



УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ Российской академии музыки имени Гнесиных

2017 №3(22)

**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) 691-10-07; E-mail:
scientific_notes@gnesin-academy.ru;
<http://uz-gnesin-academy.ru>

Ответственный редактор
А.А. Меерзон

Подписано в печать
25.10.2017 г.

Печать офсетная
Формат 70×108 ¹/₁₆

Усл. печ. л. — 6,0

Уч.-изд. л. — 8,0

Тираж 1000 экз.

Цена свободная

Отпечатано в ООО

«Сам Полиграфист»

109316, Москва, Волгоград-
ский проспект, д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2017

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

Наumenko Т.И.

Доктор искусствоведения, профессор

Сусидко И.П.

Доктор искусствоведения, профессор

Цареградская Т.В.

Доктор искусствоведения, профессор

Шеховцова И.П.

Кандидат искусствоведения, доцент

Плата за публикацию статей не взимается

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

<i>Ирина Захарбекова. «А la manière de...»: о некоторых особенностях стилизации у Мориса Равеля</i>	3
---	---

Эпохи и стили

<i>Вера Нилова. «Финские композиторы»: традиция и время в финской биографике 1960-х годов</i>	15
---	----

Музыка XX века

<i>Юлия Крейнина. «Зафиксировать процесс»: от мобилей Колдера к мобилям Лигети и Лютославского</i>	25
<i>Ольга Собакина. Биография как миф: между амбициями и политикой. «Анджей Пануфник о себе»</i>	35

Из истории зарубежной музыкальной культуры

<i>Валерий Березин. Преемственное право и музыканты французских королей</i>	48
---	----

Музыкальный театр

<i>Нина Пилипенко. Жанрковая система австро-немецкого музыкального театра первой трети XIX века сквозь призму теоретических воззрений эпохи</i>	64
---	----

Музыкальная педагогика

<i>Борис Ворон, Олег Тарасов. Педагогическое наследие Александра Борисовича Позднякова</i>	81
--	----

Музыкальная психология

<i>Тамара Бриль. Некоторые аспекты работы звукорежиссера с исполнителями</i>	85
--	----

Событие

<i>Ирина Сусидко, Дана Нагина. Всероссийская научная конференция «Техника музыкальной композиции: “свое” и “чужое”» в Российской академии музыки имени Гнесиных</i>	89
Сведения об авторах	94
About the Authors	96
Аннотации и ключевые слова	98
Abstracts	103
Требования к статьям	107

«A LA MANIÈRE DE...»: О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СТИЛИЗАЦИИ У МОРИСА РАВЕЛЯ

Морис Равель говорил: «Одного не следует ожидать от сочинений композитора — это быть всецело собственными созданиями, не имеющими каких-либо сходств с достижениями предшественников»¹ [1, 7]. Он же давал следующие наставления молодым композиторам: «Если вам нечего сказать, то самое лучшее, что вы можете сделать, пока не решите навсегда отказаться от сочинительства, это повторить то, что уже хорошо сказано до вас. Если же вам есть, что сказать, то это никогда не выйдет более отчетливо, чем когда вы непреднамеренно изменяете свою модель» [2, 119].

При взгляде на небольшое творческое наследие Равеля, обращают на себя внимание имена других авторов, которые можно встретить как в названиях его произведений — «Менуэт на имя Гайдна», «Колыбельная на имя Форэ», «Гробница Куперена», — так и в их посвящениях. Так же чужую музыку мы найдем в его переложениях («Ноктюрны» и «Послеполуденный отдых Фавна» К. Дебюсси), оркестровках («Картинки

с выставки» М. Мусоргского, «Карнавал» Р. Шумана) и переоркестровках («Антар» Н. Римского-Корсакова, частично «Хованщина» М. Мусоргского). Если копнуть поглубже в этом направлении, мы окажемся в мире равелевских стилизаций, где и задержимся на некоторое время, чтобы поговорить о небольшом, но весьма примечательном цикле композитора *A la manière de...* («В манере...»).

Небольшие фортепианные пьесы «В манере... Бородина» и «В манере... Шабрие» были созданы Равелем в 1913 году и, как отмечает Арби Оренстайн, в первом издании появились вместе с двумя композициями под теми же названиями Альфредо Казеллы [2, 181]. «Изюминка» заключалась в том, что Равель стилизовал манеру других авторов, а Казелла во второй из пьес стилизовал своего соседа по сборнику, самого Равеля. Итальянский композитор стал и первым исполнителем равелевских пастишей. Не без его влияния эти пастиши и появились: за два года до пьес Равеля, в 1911 году, Казелла уже опубликовал серию пьес «В манере...», стилизуя таких европейских авто-

¹ Здесь и далее без специальных указаний — перевод Ирины Захарбековой.

ров, как Р. Вагнер, Г. Форэ, И. Брамс, К. Дебюсси, Р. Штраус и С. Франк. Через два года к этим шести пьесам присоединились еще две, посвященные В. д'Энди и М. Равелю.

Характер пастишей Казеллы носит явно юмористический оттенок. Это заметно уже по названиям: например, стилизация на д'Энди имеет уточнение «Прелюдия к послеполуденному отдыху аскета», стилизация на Штрауса — это *Symphonia molestica*¹, пьеса, посвященная Равелю, обозначена как «Альманзор, или Свадьба Аделаиды» — с явным намеком на равелевские «Благородные и сентиментальные вальсы» и созданный из них балет «Аделаида», а кроме того, и на испанские корни Равеля².

Равель подхватил идею музыкальных стилизаций, однако подошел к ним не столько с юмором, сколько с интересом и особой творческой задачей: повод принять обличье другого автора был созвучен его собственному композиторскому *credo*. Недаром исследователи его творчества говорят о том, что «*пастиши стимулирует Равеля, он ему служит в качестве трамплина*» (Мишель Форе) [цит. по: 3, 79].

Прежде чем перейти к разговору о музыкальной стилизации, назовем еще один источник, благодаря которому композитор, вполне вероятно, и обратился к созданию пьес «В манере...». Источник этот — литература. Мишель Пури в одной из своих статей [4, 60]

называет имена и произведения, о которых Равель наверняка знал, тем более, что некоторые из них можно встретить в его библиотеке. Это пастиши Марселя Пруста, собранные в сборнике «Лемуан», и серия сборников Поля Ребу и Шарля Мюллера «В манере...».

Марсель Пруст публиковал свои статьи-пастиши в журналах с 1904-го по 1909 год. Об этом пишет Андрей Михайлов, добавляя и важную для нас характеристику: «...элемент литературной игры, некоторой сниженности и ироничности в пастишах Пруста несомненен. Ради этого они и писались. Но также — для оттачивания мастерства <...> то есть и тут у Пруста, стихийно или сознательно, шло обучение литературному мастерству [подчеркнуто мною — И.З.]» [5]. Вспомним здесь приводимые нами ранее слова Равеля, обращенные к молодым композиторам: «Если вам нечего сказать, <...> повторите то, что уже хорошо сказано до вас» [2, 119].

Пруст взял за основу своих пастишей историю мошенничества некоего Анри Лемуана и рассказал ее в манере О. де Бальзака, Г. Флобера, А. де Ренья, братьев Гонкуров, А. Сен-Симона и других. Позже, издав сборник этих пастишей, Пруст писал в предисловии: «<...> незначительное полицейское дело, которым, однако, очень увлеклась общественность, было выбрано мной наугад однажды вечером в качестве одной

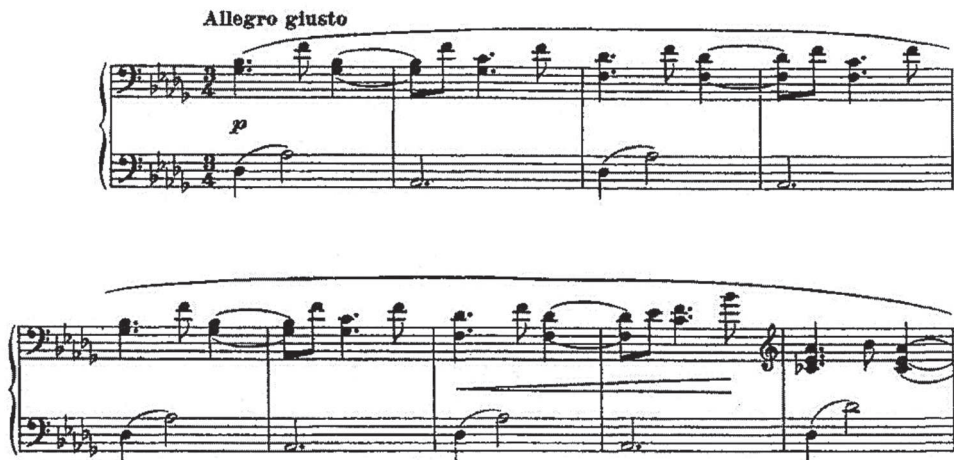
¹ Затеяливая игра слов *domestica/molestica* (от итальянского *molestare* — докучать, надоедать) превращает симфонию из «домашней» в «надоедливую».

² Как известно, Альманзор (или аль-Мансур) был знаменитым военачальником во времена завоевания Испании мусульманами. Его имя осталось не только в истории, но и в испанской, а затем, и в европейской литературе.

темы произведений, в которых я попытался подражать манере определенных писателей. Хотя давая о пастишах малейшие объяснения, мы рискуем этим уменьшить эффект, я напоминаю, чтобы не задеть законное самолюбие, о том, что стилизуемые писатели, которые должны говорить, есть не только дух, но и язык своего времени» [6].

Что касается серии сборников Поля Ребу и Шарля Мюллера «В манере...», которые издавались дважды в 1908, один раз — в 1913, а позднее — в 1925 годах, то они не обошлись без юмористической составляющей и так сказать, «прошлись» по многим классикам и современникам, включая М. Метерлинка, Ж.-К. Гюисманса, А. Конана Дойля, У. Шекспира, А. де Ламартина, даже Льва Толстого и русских романистов, переведенных на французский язык¹, и многих-многих других.

Пример 1. М. Равель. «В манере... Бородина», Первая тема



¹Так например, в одном из сборников имеется рассказ *à la* Лев Толстой *Rédemption* («Искупление»), который начинается с 12-строчного предложения и содержит много стилистических «шпилек» русскому класснику, самые безобидные из которых, — женские имена, вроде Катерины Самоваровны или Вазелины Васильевны Петровны [7].

Если задаться целью поискать среди произведений Бородина возможную «модель» для Равеля, то можно обратить внимание на Вторую мазурку из

его «Маленькой сюиты» (1870–1885): здесь мы найдем те же тональность и трехдольность с акцентом на второй доле, схожую ритмику в мелодии:

Пример 2. А. Бородин. «Маленькая сюита», Мазурка

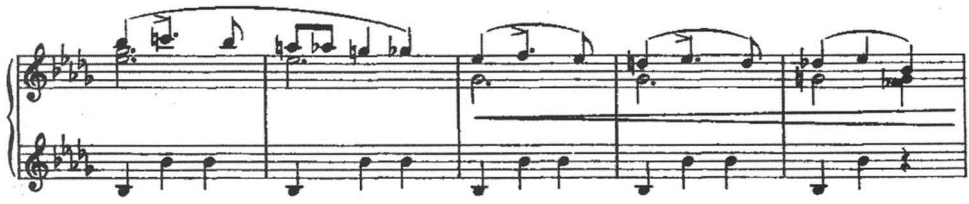


Равель вполне мог знать эту музыку: ведь сюита посвящена графине Луизе де Мерси-Аржанто — одной из блистательных женщин парижского высшего света, исполняющей и пропагандирующей русскую музыку в Европе в конце XIX века. Кроме того, уже в XX веке, в 1909 году на

парижской сцене произвели фурор «Половецкие пляски» Бородина в исполнении труппы «Русского балета». Их отзвуки (характерный органнй пункт, гармонические краски с узнаваемым хроматизмом, выразительная мелодика) можно найти в обеих темах трехчастной формы вальса Равеля:

Пример 3а. М. Равель. «В манере... Бородина», Вторая тема





Пример 36. А. Бородин. «Князь Игорь», 2 д. Половецкая пляска с хором. Вступление



Вторая пьеса «В манере... Шабрие» любопытна двойной задачей, которую ставит перед собой Равель: это фактически «стилистическая матрешка», потому как композитор указывает, что это его, Равеля, произведение,

написанное в манере Э. Шабрие, парафразирующего музыку Ш. Гуно. И действительно, в основе этой пьесы лежит цитата темы куплетов Зибеля «Расскажите вы ей, цветы мои» из Второго акта оперы «Фауст».

Пример 4. Ш. Гуно. «Фауст». 2 д. Куплеты Зибеля



Пример 4. Продолжение

- seen - - do *f* *dim.*

NIEBEL.
pp Faites-lui mes a - veux, Portez mes vœux!

s. Fleurs é - closes près d'el - le, Dites - lui qu'elle est bel - le
cresc.

Как пишет Барбара Л.Келли: «Решение Равеля приспособить знаменитую мелодию Гуно <...> не только указывает на двойную дань почтения, но твердо связывает двух музыкантов, которые, как он [Равель] чувствовал, представляют те источники, из которых произо-

шел главный поток французской музыки» [1, 12].

Безусловно, «равелевское» в этой пьесе — обновление гармонии: как, например, появление доминантовых нонаккордов в секвентном отклонении (Пример 5: 15–18 тт.), введение хроматизмов (Пример 5: 8, 12 тт.):

Пример 5. М. Равель. «В манере... Шабрие», 1–20 тт.

Allegretto
p *cresc.*

Пример 5. Продолжение

А также параллелизмы доминантовых аккордов (Пример 6: т. 30) и гармоническое колорирование каденций: первый раз — появление в *C-dur* *Fis-dur*'а и его доминанты (Пример 5: 19–20 тт.); второй раз — вме-

сто ожидаемого *a-moll*'а звучит *Es-dur* (Пример 6: 31–34 тт.). Оба раза в пьесе Равеля — динамический оттенок *pp* и обозначение *subito*, тогда как у Гуно — это крещендирующая кульминация куплета.

Пример 6. М. Равель. «В манере... Шабрие», 26–35 тт.

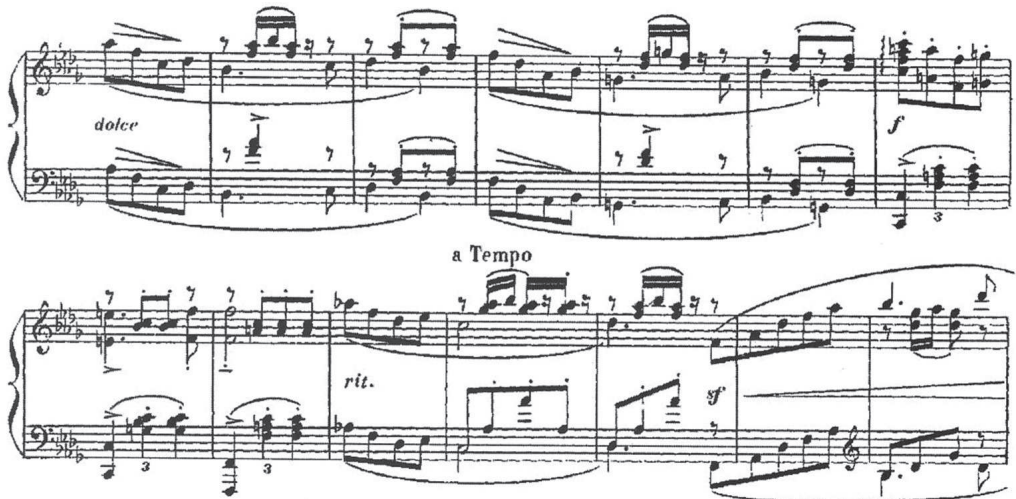
Пример 6. Продолжение



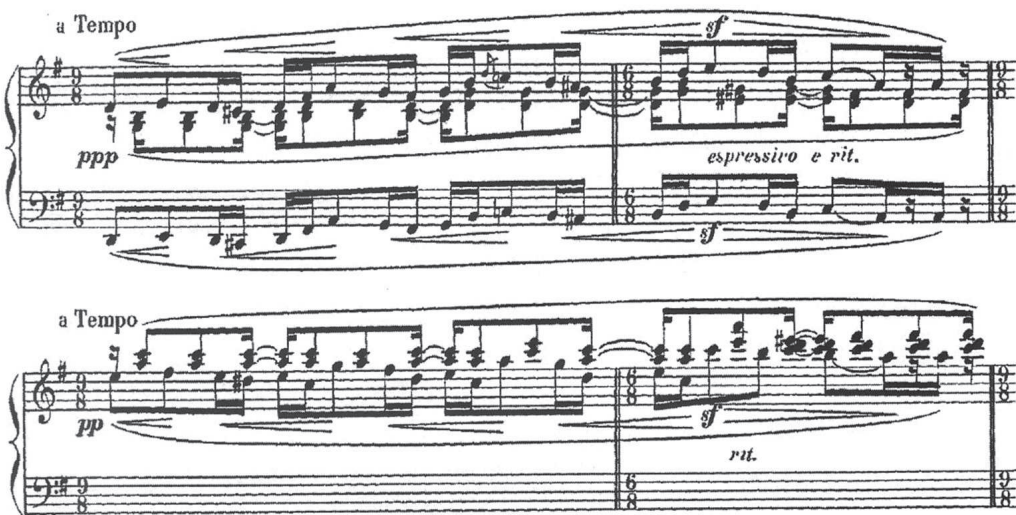
Указывая на возможные отсылки к стилистике Шабрие, Барбара Л. Келли приводит слова Роя Ховата, который говорит о сходстве двухоктавного изложения темы в пьесе Равеля и в пьесах под названием «Пейзаж» и «Меланхолия» из цикла Шабрие «10 живописных пьес» [1, 13–14]. От себя добавим, что пьесы Шабрие «Пейзаж» и «Меланхолия» и пьеса Равеля «В манере... Шабрие» перекликаются и ремарками, касающимися темпа и характера исполнения. Так, «Пейзаж» пестрит частыми обо-

значениями *ritenuto/a tempo*. Здесь же мы найдем такие указания, как *avec calme, dolce, marcatissimo, leggerissimo*. В «Меланхолии» темп обозначен, как *Ben moderato, senza rigore e sempre tempo rubato* [подчеркнуто мною — И.З.]. Двухстраничная пьеса Равеля содержит в себе и темповое уточнение (*Allegretto... Meno mosso. Rubato* [подчеркнуто мною — И.З.]), и частые «порывы» (*rallentando molto/a tempo, accelerando/a tempo*), и характеристики, типа *avec charme* или *en peu en dehors*:

Пример 7а. Э. Шабрие. «10 живописных пьес»: «Пейзаж», 7–20 тт.



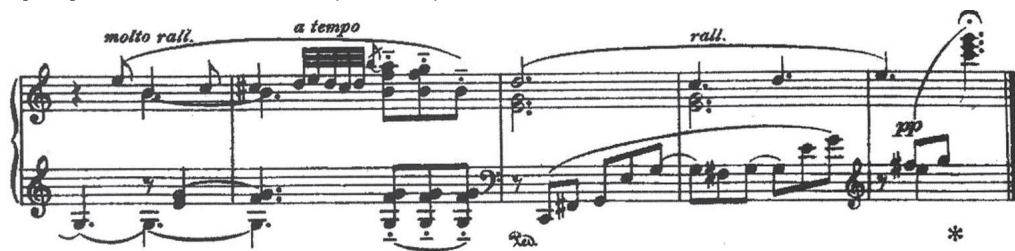
Пример 7б. Э. Шабрие. «10 живописных пьес»: «Меланхолия», 3–6 тт.



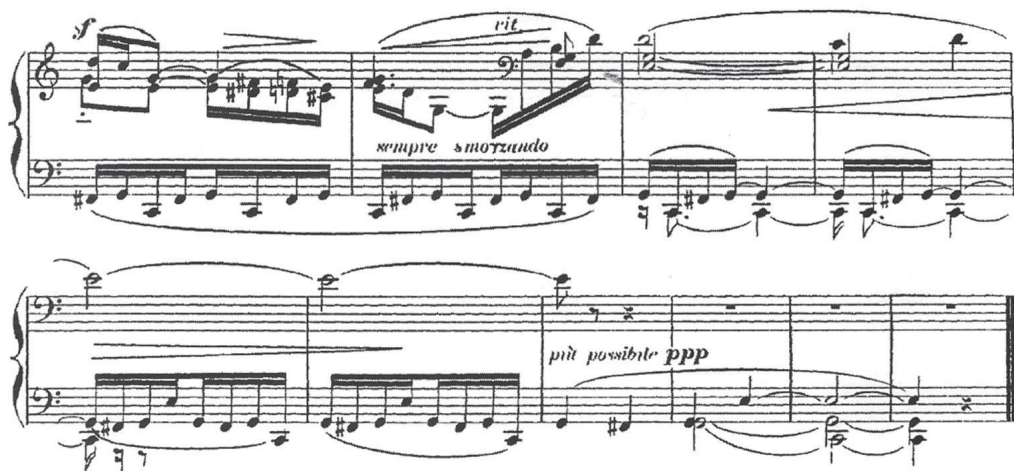
Рой Ховат отмечает и сходство между последними тремя тактами у Равеля (Пример 8а) и последними восемью тактами в пьесе «Подлесок»

из того же цикла Шабрие (Пример 8б), а также говорит об аллюзиях на пьесу Шабрие «Каприс» [1, 13–14].

Пример 8а. М. Равель. «В манере... Шабрие», окончание



Пример 8б. Э. Шабрие. «10 живописных пьес»: «Подлесок», окончание



Как пишет Барбара Л. Келли, «подобные наблюдения подчеркивают ту легкость, с которой Равель мог передвигаться между своим собственным стилем и стилем его важного предшественника» [1, 14].

Итак, уже на основании разбора двух небольших пьес Равеля могут быть обозначены важные составляющие его творческого метода, а также любопытные характеристики культурного контекста этих произведений.

Подведем некоторые итоги:

1. Произведения, написанные «в манере», стилизации и пастиччи во французской культуре начала XX века — явление знаковое. Встречающиеся не только в музыке, но и в литературе, они акцентируют, с одной стороны, юмористическую природу этого явления, с особой пронизательностью демонстрирующего определенные черты стиля того или иного автора (как это происходит, в частности, у Казеллы или в сборниках Ребу и Мюллера). С другой же стороны, они

служат своеобразной учебной площадкой для авторов, ищущих или разрабатывающих собственную манеру письма, оттачивающих свое мастерство (как это происходит у Пруста и Равеля). Литературный источник равелевских пастишей очевиден.

2. Фортепианные пьесы Равеля «В манере...» демонстрируют мастерское владение стилизацией, умело смешивающей «свое» и «чужое», как в виде цитирования, так и в виде обобщения. «В манере... Бородина» еще раз подтверждает не только любовь, знание и внимание композитора к произведениям русской музыки XIX века, но и его умение обобщить несколькими музыкальными штрихами манеру выбранного им автора. «В манере... Шабрие» — это другой взгляд на пастиш, состоящий из цитаты одного автора, парафраза на эту тему — другого и стилизации — третьего. В результате выстраивается важная линия преемственности, а мастерство Равеля-стилизатора доходит до уровня ювелирной отделки.

3. Стилизация органична для творческого метода Равеля. Известно высказывание друга композитора, поэта Леона-Поля Фарга о том, что «*ничто так не нравилось ему [Равелю], как быть сравнимым с кем-то*» [2, 118]. Обращение к музыке других авторов и воспроизведение ее в том или ином виде становится важной особенностью стиля композитора. Не стоит удивляться, что пьес из сборника «В манере...» всего две. На самом деле, их намного больше: под это же определение попадает «Павана», пьесы из «Гробницы Куперена», определенные фрагменты из «Дафниса и Хлои», «Испанского часа», фортепианного кон-

церта *G-dur* и других сочинений композитора. И если учитывать, что «*адресованная интеллекту и развитому вкусу, стилизация всегда исходит от знания*» [8], можно только поражаться осведомленности композитора, чуткости и тактичности при его работе с чужими моделями.

4. Особое свойство стилизации Равеля — это умение воспроизводить чужие модели как намеренно (это и демонстрирует сборник «В манере...»), так и непреднамеренно (вспомним упомянутые в начале статьи слова самого композитора). Барбара Л. Келли пишет: «*Равель рассматривал модель, как внешний атрибут, защищающий внутреннюю эмоцию сочинения; отстраненность от предмета не приравнивается к бесчувственности, нагрузка часто направлена на собственное сочинение*» [1, 10]. Проакцентируем упомянутый исследователем особый равелевский взгляд на объект. Взгляд внимательный, пронизательный и «остраненный». Термин Виктора Шкловского «остранение», введенный им в свое время в качестве обозначения особого приема искусства, видится весьма актуальным в связи с творческим методом Равеля. «*Целью искусства, — пишет Шкловский, — является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остранения” вещей <...>; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно* (подчеркнуто мной — И.З.) [9, 13].

Фортепианные пьесы «В манере...» предлагают один из возможных вариантов виртуозной работы Равеля-стилизатора.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Barbara L. Kelly*. History and homage // The Cambridge Companion to Ravel / edited by Deborah Mawer. New York: Cambridge University Press, 2000. P. 7–26.
2. *Orenstein A.* Ravel, man and musician. New York: Columbia University Press, 1975. 290 p.
3. *Goubault Ch.* Maurice Ravel: le jardin féérique. Paris: Minerve, 2004. 357 p.
4. *Puri M.J.* Memory, pastiche, and aestheticism in Ravel and Proust // Ravel Studies / edited by Deborah Mawer. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 56–73.
5. *Михайлов А.Д.* Марсель Пруст накануне «В поисках утраченного времени». URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/prust-protiv-sent-beva/mihajlov-marsel-prust.htm> (дата обращения: 20.04.2017).
6. *Proust M.* Pastiches et melanges. URL: http://www.ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/proust_pastiches_et_melanges.pdf (дата обращения: 20.04.2017).
7. *Tolstoï L.* Rédemption // Reboux P., Müller Ch. À la manière de... URL: https://fr.wikisource.org/wiki/À_la_manière_de.../sér1-2/Rédemption (дата обращения: 20.04.2017).
8. Стилизация // Музыкальная энциклопедия в 6 тт. URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/s/7274.html> (дата обращения: 20.04.2017).
9. *Шкловский В.Б.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 265 с.

REFERENCE

1. *Barbara L. Kelly*. History and homage. The Cambridge Companion to Ravel. ed-ited by Deborah Mawer. New York: Cambridge University Press, 2000. P. 7–26.
2. *Orenstein A.* Ravel, man and musician. New York: Columbia University Press, 1975. 290 p.
3. *Goubault Ch.* Maurice Ravel: le jardin féérique. Paris: Minerve, 2004. 357 p.
4. *Puri M.J.* Memory, pastiche, and aestheticism in Ravel and Proust. Ravel Studies. edited by Deborah Mawer. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 56–73.
5. *Mikhailov A.D.* Marsel Prust nakanune «V poiskakh utrachennoogo vremeni». [Marcel Proust on the eve of «In search of lost time»]. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/prust-protiv-sent-beva/mihajlov-marsel-prust.htm> (data obrashcheniya [date of the application]: 20.04.2017).
6. *Proust M.* Pastiches et melanges. URL: http://www.ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/proust_pastiches_et_melanges.pdf (data obrashcheniya [date of the application]: 20.04.2017).
7. *Tolstoï L.* Rédemption. Reboux P., Müller Ch. À la manière de... URL: https://fr.wikisource.org/wiki/À_la_manière_de.../sér1-2/Rédemption (data obrashcheniya [date of the application]: 20.04.2017).
8. Stilizatsiya. Muzykalnaya entsiklopediya v 6 tt. [Stylization. The musical encyclopedia in 6 volumes]. URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/s/7274.html> (data obrashcheniya [date of the application]: 20.04.2017).
9. *Shklovskiy V.B.* O teorii prozy. [About the theory of prose]. M.: Federatsiya, [Moscow: Publishing house «Federation»], 1929. 265 s.

«ФИНСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ»: ТРАДИЦИЯ И ВРЕМЯ В ФИНСКОЙ БИОГРАФИКЕ 1960-Х ГОДОВ

Двухтомник биографий «Финские композиторы» [1], изданный в 1965–1966 годах под редакцией композитора и музыковеда *Эйнари Марвиа* (1915–1997), был и остается важным историческим источником, сохранившим имена, события, факты музыкальной культуры Финляндии в оценке историографов XX века. Предпринятое современными музыковедами Финляндии критическое переосмысление «национальной» историографии «финской» музыки [2] с очевидной необходимостью требует обращения и к «национальной» биографике. Учитывая, что новое поколение финских историографов апеллирует к транснациональным связям музыкальной культуры Финляндии, целью данной статьи является рассмотрение собрания биографий финских композиторов во взаимосвязи с европейской традицией жанра биографии.

* * *

Истоки жанра биографии восходят к перипатетикам. Ее основателями считаются ученики Аристотеля Аристоксен и Дикеарх. Биография процветала в

Ликее, а «в III в. до н.э. само название “перипатетик” начинает обозначать “биограф”» [3, 8]. Тогда же сложились жанровые признаки биографии, которая «не подразумевала сколько-нибудь подробное изложение философских учений и тем более их анализ. В центре повествования стояла личность философа и его образ жизни, к стандартным темам относились происхождение мыслителя, его учителя и ученики, путешествия, общественная и политическая деятельность, характер и привычки, изречения и, наконец, смерть» [3, 8]. Традиции перипатетиков унаследовал и автор «Сравнительных жизнеописаний» Плутарх, учителем которого был философ-перипатетик Аммоний. В биографии Александра Македонского Плутарх так объяснил свои намерения: «Мы пишем не историю, а жизнеописание, и не всегда в самых славных деяниях бывает видна добродетель или порочность, но часто какой-нибудь ничтожный поступок, слово или шутка лучше обнаруживают характер человека, чем битвы, в которых гибнут десятки тысяч, руководство

огромными армиями и осады городов. Подобно тому, как художники, мало обращая внимания на прочие части тела, добиваются сходства благодаря точному изображению лица и выражения глаз, в которых проявляется характер человека, так и нам пусть будет позволено углубиться в изучение признаков, отражающих душу человека, и на основании этого составлять каждое жизнеописание, предоставив другим воспевать великие дела и битвы» [4, 362]. Не забытый в Средние века, Плутарх в последующие столетия приобрел авторитет и популярность.

Биографию нового типа создал младший современник Плутарха Гай Светоний Транквилл. Этот тип (используя терминологию А. Тойнби¹) стал ответом на вызовы времени. Переводчик биографий Светония выдающийся отечественный филолог М.Л. Гаспаров писал, что «толчком к созданию [биографии] этого типа явилась потребность эпохи Траяна и Адриана в отчетливой, подтвержденной фактами, оценке деятельности каждого императора предшествующих династий. И так как подобного рода пересмотр взглядов на прошлое неизбежно производился впоследствии на каждом большом историческом повороте, то светониевская схема была с готовностью принята и биографами дальнейших веков» (подчеркнуто мною — В.Н.) [5, 361]. Схема биографий Светония — это четыре раз-

дела: «жизнь императора до прихода к власти; государственная деятельность; частная жизнь; смерть и погребение» [5, 351]. В зависимости от личности императора схема наполнялась по-разному, что нашло отражение в рубриках биографий. В качестве примеров приведу рубрикации биографий «Божественного Августа» и «Божественного Веспасиана»:

«Божественный Август».

Род и предки. Детство и юность. Гражданские войны: мутинская, филиппийская, перузийская, сицилийская, актийская; позднейшие заговоры. Внешние войны. Военные занятия. Государственные должности. Постройки, религиозные новшества. Суд и законодательство. Социальная политика: сенат, всадники, народ. Зрелища. Италия и империя. Достоинства правителя. Добрая слава. Семья. Друзья и клиенты. Характер. Образ жизни. Наружность. Здоровье. Литературные занятия. Религиозность и суеверия. Предзнаменования о его судьбе. Смерть и похороны. Завещания.

«Божественный Веспасиан».

Род и предки. Рождение, молодость, служба. Провозглашение императором. Государственные дела: войска и провинции, столица, сословия, суд, общественная нравственность. Личное поведение: скромность и милосердие, сребролюбие и щедрость. Внешность и здоровье. Образ жизни, шутки. Смерть. Заключение.

¹ Арнольд Тойнби (1889—1975) — известный британский историк, автор концепции философии истории как истории локальных цивилизаций.

Как правило, Светоний приводит факты как подтверждение общего заявления. Приведем подробное описание процедур, поддерживающих физическую форму Божественного Августа: «Свое слабое здоровье он поддерживал заботливым уходом. Прежде всего, он редко купался; вместо этого он обычно растирался маслом или потел перед открытым огнем, а потом окатывался комнатной или согретой на солнце водой. А когда ему приходилось от ломоты в мышцах принимать горячие морские или серные ванны, он только окунал в воду то руки, то ноги, сидя на деревянном кресле, которое по-испански называл “дурета”» [6, 91].

Гаспаров обратил внимание на такую отличительную черту биографий Светония, как зависимость стиля от материала: «Ни живость рассказа, ни яркость картин для общих целей Светония не нужны: ему нужны лишь точность, ясность, краткость. Он пишет не так, как требует стилистическая традиция, а так, как требует материал. Он не смущается тем, что его фразы однообразно до монотонности начинаются ключевым словом, а кончаются глаголом, и что его описания внешности императоров кажутся выпиской из полицейской описи примет.

Его стиль — стиль не художественной, а деловой речи»¹ [5, 354].

К тому времени, как флорентийский живописец и архитектор Джорджо Вазари (1511–1574) начал работу над своими «Жизнеописаниями наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (первое издание вышло в 1550), жанр биографии (жизнеописания) представлял собой сложившуюся традицию: биографии посвящались выдающимся людям; принцип Тацита «без гнева и пристрастия» и установка Геродота на объективное повествование считались неприемлемыми; отчетливо выявлялась личностная позиция биографа с акцентами на мораль и оценку; для обеспечения фактологичности использовались разные источники.

А. Габричевский характеризует Вазари живописца как «плодовитого и посредственного эпигона своих великих предшественников и современников» в противоположность Вазари-писателю — «создателю первой истории искусств, мастеру итальянской прозы, классику науки об искусстве и художественной критики» (подчеркнуто мною — В.Н.) [8, 5–6]. Назвав концепцию Вазари «во многом наивной и ограниченной», историк все же признал, что она «ни сколько не утратила объективной познавательной ценности» [8, 6].

¹ Е. Томашевская во вступительной статье к собранию исторической прозы античности писала: «В первые века своего существования античная проза — греческая и римская — представлена сочинениями мифологического, географического, этнографического, исторического, философского, морально-дидактического содержания. По форме же это могли быть хроники, трактаты, диалоги, биографии, сборники различного рода анекдотов. Степень художественности тут, как и во все времена определяется, бесспорно, одаренностью автора» (подчеркнуто мною — В.Н.) [7, 5–6].

В обращении к герцогу Флоренции синьору Козимо де Медичи Вазари так изложил содержание своего труда: «описание жизни, творений, манер и особенностей всех тех, кои первыми воскресили сии некогда уже умершие искусства, затем с течением времени их обогащали, украшали и довели, наконец до той ступени красоты и величия, на которой они находятся в наши дни» [9, 24]. Далее Вазари объясняет свое намерение: «чтобы как художник, восхвалить трудолюбие и воскресить память тех, кои, оживив и украсив сии занятия, не заслуживают того, чтобы имена и творения их полностью пребывали, как это было до сего времени, добычей смерти и забвения» [там же]. Во «Вступлении ко всему сочинению» Вазари вернулся к теме смерти и забвения и развил ее: «...зная на примере не только древних, но и современников наших, что имена многочисленных старых и новых архитекторов, скульпторов и живописцев вместе с бесчисленными прекраснейшими творениями их в различных частях Италии постепенно забываются и блекнут и что, таким образом, говоря по правде, нельзя им предсказать иного, как весьма близкой верной смерти; и дабы защитить их, насколько это в моих возможностях, от этой второй смерти и сохранить их насколько возможно дольше в памяти живых, я и провел весьма много времени в поисках таких памятников, устанавливая с тщательностью величайшей родину, происхождение и деятельность художников, извлекая

все это с великим трудом из рассказов многочисленных старых людей и из различных воспоминаний и сочинений, представленных наследниками в добычу пыли и в пищу червям, и, получив в конце концов от этого и пользу и удовольствие, я счел для себя подобающим и даже своим долгом оставить об этом память в меру слабого моего ума и малого разума» [9, 36].

На примере жизнеописания Маргаритоне, аретинского живописца, скульптора и архитектора проанализируем структуру биографии авторства Вазари: был «некий Маргаритоне, аретинский живописец, который, как и остальные, занимавшие в тот несчастливый век высшее положение в живописи» понял, что Джотто и его учитель Чимабуе затмили славу Маргаритоне [9, 222]. Далее следует центральная и самая большая часть биографии. В ней говорится о том, что Маргаритоне работал в «греческом духе», упоминаются работы, утраченные и сохранившиеся, дается характеристика фигур, написанных «с правильным пониманием и с любовью» [9, 223]. Вазари проследил за передвижениями Маргаритоне и назвал города, где находятся его работы, выполненные в Аретцо. В заключение жизнеописания указывается возраст и место погребения Маргаритоне, а также содержание эпитафии. Отношение к живописцу выражено в следующих словах: «Умер Маргаритоне семидесяти семи лет, утомленный, как говорят, столь продолжительной жизнью, повидава

и смену времен, и славу новых мастеров» [9, 227]. Во всех жизнеописаниях Вазари выдержана трехчастная форма (рождение, деятельность, смерть) с разными масштабами разделов.

* * *

В отечественных трудах по музыкальной историографии (особо значим вклад в баховедение М.С. Друскина) показано, как биография была и остается зависимой от времени: от объема имеющихся в наличии (или привлекаемых) документальных источников, научной позиции исследователя, общественно-политических взглядов, доминирующих в тот или иной момент создания биографии музыканта, других факторов.

Собрание биографий «Финские композиторы» было приурочено к 100-летию со дня рождения Сибелиуса — тогда не просто классика, но культовой фигуры Финляндии¹. Тем более значимым оказался подвижнический труд по созданию серии биографий композиторов разного масштаба, объединенных под одной обложкой. Собрание включает в себя 121 биографию: 55 биографий в первой части и 66 — во второй. Биографии посвящены и композиторам-любителям, и композиторам-профессионалам и расположены в хронологическом порядке.

Открывается издание биографией Эрика Тулиндберга (1761–1814) и заканчивается биографией Сеппо Нумми (1932–1981), написанной им самим. На момент выхода *Suomen säveltäjiä*

Сеппо Нумми был самым молодым финским композитором из включенных в издание. Сведения о более молодых композиторах (Аулисе Саллиненене, Пааво Хейниненене, Хенрике Отто Доннере и других) приведены в конце II тома в отдельном разделе под названием «Наши самые молодые композиторы».

Типичным примером является биография *Мартина Вегелиуса* (*Martin Wegelius*, 1846–1906), композитора, дирижера, критика, основателя нескольких учебных заведений в Хельсинки (в том числе музыкального института), общественного деятеля.



Мартин Вегелиус (1846–1906)

¹ В те же 1960-е годы Эйла Хилтунен работала над памятником Сибелиусу (1962–1967), где орган символизирует монументальную мощь его фигуры.

Жизнеописанию Вегелиуса предшествует раздел, в котором сконцентрированы самые важные по мнению биографа факты¹. Этот раздел набран петитом и включает в себя:

1. даты рождения и смерти, профессии (род занятий) родителей, дату женитьбы, имя и дату смерти жены; годы, места учебы и фамилии преподавателей Вегелиуса, дату получения им магистерской степени; даты и места заграничных поездок; годы, проведенные на административной, преподавательской и общественной работе;

2. список сочинений (по жанрам);

3. авторские концерты, сведения об организации музыкальных праздников, о дирижерской, исполнительской и композиторской, музыкально-критической, литературной (стихи) и исследовательской (рукописное исследование о Р. Вагнере) деятельности.

В целом этот раздел дает представление о многогранной и насыщенной творческой жизни Вегелиуса, начиная с 1864 года (когда он стал студентом) и заканчивая годом смерти.

В основном разделе биографии каждый установленный факт *«рассматривается не только как фраг-*

мент знания, а в первую очередь как фрагмент самой прошлой действительности, как историческое событие, и именно в этом акте отождествления знания с действительностью историческое прошлое обретает свой онтологический статус» [10]. Четкое разделение жизнеописания на фактологическую и событийную части является типичным для всех биографий этого издания. В фактологической части содержатся «официальные» портреты композиторов; иллюстративный материал событийных частей включает в себя семейные фотографии и фотографии композиторов в неформальной обстановке, карикатуры, исторические здания.

Событийная часть биографии Вегелиуса начинается с повествования о его корнях. Указываются название деревни, волости и имя родоначальника Вегелиусов в XVII веке, имена и сфера деятельности продолжателей этого рода в XVIII веке, среди которых были священнослужители и чиновники, представители пиетизма и поборники шведского образа жизни². Объясняется происхождение фамилии от *Wäggälfius* (житель деревни Сейняйоки) и ее преобразование: *Weggelius — Wegelius*. Далее описы-

¹ *Событие и факт* — важные исторические категории, хотя их сущность является предметом дискуссии. В данной статье под событием понимается то, что произошло в прошлом и стало объектом внимания исследователя (*res gestae* — деяния). Факт понимается как достоверное свидетельство о произошедшем. О различиях категорий *событие* и *факт* в современной исторической науке см.: [10]

² Под *шведским образом жизни* подразумевается жизненный уклад шведоязычного населения Финляндии. Семья Вегелиуса относилась к финляндским шведам.

ваются детство, школьные годы, годы обучения в университете¹.

Самый большой раздел биографии Вегелиуса посвящен описанию событий после окончания университета: получение государственных стипендий для поездки в Вену и Лейпциг, последующие поездки в Мюнхен и Ганновер², первый авторский концерт в Хельсинки и другие премьеры его сочинений, общественное признание, педагогическая и музыкально-критическая деятельность, организация музыкальных обществ, создание музыкального института и избрание на должность директора (после отказа Эдварда Грига) и другие важные события.

В этом разделе автор биографии Вегелиуса Карвонен (следуя традиции, идущей от Вазари³), дает краткую

характеристику «манеры» композитора: *«На композиторском творчестве Вегелиуса лежит печать преданности классическому образцу: ясная форма, чистые мелодические линии, непринужденная инструментовка <...> В своих поздних сочинениях он в какой-то степени склонен следовать более новым образцам и преклоняться перед такими мастерами романтического направления, как Мендельсон, Шуман, Лист и Вагнер»* [11, 231].

Описание частной жизни (также вошедшее в традицию) в биографии Вегелиуса не выделено в отдельный раздел. По ходу повествования упоминается о женитьбе, о поддержке невесты в период обучения в университете, о материальных трудностях молодого супруга⁴.

¹ Мартин Вегелиус родился в день рождения Мартина Лютера 10 ноября. Биограф характеризует атмосферу в доме как время «безрадостное, с каждодневным чтением проповедей и молитв». Родители считали, что «всяческая нарядность и удобство, подобно искусству, были грехами. В доме не было даже занавесок на окнах» [11, 226]. Волю родителей дети выполняли беспрекословно, но из-за сильной привязанности матери к Мартину для него, склонного к мечтательности, иногда делались исключения. Он «получил разрешение во время проповеди сидеть в кресле-качалке и качаться» [там же]. Атмосферой пиетизма дома и всего рода Вегелиусов Карвонен объяснил такую характерную черту личности Вегелиуса, как «глубокая религиозность» [там же].

В годы обучения в университете Вегелиус не имел достаточно времени для занятий на фортепиано и сочинения музыки. Но там он получил «научную базу в области эстетики, философии, истории и литературы» [11, 228].

² В Вене Вегелиус брал уроки по фортепиано и теории музыки, посещал концерты, художественные салоны и впервые в жизни посетил театр [11, 228]. С 1871 по 1873 годы Вегелиус обучался в Лейпцигской консерватории.

В Мюнхене Вегелиус брал уроки композиции, в Ганновере посещал музыкальные мероприятия.

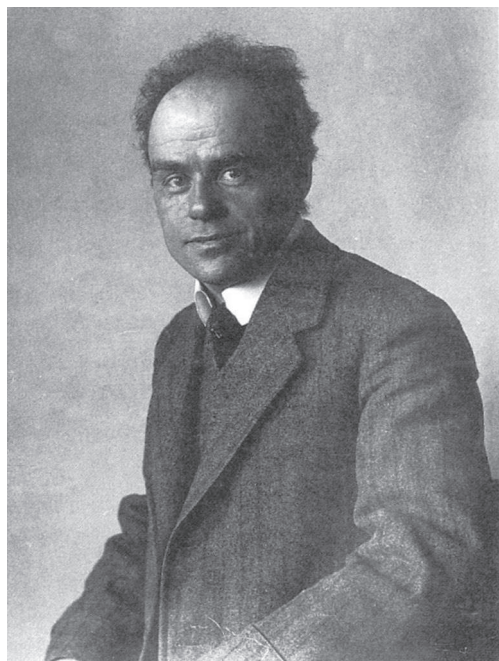
³ Вазари, кроме общей оценки значения творчества художника, часто характеризует стиль отдельных работ, выполненных в конкретных местах. Вот что он писал о росписях Джотто церкви в Ассизи: «Достаточно того, что все эти произведения в целом принесли Джотто славу величайшую за прекрасные фигуры и стройность, пропорциональность, живость и легкость, чем он обладал от природы и что сильно приумножил при помощи науки и сумел ясно во всем показать» [9, 232].

⁴ «Гонорары за случайную работу, которую он выполнял, были так малы, что доходов не хватало на то, чтобы покрыть расходы, касавшиеся дома» [11, 229].

О смерти Вегелиуса сказано коротко: «22 марта 1906 г. заснул вечным сном деятель культуры, великий человек в области музыкального образования Мартин Вегелиус, так много сделавший для развития композиторского искусства в Финляндии» [11, 238]. Эти слова (в согласии с традицией) могли бы быть эпитафией на могиле композитора.

Среди младших современников Сибелиуса, находившихся в его «тени», был Йохан Эмиль Кауппи (1875–1930), обучавшийся у Сибелиуса в классе композиции в музыкальном училище.

Автор биографии Кауппи Эва Хуттунен проследила родословную Кауппи с XIII века и указала дату смены фамилии *Kauppinen* на *Kaipuri* (1905). В биографическом повествовании в целом выдержана та же структура, что и в биографии Вегелиуса, хотя по размерам она (как и многие другие) ей уступает. И к моменту выхода издания, и в настоящее время, масштаб таланта Кауппи и его роль в истории музыкальной культуры Финляндии для иностранцев не очевидны. Возможно по этой причине в лаконично написанной биографии четко выделены те факты и события, которые характеризуют талант и деятельную натуру Кауппи. Так, Хуттунен привела слова Васениуса, сказанные им в период обучения Кауппи в школе канторов-органистов в Турку: «Никто еще так блестяще не играл Вторую рапсодию



Йохан Эмиль Кауппи (1875–1930)

Листа. Вы уже можете продолжать свое обучение в Хельсинкском музыкальном училище» [9, 401]. Кауппи назван основоположником игры на кантеле в Финляндии и разработчиком модификации инструмента. Всю свою жизнь Кауппи пропагандировал кантеле, преподавал игру на этом инструменте, организовывал концерты, издавал сборники пьес. Он также был успешен как аранжировщик, руководитель молодежного хора, концертмейстер, песенный и оперный композитор, автор музыки к спектаклям, один из создателей первой радиостанции в Финляндии в городе Тампере. Кауппи был прекрасным переписчиком нот и делал копии партитур Сибелиуса.

Из частной жизни музыканта приводится факт наличия семьи из пяти человек и серьезные материальные затруднения: «В его бедном доле не было ни фортепиано, ни фисгармонии» [12, 403].

О трагической судьбе Кауппи сказано вскользь: «После третьего исполнения оперы [*«Сапожники из Нумми» по Алексису Киви — В.Н.*], композитор, впавший в депрессию, отправился в Тампере, где непонятным образом исчез» [12, 404]. Посмертные почести Кауппи воздал композитор

Сулхо Ранта на открытии празднования 10-летия общества Алексиса Киви в 1951 году.

Рассмотренные в статье биографии Вегелиуса и Кауппи дают представление о том, что сложившиеся в античную эпоху жанровые признаки биографии сохранили в Финляндии актуальность. Они еще долго будут актуальными, поскольку не сковывают индивидуальности самого биографа ни в отборе фактов, ни в интерпретации событий, ни в посмертной оценке, ни в стилистике текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Suomen säveltäjä / Toimittanut Einari Marvia. Porvoo: Helsinki, 1965.
2. Rethinking «Finnish» Music History. Transnational construction of musical life in Finland from the 1870s until the 1920s. URL: <http://sites.siba.fi/en/web/remu/research-project> (дата обращения: 5.03.2017).
3. Жмудь Л.Я. Доксография в ее связи с другими жанрами античной историографии философии. URL: http://iphras.ru/uplfile/histph/yearbook/2011/hphy-2011_zhjud.pdf (дата обращения: 1.09.2016).
4. Плутарх. Александр // Избранные жизнеописания. В двух томах. / пер. с древнегр. М.: Правда, 1986. Том II. С. 361–436.
5. Гаспаров М.Л. Светоний и его книга // Светоний Г.Т. Жизнь двенадцати цезарей / пер. с лат., предисл. и прим. М.Л. Гаспарова; послесл. М.Л. Гаспарова, Е.М. Штаерман. М.: Правда, 1988. С. 341–361.
6. Светоний Г.Т. Жизнь двенадцати цезарей / пер. с лат., предисл. и прим. М.Л. Гаспарова; послесл. М.Л. Гаспарова, Е.М. Штаерман. М.: Правда, 1988. 512 с.
7. Томашевская М. Историческая проза античности // Историки античности: В двух томах. Пер. с древнегреч. М.: Правда, 1989. Том I. Древняя Греция. С. 5–30.
8. Габричевский А.Г. Вазари и его история искусств // Вазари Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2001. Т. I. С. 5–20.
9. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2001. Т. I. 560 с.
10. Киселева Н.А. Историческое событие: факт или феномен? URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskoe-sobytie-fakt-ili-fenomen> (дата обращения: 18.09.2016).
11. Karvonen A. Martin Wegelius // Suomen säveltäjä / Toimittanut Einari Marvia. Porvoo: Helsinki, 1965. S. 225–238.
12. Huttunen E. Emil Kauppi // Suomen säveltäjä / Toimittanut Einari Marvia. Porvoo: Helsinki, 1965. S. 401–405.

REFERENCE

1. Suomen säveltäjä. Toimittanut Einari Marvia. Porvoo: Helsinki, 1965.
2. Rethinking «Finnish» Music History. Transnational construction of musical life in Finland from the 1870s until the 1920s. URL: <http://sites.siba.fi/en/web/remu/research-project> (data obrashcheniya [date of the application]: 5.03.2017).
3. Zhmud L.Ya. Doksografiya v ee svyazi s drugimi zhanrami antichnoy istoriografii filosofii. [Doxography in its connection with other genres of ancient historiography of philosophy]. URL: http://iphras.ru/uplfile/histph/yearbook/2011/hphy-2011_zhmud.pdf (data obrashcheniya [date of the application]: 1.09.2016).
4. Plutarkh. Aleksandr. Izbrannye zhizneopisaniya. V dvukh tomakh. [Selected biographies. In two volumes.]. per. s drevnegr. [trans. from the ancient Greek language]. M.: Pravda [Moscow: Publishing house «The Proof»], 1986. Vol. II. P. 361–436.
5. Gasparov M.L. Svetoniy i ego kniga [Suetonius and his book]. Svetoniy G.T. Zhizn dvenadsati tsezarey [The Life of the Twelve Caesars]. per. s lat., predisl. i prim. [trans. from the Latin, preface and note] M.L. Gasparova; poslesl. [afterword] M.L. Gasparova, Ye.M. Shterman. M.: Pravda [Moscow: Publishing house «The Proof»], 1988. P. 341–361.
6. Svetoniy G.T. Zhizn dvenadsati tsezarey [The Life of the Twelve Caesars]. per. s lat., predisl. i prim. [trans. from the Latin, preface and note] M.L. Gasparova; poslesl. [afterword] M.L. Gasparova, Ye.M. Shterman. M.: Pravda [Moscow: Publishing house «The Proof»], 1988. 512 p.
7. Tomashevskaya M. Istoricheskaya proza antichnosti [Historical antiquity prose]. Istoriiki antichnosti: V dvukh tomakh. [Historians of antiquity: In two volumes]. Per. s drevnegrech. [Trans. from the ancient Greek language]. M.: Pravda [Moscow: Publishing house «The Proof»], 1989. Vol. I. Drevnyaya Gretsia. [Ancient Greece]. P. 5–30.
8. Gabrichevskiy A.G. Vazari i ego istoriya iskusstv [Vasari and his art history]. Vazari Dzhordzho. Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayateley i zodchikh. [Biographies of the most famous painters, sculptors and architects]. M.: OOO «Izdatelstvo Astrel»: OOO «Izdatelstvo AST» [Moscow: Open Company «Publishing house Astrel»: Open Company «Publishing house AST»], 2001. Vol. I. P. 5–20.
9. Vazari Dzhordzho. Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopistsev, vayateley i zodchikh. [Biographies of the most famous painters, sculptors and architects]. M.: OOO «Izdatelstvo Astrel»: OOO «Izdatelstvo AST» [Moscow: Open Company «Publishing house Astrel»: Open Company «Publishing house AST»], 2001. Vol. I. P. 5–20. 560 p.
10. Kiseleva N.A. Istoricheskoe sobytie: fakt ili fenomen? [Historical event: a fact or a phenomenon?] URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskoe-sobytie-fakt-ili-fenomen> (data obrashcheniya [date of the application]: 18.09.2016).
11. Karvonen A. Martin Wegelius. Suomen säveltäjä. Toimittanut Einari Marvia. Porvoo: Helsinki, 1965. S. 225–238.
12. Huttunen E. Emil Kauppi. Suomen säveltäjä. Toimittanut Einari Marvia. Porvoo: Helsinki, 1965. S. 401–405.



«ЗАФИКСИРОВАТЬ ПРОЦЕСС»: ОТ МОБИЛЕЙ КОЛДЕРА К МОБИЛЯМ ЛИГЕТИ И ЛЮТОСЛАВСКОГО

Начало 1960-х годов, бесспорно, стало поворотным моментом в творческой биографии как Лигети, так и Лютославского. Независимо друг от друга, они приходят к своим новаторским открытиям в композиторской технике: «Венецианские игры» Лютославского и «Атмосферы» Лигети были впервые исполнены почти одновременно, в 1961 году. Как утверждал Лигети, «*Лютославский выработал свою технику совершенно самостоятельно. Случается так, что определенные идеи и технические приемы словно носятся в воздухе*»¹ [1, 453]. Лютославский высказался не менее категорично: «*Я никогда не заимствовал каких-либо элементов техники Лигети*» [2, 132].

В 1960-е годы основным полем экспериментов для Лигети и Лютославского явилась фактура; микрополифония Лигети и алеаторический контрапункт Лютославского сегодня широко известны и стали

предметом многих музыковедческих исследований. Меньше внимания было уделено сходству замыслов обоих композиторов: оба они создали в воображении некий необычный звуковой феномен и настойчиво стремились воплотить его в музыкальной материи.

По-видимому, отнюдь не случайно Лигети и Лютославский в 1960-х годах проводили параллели между музыкой и скульптурой. Они упоминали при этом одно и то же имя: *Александр Колдер* — и вслед за Колдером, создавшим множество мобилей, также называли мобilyами целые музыкальные произведения или их фрагменты².

Как известно, идея мобilyа связана с идеей кинетического искусства (слово «кинетическое» происходит от греческого слова *kinesis* — движение). Она изначально парадоксальна, поскольку объекты изобразительного искусства не предназначены для движения во времени или в пространстве — оба типа движения долгое время

¹ Все переводы в тексте статьи выполнены автором.

² Примечательно, что термин *мобиль* ввел в обиход не Колдер: первым назвал произведения Колдера «мобilyами» известный художник Марсель Дюшан в 1931 году в Париже. С тех пор термин постепенно стал популярным, сначала среди художников, а впоследствии также и в музыкальной среде.

считались привилегией иных искусств, включая и музыку. Колдер же в своих мобилях с их движущимися элементами, стремился внести в скульптуру движение, то есть создать новый феномен, основанный на *contradictio in adjecto* (лат.: «противоречие в определении»). Противоречие это оказалось источником вдохновения как для изобразительного искусства, так и для музыки: среди композиторов, Лигети и Лютославский одними из первых обратили внимание на возможность создания музыкальных мобилей.

Лютославский использовал термин *мобиль*, говоря о своем *Струнном квартете* (1964): по его мнению, этот термин «относится к меняющейся продолжительности секций в разных партиях инструментов, что связано с групповой игрой *ad libitum*» [3, 32]. «Произведение состоит из последовательности мобилей, которые должны исполняться один за другим без перерыва, если нет других указаний»¹. В этой ситуации каждое исполнение произведения звучит немного иначе — как одна из меняющихся пространственных позиций мобилей Колдера.

В своей статье о форме в новой музыке Лигети следующим образом комментирует возможные аналогии с идеями Колдера: «Скульптура — это изначально пространственная конфигурация. Подвижная скульптура — например, мобили Колдера — включает в изначально простран-

ственную конфигурацию также и временное измерение. Следовательно, форма мобиля — это не только абстракция его пространственной конфигурации, она охватывает также изменения пространственной конфигурации во времени. В музыке ситуация обратная: в ней форма — продукт кажущегося перенесения в пространство временного процесса, тогда как в мобильной скульптуре — она продукт перенесения пространственных объектов во временное измерение» [4, 205].

Далее Лигети более детально рассматривает различие между музыкой и скульптурой: «Музыка, как первично временной процесс, сама по себе уже движение (полностью статичные типы музыки представляют собой пограничные случаи). Следовательно, в музыке нет аналогии с мобильной скульптурой: приводить движение еще раз в движение не означает трансформации, результатом вновь было бы движение. Поскольку музыка уже содержит в себе мобильность, как принадлежащую к музыкальному процессу и его первично творящую, и поскольку эта мобильность, как принявшая пространственные критерии, входит в музыкальную форму и определяет ее, то музыкальную форму нельзя понимать как мобильную: мобильность свойственна форме, сама же форма не мобильна. Последовательно созданные различные музыкальные

¹ Из письма Лютославского Вальтеру Левину, возглавлявшему *La Salle Quartet* (фрагменты из письма включены в приложение к партитуре, выпущенной издательством *Chester*).

реализации поливалентного образа соотносятся друг с другом как различные моментальные фото мобили Колдера» [4, 205].

В приведенном выше тексте Лигети комментирует сближение музыки и изобразительного искусства с двух точек зрения. Одна из них — перенесение в пространство временно́го процесса, другая — перенесение во временно́е измерение пространственных объектов, как это происходит в мобильной скульптуре. Лютославский мыслил, как можно заметить в вышеприведенных высказываниях, в том же направлении: его описание музыки как *«ваяния в нетвердом, почти текучем материале»* [3, 32] явно свидетельствует о переплетении временно́ых и пространственных компонентов в его воображении.

Метафоры обоих композиторов очевидным образом перекликаются и с высказываниями Колдера относительно его концепции формы: *«То, что я имею в виду — это идея обособленных тел, плывущих в пространстве, тел различных размеров и плотностей, возможно различных цветов и температур, перемежающихся с газообразными пучками и струйками, часть из них находятся в покое, а часть — в эксцентричном движении; все это кажется мне идеальным источником для формы»* [5, 60].

Мобили Лигети и Лютославского, как и мобили Колдера, были в первую очередь плодами воображения. На следующем этапе, они должны были воплотиться в нечто вещественное, чувственно конкретное. В своих описаниях искомой вещественности оба композитора пользо-

вались скорее метафорами, чем теоретическими определениями — как это было свойственно и Колдеру. Лютославский, по его словам, стремился *«ослабить временные связи и достичь особой фактуры, которую можно было бы назвать “текучей”»* [3, 32]. Лигети формулировал свою идею в присущей ему парадоксальной манере: *«Моей целью было “зафиксировать процесс”, уловить тот момент, когда в перенасыщенном растворе уже вот-вот начнется кристаллизация»* [6, 15].

Итак, работая независимо друг от друга, Лигети и Лютославский в этот период стремятся воспроизвести в музыке почти неуловимый процесс постепенной трансформации звуковой материи; процесс этот оба композитора мыслили и ощущали как единство, неразделимое на отдельные, дифференцированные структурные единицы.

В ходе работы над будущей партитурой, наиболее сложным оказывался для композитора этап фиксации этого процесса в записи — то есть выбора соответствующей нотации. Музыкальные мобили должны были быть представлены исполнителям предельно ясным образом, чтобы они смогли точно воплотить замысел автора. Вполне очевидно, что было чрезвычайно сложно создать иллюзию свободной, непредсказуемой трансформации, иначе говоря, неуловимого перехода от одного звука или звукового «пятна» к другому, не отказываясь при этом от точной фиксации в партитуре каждого звука и сохраняя максимальный контроль над конечным звуковым результатом —

а именно так ставили для себя задачу Лигети и Лютославский.

На первый взгляд, партитуры Лигети и Лютославского в 1960-е годы выглядят совершенно по-разному: Лигети использует обычную запись с делением на такты, в то время как Лютославский, наряду с использованием общепринятой нотации, изобретает свое коллективное *ad libitum*, где деление на такты отсутствует. Однако рукописные наброски композиторов, хранящиеся в Фонде Пауля Захера в Базеле (Швейцария), позволяют увидеть в нотной записи Лигети и Лютославского нечто общее, и даже обнаружить неожиданное сходство не только в постановке творческой задачи, но и в более конкретных приемах композиторской техники¹. Как станет ясно из нижеследующих примеров,

оба композитора разными путями пришли к идее движущихся кластеров, по определению Лютославского.

Лигети описал свою музыку 1960-х годов как «непрерывный поток, неразделимый на такты» [6, 14]. В сущности, он нашел подходящую фактуру для воплощения такого воображаемого потока уже в *Первом струнном квартете*, написанном в 1954 году, то есть еще до создания знаменитых «Атмосфер» (1961). В своем более позднем комментарии к последней вариации Квартета — фугато — Лигети поясняет свой метод материализации воображаемого потока в партитурную запись: «две инструментальные партии переплетаются как волокна из одной толстой крученой нити. Две [...] сольные партии соединяются, создавая многоцветную хроматическую линию» [6, 15].

Пример 1. Лигети. *Первый струнный квартет* (1953–54), т. 745–747

II

senza sord. Subito allegro con moto,^{*)} string. poco a poco sin al prestissimo - - - -

beginnen, dann string. / beginn approx. ♩ = 100, then stringendo

¹ Материалы Фонда Пауля Захера, единственного в своем роде хранилища рукописей композиторов XX века, позволяют проследить различные этапы творческого процесса, от постепенного формирования замысла до его воплощения в записи. Приведенные ниже примеры 3 и 5 заимствованы из коллекций Фонда. Автор выражает благодарность Фонду Пауля Захера и его директору, доктору Феликсу Майеру, за разрешение опубликовать эти материалы.

Многоцветную хроматическую линию можно также назвать *хроматическим кластером*. Суммируя в схеме все происходящее в фугато, мы видим

именно такой хроматический кластер, меняющий свою плотность (такт 1) или одновременно и плотность, и высотное положение (следующие такты).

Пример 2. Схема примера 1



В 1960-х годах Лигети продолжает строить свои партитуры в структуре микро-канонов, в которых отдельные голоса сближены по времени, но их совпадение композитором намеренно не допускается. Набросок «Разветвлений» (1969) демонстрирует тщательную организацию будущего звукового результата: Лигети формирует движущийся хроматический кластер, имеющий четкие высотные очертания (пример 3).

Представленный набросок «Разветвлений» ясно показывает, что Лигети концентрировался «на том, что мы слышим» [6, 15]. Таким образом, его микрополифония, при всей сложности и увлекательности рисунка на партитурном листе, действительно служит лишь средством создания звукового образа,

а не является самоцелью. Самоанализ Лигети в этом плане абсолютно точен.

В те же 1960-е годы целью Лютославского было «достичь непрерывного изменения высоты самым точным способом из возможных» и «создать впечатление четвертитонового кластера, движущегося в пространстве» [3, 74–75]. Работая над своей «Книгой для оркестра» (1968), Лютославский формирует тип фактуры, схожий с техникой микро-канонов у Лигети.

В тех эпизодах «Книги для оркестра», которые обозначены как *battuta* (в противоположность *ad libitum*), движущиеся кластеры Лютославского иногда организованы почти как у Лигети. Так, например, в одном из подобных эпизодов из «Книги для оркестра»

Пример 3. Лигети. «Разветвления» для струнных (1968–69), наброски, с. 18
(Коллекция Лигети в Фонде Пауля Захера)

Handwritten musical score for Ligeti's «Разветвления» (Ravellez) for strings, page 18. The score consists of 11 staves. The first six staves are for individual string parts (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses, and Contrabasses), each with a circled letter (B, C, A, G, F, E) above the staff. The last five staves are for a large section of the ensemble, with a circled letter (H) above the first staff. The score is written in a sketchy, handwritten style with many notes and some text annotations. Annotations include "SOLI" at the top, "dim." on the second staff, "etc." on the seventh staff, "poco al niente" on the eighth staff, "molto al niente" on the ninth staff, and "tacet" on the eleventh staff. The bottom left of the page has the handwritten text "ppp/punta d'arco" and "poco al niente".

каждая группа голосов (первая, вторая и третья трубы с первой и второй валторнами; третья и четвертая валторна с первым, вторым и третьим тром-

боном) фигурируют в партитуре в виде микро-канона. Звуковой результат весьма схож с движущимся кластером у Лигети из *Примера 1*.

Пример 4. Лютославский, «Книга для оркестра» (1968)

Сравнивая партитурную запись данного эпизода с тем, как тот же эпизод выглядит в виде наброска, поражаешься точности композиторского слышания уже на исходной стадии рабо-

ты, на этапе обдумывания партитуры. Детально рассматривая набросок, можно проследить все главные смены высот, как в вертикальном, так и в горизонтальном измерении.

Пример 5. Лютославский, «Книга для оркестра», наброски, с. 5
(Коллекция Лютославского в Фонде Пауля Захера)

Таким образом, сравнение набросков Лигети и Лютославского позволяет сделать два существенных вывода о сходных чертах их творческого процесса. Во-первых, воображение обоих композиторов создавало очень четкие звуковые феномены уже на самой начальной стадии работы над сочинением, и этот конкретный звуковой образ определял выбор конкретных приемов музыкального языка. Во-вторых, оба композитора, при всех различиях их подхода к музыкальному материалу, для «фиксации процесса» (Лигети) нередко использовали кластеры, которые меняли свою высоту и/или плотность, иначе говоря «кластеры, движущиеся в пространстве», по определению Лютославского. При этом и Лигети, и Лютославский тщательно прорабатывали в партитуре каждую, даже мельчайшую деталь, с целью зафиксировать движение кластера как можно точнее.

Лютославский, вне всякого сомнения, осознавал некое типологическое сходство между своим творческим процессом и композиторским мышлением Лигети. Говоря о Лигети и о себе, он заметил: «Наши подходы к процессу создания музыки очень во многом различны. Единственное, в чем мы схожи друг с другом, это определенная музыкальная чувствительность. Лигети всегда слышит исключительно точно. Я придаю большое значение этому качеству» [2, 132].

Оба автора учитывали возможность неточного исполнения их край-

не сложных и обильно детализированных партитур. Соответственно, индивидуальный дизайн нотации служит у композиторов одинаковой цели: предотвратить серьезные искажения их звукового замысла при исполнении. Именно поэтому они пытались предвидеть вероятные случайности и стремились держать их под контролем.

Оба композитора сформулировали свои творческие приоритеты в предельно ясной форме. Лютославский разъяснял их следующим образом:

«В основе замысла моих произведений всегда лежит совершенно определенное звуковое представление. Его существенные свойства не должны подвергаться изменениям — несмотря на все те различия между отдельными исполнениями, которые обусловлены введением элементов алеаторики»¹ [7, 7].

Лигети высказался не менее четко:

«Я пользуюсь точной нотацией и двенадцатитоновой температурой, и при подготовке исполнения следует стремиться выполнить авторские указания по поводу высоты и ритма как можно точнее. Если максимальная точность гарантирована, остается еще некое поле неопределенности, а именно та самая желательная степень неопределенности, которая порождает гиперхроматику и ритмические смещения, и в результате — затухивание границ и движущиеся краски» [8, 87].

Оба композитора, таким образом, сознательно отвергали любой альтерна-

¹ Лютославский здесь имеет в виду свои секции *ad libitum*, однако эти соображения релевантны также и для секций *battuta*, записанных в традиционной нотации.

тивный способ нотации своих звуковых идей и были убеждены, что автор сочинения всегда должен сохранять контроль над каждой деталью своей партитуры — касается ли это звуковысотности или фактуры. По мнению Лигети и Лютославского, исполнители должны ясно осознавать границы своей свободы, которые ставит композитор.

В то же время, оба вышеприведенных высказывания содержат и упоминание случайности, однако в своеобразном контексте: совершенно очевидно, что и *случайность* оба композитора желали и умели держать под контролем — достаточно вспомнить «ограниченную алеаторику» Лютославского. Вероятно, именно мобили Колдера привлекли внимание Лигети и Лютославского к самой возможности комбинации контроля и случая — двух принципов композиции, кажущихся на первый взгляд несовместимыми.

Упомянутые выше факты творческой биографии Лигети и Лютославского по-

могают точнее оценить особенности их музыкального мышления, которое отмечено своеобразным сочетанием новаторства и традиционности. По отношению к ним оксюморон «классики авангарда» приобретает особый оттенок. Речь в данном случае идет не только о том, что и авангард также рано или поздно становится явлением истории, и с течением времени лучшие его достижения переходят в разряд классики. В историческом плане важно иметь в виду еще один факт: оба композитора принадлежали к той части авангарда 1960-х годов, которая значительно модифицировала сложившиеся нормы музыкального языка, но все еще сохраняла с ними неразрывную связь. Соответственно, их творческий вклад был отмечен — если вновь использовать *contradictio in adjecto* — сугубо индивидуальным «консервативным новаторством», во многом определившим их место в контексте музыки XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ligeti über Lutoslawski // Musica (Kassel), 22 (1968).
2. Nikolska I. Conversations with Witold Lutoslawski (1987–92) // Stockholm, 1994.
3. Kaczynski T. Conversations with Witold Lutoslawski, revised edition. London, 1995.
4. Лигети Д. Форма в новой музыке // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: сб. статей. Сост. Ю. Крейнина. М.: Российский институт искусствознания, 1993. Впервые опубликовано на немецком языке: Ligeti György. Form // Form in der Neuen Musik. / Ed. E. Thomas. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X. Mainz, 1966. Статья Лигети переведена также на английский язык: Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music. New York, 1992. Vol. 3.
5. Sweeney J.J. Alexander Calder. London, 1971.
6. Ligeti in Conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself. London, 1983.
7. Lutoslawski W. Über Rhythmik und Tonhöheorganisation in der Kompositionstechnik unter Anwendung begrenzter Zufallswirkung // Witold Lutoslawski. Musik-Konzepte 71/72/73 / ed. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn. München, 1991.
8. Ligeti G. Auf dem Wege zu «Lux Aeterna» / Österreichische Musikzeitschrift, 24 (1969).

REFERENCE

1. Ligeti über Lutoslawski. *Musica* (Kassel), 22 (1968).
2. *Nikolska I.* Conversations with Witold Lutoslawski (1987–92). Stockholm, 1994.
3. *Kaczynski T.* Conversations with Witold Lutoslawski, revised edition. London, 1995.
4. *Ligeti D.* Forma v novoy muzyke [Form in new music]. György Ligeti. Lichnost i tvorchestvo: sb. statey. [Personality and creativity: collection of articles]. Sost. Yu. Kreynina. [Comp. by Yu. Kreinina.]. M.: Rossiyskiy institut iskusstvoznaniya, 1993. [Moscow: Russian Institute of Art History]. Vpervye opublikovano na nemetskom yazyke [First published in German]: Ligeti György. Form. Form in der Neuen Musik. Ed. E. Thomas. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X. Mainz, 1966. Statya Ligeti perevedena takzhe na angliyskiy yazyk [Ligeti's article is also translated into English]: *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music.* New York, 1992. Vol. 3.
5. *Sweeney J.J.* Alexander Calder. London, 1971.
6. Ligeti in Conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself. London, 1983.
7. *Lutoslawski W.* Über Rhythmik und Tonhöheorganisation in der Kompositionstechnik unter Anwendung begrenzter Zufallswirkung. Witold Lutoslawski. *Musik-Konzepte* 71.72.73. Ed. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn. München, 1991.
8. *Ligeti G.* Auf dem Wege zu «Lux Aeterna». *Österreichische Musikzeitschrift*, 24 (1969).



БИОГРАФИЯ КАК МИФ: МЕЖДУ АМБИЦИЯМИ И ПОЛИТИКОЙ. «АНДЖЕЙ ПАНУФНИК О СЕБЕ»

Интерес к личности Анджея Пануфника (1914–1991), одного из самых интересных польских композиторов XX века, в последние годы все более возрастает. Пануфник, произведения которого были востребованы самыми известными исполнителями, внес существенный вклад в интерпретацию своего творчества, подготовив к собственному 75-летию автобиографию *Composing Myself* (первое издание — Лондон, «Methuen», 1987; в Польше она была опубликована к приезду композитора в 1990 году под названием *Andrzej Panufnik o sobie*, которое не выражает идейный посыл английского оригинала: «Сочиняя (или создавая) себя») [1]. Как и многие композиторы нашего времени, Пануфник представил собственную версию событий своей жизни, однако значительный интерес в его мемуарах представляют прежде всего рефлексия композитора на свое творчество, обоснование внутренних побуждений и описание композиционных принципов и методов. Принимая эту часть содержания с некоторым скептицизмом, хотелось бы уделить внимание другой стороне этого издания: тому мифу, который ком-

позитор в силу самых разных причин постарался создать вокруг своей биографии и который стал тиражироваться в последующих публикациях. И здесь возникает сразу несколько сюжетных линий. Пануфник писал мемуары по настоянию жены и английских друзей, для резонансного издания — что нельзя недооценивать. В связи с этим особый акцент в них сделан на политической подоплеке побега композитора в Англию, на острых ситуациях в процессе развития культурной политики в социалистической Польше, а также на военных событиях. Однако версия, изложенная самим Пануфником, носит декоративно-политический характер, и не только потому, что она представляет в черном свете все, что было в Польше — военной и тем более социалистической. Она приукрашивает композитора как борца с тоталитарным режимом и скрывает реальные факты его биографии, которые ныне, благодаря работе с разнообразными архивными данными некоторых польских и английских ученых, постепенно становятся достоянием общечеловечности.

Немалое внимание композитор уделил и своей личной истории, тем

более, что она была неординарной. И здесь также нужно принимать во внимание только одно обстоятельство: Пануфнику было что скрывать и было во имя чего беречь свой имидж, поскольку его последний брак с Камиллой Джессел оказался действительно самым счастливым событием в его жизни. Конечно, о многих «пробелах» в мемуарах можно говорить с сожалением: принимая во внимание опасения самого композитора скомпрометировать немногочисленных бывших польских друзей, можно понять, что он избегал в своей книге излишней откровенности и подробностей, которые могли бы быть интересны. Так, на страницах автобиографии Пануфник почти не упоминает даже Витольда Лютославского, за исключением эпизодов военных лет.

* * *

После окончания войны Пануфник руководит филармоническим оркестром и работает в Польском музыкальном издательстве (РWM) в уцелевшем от разрушений Кракове, который стал культурной столицей Польши. Так случилось, что только после отъезда в 1947 году в Париж другого лидера в области композиции, — Романа Палестера, — Пануфник громко заявляет о себе не только как дирижер, но и как композитор. Это обстоятельство связано с переизданием некоторых восстановленных произведений, написанных в годы войны (среди которых особое место занимает *Трагическая увертюра*) и сочинением новых, ярких опусов — *Ноктюрна*, *Колыбельной*, *Sinfonia rustica* (*Сельской симфонии*).



А. Пануфник на репетиции *Трагической увертюры*, Варшава, март 1944 года

Упоминания Пануфника о том, что многие коллеги-композиторы высоко оценивали его опусы послевоенных лет, подтверждаются многочисленными откликами в прессе и присуждением наград, первой из которых в 1948 году стал главный приз конкурса им. К. Шимановского за симфонический *Ноктюрн* (1947), а второй — главный приз композиторского конкурса им. Ф. Шопена (организованного Союзом польских композиторов и посвященного 100-летию со дня смерти Ф. Шопена) в апреле 1949 года за *Sinfonia rustica*. Шопеновский конкурс проводился в трех категориях: произведения для симфонического оркестра, для фортепиано с оркестром, для фортепиано, — однако призы были предусмотрены так, как если бы конкурс проводился в одной номинации. Вторые места получили А. Малявский и Г. Бацевич (*Симфонические вариации* и *Фортепианный концерт*), третьи — А. Малявский и Т. Шелиговский (*Токката для фортепиано с оркестром* и *Фортепианная соната*). Вот фрагмент отзыва о *Ноктюрне*, по праву заслуживающем самой высокой оценки: «Автор пользуется полной палитрой оркестровых средств, отличающей мастера, той, которую привнес импрессионизм и великие колористы XX века. Одновременно, благодаря огромному эмоциональному и динамическому наполнению, он достигает самой глубокой выразительности. Трудно отнести это сочинение к подражанию каким-то известным направлениям или “измам” — он кажется скорее более близким какому-то современно понятому

романтизму, чем классическому объективизму. Зато несомненным фактом является исключительная артистическая индивидуальность и также то, что *Ноктюрн* должен присутствовать в репертуаре всех филармонических оркестров» [2]. А в связи с премьерой *Sinfonia rustica* 13 мая 1949 года авторитетный музыковед Стефания Лобачевска подчеркивает «высокий класс» сочинения и «удачное решение такой актуальной сегодня проблемы как сочетание стремления к современному уровню техники композиции с обращением к народному материалу» [3].

Получив признание в Европе в качестве дирижера, быстро став известным композитором, Пануфник участвовал в культурных делегациях и был членом международных комитетов. В эти годы композитор многократно с успехом выступал как дирижер в Голландии, Франции, Италии, ФРГ и ГДР, Венгрии, Швейцарии, Англии. В большинстве случаев выступления Пануфника были связаны с презентацией сочинений польских композиторов на официальных мероприятиях и фестивалях современной музыки, неслучайно именно ему поступил заказ от UNESCO написать произведение для концерта в Париже в память 100-летия смерти Шопена. 1948–1949 годы отмечены важнейшими событиями в биографии Пануфника. Его произведения звучат за рубежом (достаточно упомянуть, что *Трагическая увертюра* 24 марта

1949 года была исполнена в Карнеги Холл Леопольдом Стоковским и получила самую высокую оценку), композитор получает престижные награды — не только композиторских конкурсов, но также правительственные (Краковского воеводства и Орден *Sztyndaru Pracy I Klasy* — высшую государственную награду, равноценную советскому Орденом Знамени Труда первой степени).

Не о всех своих наградах Пануфник любил вспоминать: в том же 1948 году (в ноябре) Пануфник участвовал в конкурсе на сочинение гимна партии. Жюри возглавил Болеслав Войтович, который обыкновенно избегал общественных поручений. Пануфник красочно описывает процесс поспешного и вынужденного сочинения гимна с целью «отписки» («на колене за несколько минут — первое, что пришло в голову» [1, 192]) и свое возмущение решением о присуждении его откровенно слабому сочинению первого места. Однако на самом деле его «Песнь объединенных партий» (*Pieśń Zjednoczonych Partii*) была уже издана и представлена в инструментовке и для симфонического, и для духового оркестров. Умалчивает Пануфник и о внушительной сумме денег, полученной в качестве награды. Победа Пануфника была заслуженной — он с юности писал много песен — не только в годы войны, но и в эпоху соцреализма, всего в его творчестве их насчитали около 1500 (за такие песни платили половину композиторского гонорара) [4].

Однако такая благоприятная ситуация быстро изменилась: уже в 1948 году стали приходить тревожные новости из Москвы о директивах Жданова. В Польше процессом социализации искусства руководил заместитель министра культуры Влодзимеж Сокорский. Проводилось много собраний, где партийные руководители, цитируя фрагменты Жданова и Ленина как неоспоримых авторитетов, призывали создавать музыку социалистической эпохи, которая бы последовательно выражала потребности нового общества. Самым драматичным событием 1949 года стала конференция композиторов и музыкальных критиков в Лагове Любуском (часто ошибочно называемая съездом), прошедшая с 5 по 8 августа. Сокорский выступил с докладом, в котором заклеил современные направления музыкального искусства. Предварительно выбранные для показательного обсуждения в духе новых требований и исполненные оркестром Познанской филармонии *Ноктюрн* Пануфника и *Олимпийская симфония* Турского были подвергнуты критике. Признанные чуть ранее выдающимися, сочинения композиторов были исключены из списка исполняемых в Польше как формалистические и декадентские. Пануфник, тем не менее, несмотря на порицание своих ранее восхваляемых произведений, имея поддержку в министерстве, по-прежнему получал престижные общественные поручения и заказы на музыку в духе требований соцреализма. Во время этой конференции Пануфник вновь

(после 1948 года) получает полномочия заместителя председателя Союза польских композиторов.

В своей книге Пануфник мотивирует свое решение покинуть родину тем, что он не понимал, как он может дальше развивать свое творчество. По его словам, в начале 1950-х годов он имел единственную работу — как руководитель Союза польских композиторов он должен был решать организационные вопросы, его личные материальные проблемы помогало уладить только сочинение музыки для киностудии. По его автобиографии, и по публикациям последних лет можно понять, что о себе он был высокого мнения, и ко многим своим коллегам относился свысока. Даже о Люtosлавском он писал, что ему удалось избежать участия в политических и общественных организациях, и потому он получил преимущество в свободе композиторского творчества [1, 167]. Однако последовать их позиции он не смог — его привлекала позиция «композитора № 1». Интересно, что одна из ярких фигур композиторского мира того времени Стефан Киселевский, — не только композитор и педагог, но и известнейший музыкальный критик и писатель, с которым Пануфник хорошо был знаком еще до войны, — представляет портрет композитора в облике Стефана, героя повести «Заговоры», как «коллекцию противоречий». В нем (в Стефане-Пануфнике) он показывает строгость, даже суровость и надежность, расчетливость и стремление к щегольству и красивой жизни,

театральность и таинственность, холодность и тщеславие, надменную приветливость и эгоцентризм. Киселевский, высоко оценивая в то время сочинения Пануфника и его талант, сам занимал совершенно иную позицию: в результате за свои выступления в защиту искусства и критику соцреализма в музыке он лишился преподавательской работы в краковской Высшей школе музыки; в 1949 году ненадолго прекратил существование курируемый им журнал *Ruch Muzyczny*.

Пануфник стремился к громкому признанию и пользовался преимуществами, связанными с занимаемыми должностями, при этом комментируя ситуацию таким образом, что в отношении него власти проводили «политику кнута и пряника». К 1952 году Сокорский стал министром, и в любом случае он продолжал поддерживать Пануфника. Интересно упомянуть, что в 1950 году композитор получил маленькую двухкомнатную квартиру в центре — в Варшаве, стоявшей в руинах, такой подарок от государства был роскошью. Постоянно выезжающему на гастроли композитору стали предлагать неблагоприятные поручения: пропагандировать среди своих зарубежных коллег коммунистические идеи и выяснять их отношение к советской власти. Во всяком случае, именно так описывает ситуацию, сложившуюся перед его побегом на Запад, сам Пануфник. И именно стремлением к независимости от политики, а также желанием свободы выбора тем для творчества объясняет Пануфник свое решение покинуть Польшу.

На деле ситуация складывалась несколько иначе. Весной 1954 года Сокорский объявил о смене культурной политики, и, соответственно, руководства Союза польских композиторов. Будучи близким к официальным властям и пользуясь многими привилегиями, постоянно подчеркивая свою необходимость как композитора «на пьедестале и символа польской музыки», Пануфник боялся, что после начала 1954 года ситуация сложится для него совсем неблагоприятно, и он полностью утратит свои позиции: ведь для многих он был буквально «подхалимом и фаворитом» режима [4]. Политическая ситуация развивалась так стремительно, что почти никто не мог предсказать, насколько реальными будут изменения в стране.

Интрига вокруг побега Пануфника до сих пор обрастает все большими подробностями и толкованиями, заслуживающими описания в детективном романе. Хотелось бы сделать к ней еще один комментарий. На самом деле версия, изложенная самим Пануфником, носит декоративно-политический характер и скрывает простую житейскую ситуацию, ставшую катализатором кардинального изменения его судьбы. Очевидно, что главная интрига заключалась в его жене, Мэри Элизабет О'Махоуни (по происхождению ирландке, которую в Польше прозвали Скарлетт благодаря сходству с героиней фильма «Унесенные ветром»), стремившейся вернуться в Англию. Познакомившись с ней, Пануфник в 1951 году поторопился жениться: службы

безопасности подозревали в Скарлетт западного агента, что соответствовало действительности, и установили за ней постоянную слежку. К настоящему времени опубликованы выдержки из документов, подтверждающих то, что, несмотря на совсем юный возраст, в котором Мэри выехала в Польшу с первым мужем, она уже была завербована английскими спецслужбами и, благодаря связям в обществе своих часто меняющихся мужей, отыскивала компроматы на представителей польской власти [5]. Легкость, с какой Скарлетт организовала выезд Пануфника, лишний раз подтверждает, что в Польше она была не просто красивой женой «композитора № 1». В этой связи характерен нелестный отзыв знакомого Пануфников, начальника визового отдела в Министерстве иностранных дел: *«Для меня ясно, что такой размазня и болезненный сноб как Пануфник (я хорошо знал его с 1942 года) никогда бы не решился на что-то подобное, если бы не железная воля и амбиции Скарлетт»* [5]. Приведем цитату из воспоминаний известного композитора Влодзимежа Котоньского, который близко общался с Пануфником: *«Весь этот выезд Пануфника был ненужный, случившийся накануне оттепели, и был спровоцирован его первой женой <...>, которая, несомненно, была связана с британскими специальными службами»* [6, 126].

Побег Пануфника стал полной неожиданностью для польских спецслужб и властей, а также для всех его друзей, за исключением Зыгмунта Мыцельского,



Выступление А. Пануфника на радио BBC, 21 июля 1954 года

которому он обмолвился о своих планах. Более того, все узнали об этом происшествии только на конференции в Лондоне, которая состоялась на следующий день. Сам композитор не появился перед прессой, и нелепые объяснения причины предоставления ему политического убежища давала Скарлетт, объясняя решение мужа покинуть родину давлением на него со стороны властей. Единственное, что она могла внятно донести до представителей прессы, удивленных решением самого известного польского композитора — то, что жизнь в Польше «чертовски ужасна» [7]. Только на пресс-конференции в Лондоне для радио BBC, недель позднее, сам Пануфник объяснил свой поступок так: «Искренне верю, что этот протест поможет моим коллегам-композиторам, живущим в Польше, в их борьбе с навязанным им жестким политическим контролем» [1, 253].

Мировой резонанс был громким. Например, сразу же после распространения новости, *Figaro Littéraire* объявило: «польский Шостакович нанес коммунистической власти самый тяжкий удар со времени побега Милоша» [4]. На родине поступок Пануфника также вызвал бурную и неоднозначную реакцию, а руководящие инстанции получили повод еще больше ужесточить регламент творческой деятельности. Как заметит Мыцельский двумя годами позднее, «коллеги, для которых он был главным конкурентом, очень злы по отношению к нему — его бы здесь теперь просто загрызли» [5]. И недаром: свою злобу власти вымещали на тех молодых музыкантах, кто бывал за рубежом — достаточно, например, упомянуть, что Тадеушу Бэрду сразу же запретили выезд на стажировку в Париж.

Интересно, что Роман Палестер, руководивший культурными программами радио «Свободная Европа», всегда уделял Пануфнику повышенное внимание. Ссылаясь на Дануту Гвиздалянку, приведем некоторые факты. Палестер в своих программах жестко осуждал композитора за нарочитое служение официальному искусству. Перед самым побегом Пануфника Палестер посвятил ему целую передачу «Культура в неволе», смысл которой заключался в осуждении его пропагандистских выступлений на радио и в прессе, говоря, что это подобно *«заявлениям мальчишки, рассуждающего о перспективах дальнейшего развития атомной физики»* [5]. Зато неделей позднее, 15 июля, он назвал побег Пануфника событием первостепенного значения, которое полностью реабилитирует его: *«До последних дней мы говорили очень критично об интервью Пануфника, уличая его в намеренных и непорядочных искажениях смысла. Нами руководила элементарная лояльность по отношению к слушателям и соотечественникам в стране. Однако та же самая позиция, которая вчера приказывала нам горячо воспротивиться тому, что Пануфник писал в прессе либо говорил на радио, руководит нами и теперь, склоняя к независимой и лояльной оценке его сегодняшней позиции. Если художник решает покинуть страну, в которой он жил в полном благополучии, был известен, уважаем и признан, и заменяет эту ситуацию на неопределенную судьбу эмигранта, то это решение,*

несомненно, полностью реабилитирует человека — даже если в прошлом мы имели к нему какие-то претензии» [5].

Парадоксальность и даже трагичность решения Пануфника для его последующего творчества заключалась в том, что в надежде освободиться от своей политической зависимости Пануфник оказался за рубежом в тот момент, когда культурная политика в Польше изменилась кардинальным образом. При этом лидер польской музыки оказался в полной изоляции. Решаясь на эмиграцию, он надеялся, что его демонстративный жест поможет ему продвинуться на Западе. Как пишет сам композитор, на многое он не рассчитывал, но никак не мог ожидать, что отношение к нему изменится столь резко. Некоторые из коллег, с кем он общался еще с 1948 года, делали вид, что не знают его, и даже польское общество Лондона было совершенно безучастно. Заново создать себе имя в Великобритании было совсем непросто. Британская музыка к середине XX века оставалась чуждой развитию европейского авангарда, и критика не скрывала негативного отношения к тем, кто стремился создать нечто новое, адекватное своему времени. Даже в 1965 году Эндрю Портер подчеркивал, что сочинения современных композиторов исполняются очень редко и выборочно, охотнее всего выбирается музыкальный истеблишмент, создаваемый Бриттеном, Уолтоном, Типпеттом или Росторном [8, 71]. Таким образом, «выбрав» по требованию Скарлетт Англию в расчете на то, что это

предсказуемая и толерантная не только в политическом, но культурном отношении страна, Пануфник жестоко ошибся.

Средства на жизнь он зарабатывал благодаря своей профессиональной репутации, выступая в качестве приглашенного дирижера, с начала 1957 до конца 1958 руководил симфоническим оркестром города Бирмингем, что содействовало получению британского гражданства. Однако он быстро почувствовал себя уставшим от Англии, от уровня ее оркестров, имевших значительные финансовые трудности, и испытывал чувство разочарования, во многом связанное с политикой BBC в отношении современной музыки. Более семи лет ни одно из сочинений Пануфника не было исполнено на радио BBC, и даже *Sinfonia sacra* (1963) была отвергнута репертуарной комиссией — победу в 1963 году этого произведения на конкурсе, учрежденном князем Монако Ренье III за музыкальную композицию (*Prix de Composition Musicale*), руководство BBC не признало веской причиной. (На конкурсе в 1963 году было представлено 133 сочинения композиторов из 38 стран; за исключением единственного лауреата этого конкурса, учрежденного еще в 1960 году, только начиная с 2001 года другие композиторы, чьи сочинения получили одобрение жюри, получали дипломы. На рубеже 80-х годов несколько лет подряд эта престижная награда присуждалась избранному композитору за творчество, ее Пануфник получил в 1983 году). Композитор иронически сравнивал

свое особое положение в Англии с ситуацией в Польше, где «официально» он также в то время «не существовал». Только в конце 1966 года молодой редактор Третьей программы радио BBC Мартин Дэлби решил сделать цикл программ «Портрет композитора», и за ней последовал ряд предложений. Кстати, в 1960 году Пануфник попытался обосноваться в США, поскольку заокеанская музыкальная жизнь казалась ему более динамичной и интересной, но там он оказался еще в большей изоляции и вынужден был вернуться в Лондон.

В начале 1960-х годов Пануфник полностью отдает себе отчет в том, что уже больше никогда не сможет писать так, как прежде, несмотря на успех произведений, сочиненных в первые годы эмиграции — *Фортепианного концерта*, *Пейзажа*, *Осенней музыки* (1962) и *Sinfonia sacra*. Как он пишет, «их музыкальная направленность в целом оставалась под влиянием доминировавшей во мне польскости. Несмотря на то, что я ни в какой степени не отрекался ни от своего происхождения, ни от сочинений, написанных под его влиянием, я отдавал себе отчет в том, что если я и дальше буду ограничиваться этим видом музыкального материала и по-прежнему черпать из преследующих меня реминисценций польской народной музыки, то результатом станет творческий застой» [1, 322]. Однако парадоксально то, что в дальнейшем, создавая свою систему конструирования музы-

кального материала по подобию геометрических форм, Пануфник, тем не менее, продолжал обращаться к традициям польской музыки. Богдан Почей в своей неоконченной книге *Muzyka Andrzeja Panufnika* особенно выделяет эту проблему [9]. Говоря о многих аспектах проявления черт традиционной культуры в современной музыке, он подчеркивает, что преломление национального начала многообразно и трудно описываемо словами, но всегда ощутимо в эмоциональном содержании, в выборе тем для творчества. Особенно он выделяет в отношении польской музыки «религиозные идиомы», которые связаны не только с сакральной, но и с народной традицией. На этом основании он видит проявление особой принадлежности творчества Пануфника к польской культуре начиная еще с его раннего авангардного сочинения — *Ноктюрна*. В позднем творчестве выделяется ряд сочинений, посвященных религиозной национальной традиции, среди них — *Sinfonia Sacra*, *Катыньская эпитафия*, *Sinfonia votive*, хоровая молитва а cappella *Песнь Деве Марии*, сюита *Polonia*. А также значительное место получает идея воплотить в звуках впечатления от созерцания типичных польских ландшафтов. Не случайно леди Камила Пануфник подчеркивает стремление композитора создать у себя в поместье польский парк и найти в ландшафте Суффолка ассоциации с польским пейзажем. Именно им вдохновлены *Пейзаж*, *Осенняя музыка*, *Космическое древо*. Интересно привести

здесь ее высказывание: «Я думаю, что его музыка — очень польская. Он считал весьма забавным то, что он, композитор, пишущий в Англии, сочиняет “очень польскую” музыку в то время, когда польские композиторы, работающие в Польше, пишут музыку “международную”. Это трагедия для Польши, поскольку, как я думаю, его музыка является наиболее польской по сравнению с музыкой любого другого композитора его поколения» [10]. Любопытно, что в поздних произведениях Пануфник использовал цитаты из своих ранних сочинений, проникнутых польской тематикой.

* * *

75-летний юбилей композитора был отмечен сериями концертов в Великобритании. В своем выступлении в ответ на поздравление от BBC он подчеркнул, что все эти годы источником вдохновения для него была идея независимости и свободы Польши: «В течение тридцати пяти лет жизни в Англии я никогда не чувствовал себя ни эмоционально, ни духовно оторванным от страны, в которой родился. Сразу же по прибытии сюда я написал ряд сочинений ясно выраженного польского характера <...>, вдохновляясь как прошедшими, так и происходящими событиями» [1, 365–366]. В аналогичном ключе, поясняя мотивы создания своей *Sinfonia sacra*, он пишет: «я решил сочинить произведение, которое своим эмоциональным содержанием даст понять Западу, а

особенно американцам, значение истории и культуры Польши» [1, 294].

На родине имя Пануфника, за исключением единичных рецензий и исполнений произведений в конце 1950-х годов, практически не упоминалось до 1977 года, когда руководство Союза польских композиторов, — Ян Стеншевский, Витольд Лютославский и Тадеуш Качиньский, — добились снятия запрета с имен Анджея Пануфника и Романа Палестера. В связи с 50-летним юбилеем «Содружества молодых польских музыкантов в Париже» на фестивале «Варшавская осень» состоялись польские премьеры некоторых сочинений. Сам Пануфник всегда подчеркивал, что в течение 23 лет в Польше его имя было «забыто». Однако Данута Гвиздаланка и другие польские авторы нашли некоторые доброжелательные упоминания о нем в прессе и две музыкаловедческие статьи, сохранились также свидетельства об исполнении сочинений Пануфника в первые годы после его побега (до 1960-х годов). Даже в 1959 году в рецензии на концерт в Познани о *Ноктюрне* Пануфника напишут как о «выражении самых высоких достижений современной польской музыки» [4].

Несмотря на изменения политической ситуации в Польше с начала 1980-х годов, Пануфник отказывался от предложений посетить родину. В последние годы он боялся разрушить свои воспоминания незнакомой ему действительностью, волновался также при мысли о том, как встретят его прежние друзья, как воспримут его музыку слу-

шатели не только старшего поколения, но и более молодого, для которого он был совершенно чуждым. В 1989 году, после проведения выборов, ситуация в стране изменилась радикально, но только в 1990 году, понимая, что откладывать поездку он уже не может по состоянию здоровья, Пануфник наконец принял приглашение выступить на посвященном ему фестивале «Варшавская осень». В Варшаве были представлены одиннадцать его сочинений, сам он также выступил и как дирижер, исполнив *Десятую симфонию* и *Скрипичный концерт* (солировала выдающаяся польская скрипачка Ванда Вилкомирска, вернувшаяся на родину ради участия в этом концерте). Дирижировали также Войцех Михневский и молодой британский дирижер Марк Стивенсон. Заслуги композитора перед польской культурой были отмечены наградами и званием доктора *honoris causa* польских музыкальных академий. Известно, что для самого композитора визит в Польшу не оправдал всех ожиданий — Варшава была совершенно иной. В этой связи многое объясняет ответ Михневского на вопрос Беаты Болеславской (в интервью, опубликованном совсем недавно) о том, был ли интерес у молодого поколения в 1990-м году к музыке Пануфника: «С моей точки зрения — не чрезмерный. <...> Тогда таким богатым было все то, что делалось в новой музыке в Польше и в мире, — что исполнялось на пороге совершенно фантастических «Варшавских осеней» и именно через

призму «Варшавской осени» нами познавалось, что Пануфник — из-за того, что его здесь, и на «Осени» не было — оставался в силу обстоятельств вне интереса. Не очень-то было известно, что за музыку он пишет. Несомненно, тут имело место старое правило, следуя которому отсутствующие всегда не правы, <...>» [11].

В конце жизни Пануфник особо подчеркивал свою принадлежность к музыкальной культуре Польши, где только после смерти его творчество оказалось востребовано и признано как одно из самых значительных достижений национальной композиторской школы наряду с творчеством Витольда Лютославского и Кшиштофа Пендерецкого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Andrzej Panufnik o sobie / autoryzowany przekład z angielskiego M. Glińskiej. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1990. 376 S.
2. W. Z. // Ekspres Wieczorny, 9.01.1949.
3. Łobaczewska S. Kraków muzyczny // Dziennik Literacki, 4.12.1949.
4. Grochowska, M. Przynęta i obroza Andrzeja Panufnika / Gazeta Wyborcza, 25.10.2014. URL: http://wyborcza.pl/magazyn/1,141465,16854218,Przyneta_i_obroza_Andrzeja_Panufnika.html?disableRedirects=true (дата обращения: 24.12.2015).
5. Gwizdalanka, D. Ucieczka z państwa grozy / Ruch Muzyczny. 2014. Nr. 07. URL: <http://www.ruchmuzyczny.art.pl/index.php/tematy/punkt/670-ucieczka-z-panstwa-grozy> (дата обращения: 24.12.2015).
6. Michalski G. Lutosławski w pamięci. Gdańsk, 2007. 324 S.
7. Thomas, A. Panufnik's Escape (1): Berne Legation Memo // On Polish Music, Wednesday, 29 October 2014. URL: <http://onpolishmusic.com/articles/%E2%80%A2-panufnik-articles/%E2%80%A2-panufniks-escape-1-berne-legation-memo-2014> (дата обращения: 24.12.2015).
8. Lindstedt I. Grupa (szkoła) manchesterska // Nowa muzyka brytyjska / Red. A. Kwiecińska. Kraków, Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2010. S. 70–81.
9. Pocij B. Muzyka Andrzeja Panufnika // Ruch Muzyczny. 2014. Nr. 09. URL: <http://www.ruchmuzyczny.art.pl/index.php/tematy/punkt/774-muzyka-andrzeja-panufnika> (дата обращения: 24.12.2015).
10. Kolinek-Siechowicz, K. Jego muzyka jest bardzo ludzka. Rozmowa z Camillą Panufnik // Ruch Muzyczny. 2014. Nr. 09. URL: <http://www.ruchmuzyczny.art.pl/index.php/tematy/punkt/776-jego-muzyka-jest-bardzo-ludzkaa> 25.12.2015 (дата обращения: 24.12.2015).
11. Bolesławska-Lewandowska, B. Panufnik. Architekt emocji. Warszawa: PWM, Narodowy Instytut Audiowizualny, 2014. URL: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5441-panufnik-krok-po-kroku.html> (дата обращения: 12.01.2017).

REFERENCE

1. Andrzej Panufnik o sobie. Autoryzowany przekład z angielskiego M. Glińskiej. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1990. 376 S.
2. W. Z. Ekspres Wieczorny, 9.01.1949.
3. Łobaczewska S. Kraków muzyczny. Dziennik Literacki, 4.12.1949.
4. Grochowska, M. Przynęta i obroża Andrzeja Panufnika. Gazeta Wyborcza, 25.10.2014. URL: http://wyborcza.pl/magazyn/1,141465,16854218,Przyneta_i_obroza_Andrzeja_Panufnika.html?disableRedirects=true (data obrashcheniya [date of the application]: 24.12.2015).
5. Gwizdalanka, D. Ucieczka z państwa grozy / Ruch Muzyczny. 2014. Nr. 07. URL: <http://www.ruchmuzyczny.art.pl/index.php/tematy/punkt/670-ucieczka-z-panstwa-grozy> (data obrashcheniya [date of the application]: 24.12.2015).
6. Michalski G. Lutosławski w pamięci. Gdańsk, 2007. 324 S.
7. Thomas, A. Panufnik's Escape (1): Berne Legation Memo // On Polish Music, Wednesday, 29 October 2014. URL: <http://onpolishmusic.com/articles/%E2%80%A2-panufnik-articles/%E2%80%A2-panufniks-escape-1-berne-legation-memo-2014> (data obrashcheniya [date of the application]: 24.12.2015).
8. Lindstedt I. Grupa (szkoła) manchesterska // Nowa muzyka brytyjska / Red. A. Kwiecińska. Kraków, Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2010. S. 70–81.
9. Pocij B. Muzyka Andrzeja Panufnika // Ruch Muzyczny. 2014. Nr. 09. URL: <http://www.ruchmuzyczny.art.pl/index.php/tematy/punkt/774-muzyka-andrzeja-panufnika> (data obrashcheniya [date of the application]: 24.12.2015).
10. Kolinek-Siechowicz, K. Jego muzyka jest bardzo ludzka. Rozmowa z Camillą Panufnik // Ruch Muzyczny. 2014. Nr. 09. URL: <http://www.ruchmuzyczny.art.pl/index.php/tematy/punkt/776-jego-muzyka-jest-bardzo-ludzkaa> 25.12.2015 (data obrashcheniya [date of the application]: 24.12.2015).
11. Bolesławska-Lewandowska, B. Panufnik. Architekt emocji. Warszawa: PWM, Narodowy Instytut Audiowizualny, 2014. URL: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5441-panufnik-krok-po-kroku.html> (data obrashcheniya [date of the application]: 12.01.2017).



Валерий Березин

ПРЕЕМСТВЕННОЕ ПРАВО И МУЗЫКАНТЫ ФРАНЦУЗСКИХ КОРОЛЕЙ¹

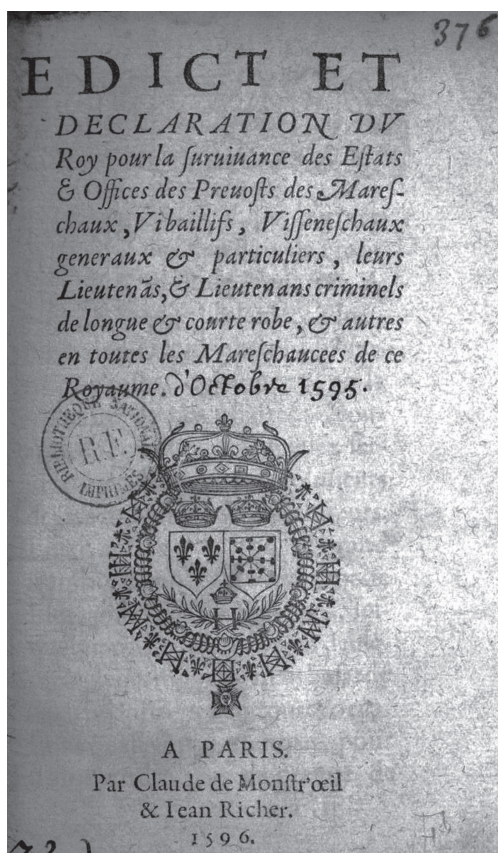
В исторических трудах о французской монархии мы найдем немало острой критики установившегося в XVI веке преемственного права. Для пополнения казны во Франции не только продавались имевшиеся должности, но и создавались новые: административная должность давала, как правило, возможность оккупить ее с большой выгодой, а это, кроме прочего, приближало разбогатевших буржуа к приобретению дворянства — «дворянства плаща». Оно было не столь почетно, как родовое, но все же высоко ценилось в обществе, где титул был едва ли не выше богатства. Особенно много новых должностей учреждалось в провинции, где честолюбие нуворишей жаждало получения почетных привилегий². Продажа и наследование

должностей судей, прокуроров, сборщиков податей вызывало справедливое недовольство подданных королевства. Еще в 1615 году кардинал Ришелье настойчиво добивался отмены пагубного обычая, и 24 марта Людовик XIII «...заверил, что был решительно настроен положить конец продаже должностей, урегулировать все, что с этим было связано...», но в мае того же года отложил свое решение [3, 259]. В итоге преемственное право просуществовало вплоть до революции 1789 года.

По этому поводу Государственный секретарь Людовика XIV Жером Понтшартрен говаривал, что как только король учреждает новую должность, Господь создает дурака, чтобы ее купить [4, 98].

¹ В статье использованы некоторые материалы монографии автора: [1].

² Существовали привилегии полезные (материальные) и почетные (моральные). Нарушение почетных привилегий могло расцениваться как глубокое оскорбление. «Первый священник двора и квартильный священник держат за два угла скатерть причастия со стороны алтаря, когда король готовится к причастию, а два других ее угла держат принцы или другие сеньоры или кавалеры королевских орденов. Но если присутствует Монсеньор дофин, он один держит правый угол скатерти причастия правой рукой со стороны короля», — поясняет Книга королевских штатов 1749 года [2, 348]. Эта процедура, как и подобные, тщательно расписывалась церемониймейстером Капеллы с учетом всех тонкостей иерархии и амбиций.



Указ и декларация Генриха IV
о преемственном праве для государственных
служащих высокого ранга.

Paris: C. de Monstroeil et J. Richer, 1596 //

Национальная библиотека Франции,
отд. Droit, économie, politique, F-46897 (16)

Сам Понтшартрен приобрел должность в 1699 году за огромную сумму 800 000 ливров, но кто станет отрицать, что она того стоила? Звания рангом ниже — а придворная должность это всегда звание! — обходились дешевле, хотя исчислялись тоже весьма внушительными суммами. При Людовике XIV первый дворянин апартаментов платил

200 000, первый камердинер — 100 000, магистр церковной капеллы (Chapelle-Oratoire) — 75 000, дворецкий — 50 000, контролер строений — 55 000, смотритель королевской кухни — 15 000, служащий (официант) кухни — 10 000, посыльный при короле — 6000 ливров [5, 123].

Правда, королевские финансисты не были слишком щедрыми, и когда Людовик XIV учредил должности 100 королевских лейтенантов по 45 000 ливров за каждую, добрая половина так и осталась нераспроданной, хотя речь шла о полномочных представителях суверена в разных областях страны, (а сопутствовавший ей оклад составлял лишь 2000 ливров годовых).

В этом ряду места музыкантов не кажутся дорогими, хотя всякому скромному труженику требовался не один год, чтобы сколотить необходимый капитал.

Однако не все и не всегда было так скверно в наличии преемственного права. Ведь если речь шла о добром ремесленнике, чье мастерство передавалось в поколениях, или об интересующих нас музыкантах, игравших и танцевавших в королевских балетах и празднествах и приобщающих к этому искусству своих детей — почему бы и нет? Ведь они никому не мешали, ничего не нарушали и никем не командовали.

Что же такое преемственное право и что оно означало для музыкантов Короля-Солнца?

Суть преемственного права ясно изложена во «Французском словаре»

Пьера Ришле в 1680 году: «Сюрвиванс. Придворное выражение. (Посредством преемственного права сохраняют должность, и происходит его название «survivance» от «survivre», то есть пережить кого-либо, имеющего должность или пост, и получить ее или унаследовать). Есть несколько видов преемственного права: основное, простое, [преемственное] право пользования, обиходное, по общей доверенности. Начиная с 1559 года короли¹ устанавливают преемственное право для некоторых офицеров, но Карл Девятый в 1569 году своим указом разрешил отказываться от должности в чью-либо пользу, если это представляется выгодным, с условием, что в его казну сразу же выплачивается треть стоимости должности, и именно это называют основным (*générale*) правом преемственности <...>.

Простое преемственное право: когда уступают должность другому человеку, который не может ее занять безусловно и сразу, но только если переживет уступающего должность. Иначе говоря, это дарение должности по причине смерти, которое возможно лишь после смерти дарителя или по добровольному решению уступающего должность.

Обиходное преемственное право: когда получающий его вступает в должность при жизни передающего свое право.

Преемственное право пользования: когда письменно дозволяется передающему и получающему обязанность исполнять ее поочередно или в отсутствие одного или другого.

Преемственное право по общей доверенности — это вид основного преемственного права, которое предоставляется неопределенному лицу с указанием основных положений по исполняемой должности, без указания исполняющего ее.

(Король дарует, предоставляет и отменяет преемственное право по своему желанию)»² [6, 413–414].

Вышедший через четырнадцать лет Словарь Французской академии приводит лишь краткое определение: «*Survivance*. Право, возможность наследовать должность человека после его смерти» [7, 640]. Опуская детали, этот словарь указывает лишь на то, что Ришле назвал основным правом преемственности. Означает ли это, что такая форма преимущественно использовалась на практике? Нет: здесь выражена лишь суть преемственного права, причем изначальная, фактически расширенная жизненной практикой, королевскими указами и привилегиями.

Однако же Словарь Французской академии, претерпев немало доработок, воспроизвел лишь малую выжимку из словарной статьи Антуана Фюретьера, чей словарь вышел из печати на четыре года раньше академического — в 1690-м, — а готовился автором около 40 лет. Фюретьер же поясняет: «Преемственное

¹ Вероятно, Генрих II, правивший с 1547 по 1559 год.

² Здесь и далее переводы автора.

право — *SURVIVANCE* — это привилегия, которую король жалует кому-либо, чтобы унаследовать должность или исполнять ее совместно с кем-нибудь, кто ей обладает. Первый Дворянин короля часто получает сюрвиванс для своего сына, даже [иногда] замещающего его должность в его отсутствие. Советник [короля] принятый [на должность] по преемственному праву не должен проходить вновь процедуру поступления после смерти отца. Преемственное право препятствует тому, чтобы должность оставалась вакантной» [8].

В 1727 году последователи Фюретьера А.Б. Боваль и Ж.-Б. Брютель де Ла Ривьер обновили и дополнили издание 1690 года, возможно, считая его лучшим академического или полагая недооцененным, и поместили немного расширенную статью о преемственном праве: «*СЮРВИВАНС*. Привилегия, которую жалует король, чтобы унаследовать должность или даже иногда исполнять ее вместе с ее владельцем или в его отсутствие, что возможно, когда нет лейтенанта¹ или коллеги, имеющего право занять место отсутствующего. В этом случае принятый по преемственному праву, это своего рода помощник по должности по жалованной грамоте о преемственном праве. Первый Дворянин короля часто получает сюрвиванс для своего

сына <...> Преемственное право препятствует тому, чтобы должность оставалась вакантной» [9].

Для более полного обзора источников приведем еще два фрагмента из словарей, увидевших свет позднее, хотя еще при действии преемственного права.

«Сюрвиванс — это право передать свою должность после своей смерти. Сюрвивансье — тот, кто получает преемственное право [сюрвиванс] занять должность, если король своей властью согласился передать ее сыну. Часто сюрвивансье исполняет должность при жизни и с согласия владельца [титула]», — разъясняет Ж.-Ф. Феро в «Критическом словаре французского языка» 1788 года [10, 644].

В том же году издан «Лексический справочник или Малый словарь французских слов, чье значение неизвестно в других странах» А. Прево д'Экзиля и К. Дюбойля, где также есть любопытная подробность: «Сюрвиванс — так говорят о привилегии, предоставляемой кому-либо, чтобы наследовать должность, если он переживет ее обладателя. Это старый обычай. Об исполнении преемственной должности говорят при наличии договора между уступающим должность и принимающим ее для выполнения по очереди или в отсутствие того или другого. Сюрвивансье называют имеющего преемственного право занимать должность»² [11, 539].

¹ Лейтенант — здесь: руководитель, старший, начальствующее лицо.

² Добавим попутно, что иногда «изобретателем» преемственного права называют королевского финансиста Поле, что никак невозможно. Шарль Поле запомнился лишь тем, что в 1604 году придумал особый ежегодный налог на владельцев должностей, сравнительно небольшой процент от стоимости должности, получивший название «полетта».

Итак,

— преемственное право позволяло передать должность после кончины владельца, по словарным определениям — сыну, в реальности — любому родственнику и даже, как свидетельствуют документы, вовсе не родственнику (по распоряжению короля);

— преемственное право давало королевским офицерам большую свободу как в распоряжении должностью, так и в исполнении обязанностей (офицеры — *officiers* — любые гражданские лица, имеющие постоянную должность — *office*). Можно было, не дожидаясь пенсии, а тем более кончины владельца, передать сыну, внуку, зятю, племяннику, другу должность и при этом не уходить в отставку, а сохранять за собою место столько, сколько это выгодно или необходимо;

— администрация двора могла выставлять должность на торги. При этом, если продавалась ремесленная должность, в том числе музыканта, претендент проходил профессиональные испытания перед вышестоящим руководителем, а то и королем.

Конечно, не все музыканты двора были офицерами и имели должность — *office* — в собственности. Так, Книга штатов за 1749 год, отражающая положение при дворе Людовика XV (но, несомненно, и более раннее), свидетельствует: «Кроме музыкантов в должности есть также много других, принятых в Музыкальную капеллу короля, служащих во все дни на мессах Его Величества за жалованье и вознаграждение, временно исполняю-

щих обязанности или утвержденных [королем] при Музыкальной капелле» [5, 89].

К середине XVII века это стало обычной практикой: достигнув преклонного возраста или в силу житейских обстоятельств офицер сам решал, кому продать или передать должность, определял ее стоимость. Но далее следовало получить согласие короля на ее продажу определенному лицу — *агреман* (*agrément de vente*). Агреман и стал основным налогом, и выплачивал его приобретатель, не считая регистрационных сборов, тоже немалых.

Стоимость музыкантских должностей при дворе не была постоянной и узаконенной: она согласовывалась продавцом и покупателем в каждом конкретном случае, и к тому же могла быть пересмотрена и утверждена начальником того или иного департамента. Должности и для музыкантов стоили дорого. Так, для Ж.-Б. Люлли должность сюринтенданта обошлась в 30 000 ливров, и столько же стоили место и должность учителя музыки королевской семьи в 1661 году [12, 19]. К.Ж.Б. Боессе передал М.Р. Делаланду в 1695 году обязанности сюринтенданта Камерной музыки за 16 000 ливров.

И вот как это происходило в реальной жизни.

Большинство королевских служащих работали по семестрам или по кварталам. Это касалось и музыкантов и их руководителей — кроме инструменталистов Большой конюшни: трубачей, ансамблей скрипки, гобой корнеты и сакбуты, фифры и барабаны,

кроморны и морские трубы, гобои и мюзеты де Пуату. В течение всего года служили и Двадцать четыре скрипки Камерной музыки, тогда как солисты этого департамента — тоже поквартально. И должность свою они приобретали на квартал или семестр¹.

С 1684 года Книги штатов указывают в руководстве Капеллы четырех выдающихся су-мэтров²: Гупийе, Коласса, Миноре и Делаланд. Двое из них священники, двое — светские музыканты. Забота о пажах Капеллы (мальчиках-певчих) возлагалась на священников: «Четыре су-мэтра, служащие по кварталам: в январе — г-н Купийе [Гупийе], в апреле — г-н Коласс, в июле — г-н Миноре, в октябре — г-н де ла Ланд. Г-н Купийе исполняет церковные обязанности, кои свойственны капельмейстеру: в период своей службы заботится о пропитании, воспитании и содержании пажей Музыки; на г-на Миноре возложено попечение о тех же детях, или пажах, на квартал июля» [2, 159-160].

Каждый из четверых получал жалование 900 ливров в квартал (не считая значительных дополнительных выплат). Король любил своих музыкантов, некоторые из них были ему

особенно дороги и он всегда их особо отмечал. Среди су-мэтров Капеллы таковых было двое: Паскаль Коласс и Мишель-Ришар Делаланд. В 1696 году, 14 августа, Людовик XIV предоставил любимому Колассу дополнительно место учителя в своей Камерной музыке, которое тот приобрел в собственность за 10 000 ливров³. К тому же суверен особо отметил его заслуги, пожаловав 6000 ливров единовременно.

В то же время Делаланду сопровождало еще более заботливое покровительство. 9 января 1696 года он приобрел должность сюринтенданта (руководителя) Камерной музыки, деля ее по семестрам с Боессе, а еще раньше — семестр должности композитора Камерной музыки и квартал композитора Капеллы. Наконец, король разрешил ему занять и приобрести должность учителя пажей Камерной музыки. В совокупности эти должности приносили ему 2239 ливров 10 су как сюринтенданту, 1140 ливров — за обучение пажей, 600 ливров — за должность композитора Камерной музыки, 150 ливров — за квартал в качестве композитора Капеллы (указывает Книга штатов за 1694 год⁴ [2, 171]).

¹ Из двадцати двух департаментов двора музыканты приписаны были к трем: Капелле (церковь), Камерной музыке, Большой конюшне.

² В соответствии с немецкой традицией их можно условно назвать капельмейстерами, хотя во Франции этот термин не использовался.

³ Еще в 1690-м Людовик предоставил Колассу право организовать Музыкальную Академию в Лиле, но после 6 лет работы театр сгорел. И король пытался компенсировать Колассу материальные и моральные издержки.

⁴ В 1702-м Книга штатов отмечает курьезное положение композитора Капеллы с оплатой 300 ливров, где «г-н Делаланд занимает три четверти с половиной этой должности, а г-н Коласс — пол-четверти» [2, 257].

В 1712 году Делаланд занимает должность в Капелле три квартала (один квартал остается за Миноре), а в штатах 1718 года он значится уже единственным су-мэтром с окладом 3600 ливров и остается в этом качестве вплоть до смерти 18 июня 1726 года. Естественным образом заботы о пажах перешли к нему, что отмечено в Книге штатов за 1722 год:

«Постоянный су-мэтр Капеллы, именуемый так в штате Королевского Дома, состоит в этой должности каждый квартал.

Мишель-Ришар де Ла Ланд владеет четырьмя должностями, получает 1800 ливров за семестр и 2400 на прокормление детей, служащих в Музыке [капеллы] в звании пажей, коих должно быть восемь, но имеется в действительности только шесть; и также 600 л. в год в качестве композитора Музыки капеллы» [2, 312].

Таковы совсем немалые прибитки королевского любимца Делаланда, которые приносили ему и сами должности, и сопутствующие им дополнительные доходы. Можно сказать, что все было справедливо: «музыкальное королевство» Делаланда теперь охватывало пределы куда более обширные, чем в свое время, сорок лет назад, «княжество» Люлли, а слава композитора едва ли не превзошла популярность предшественника. Достаточно сказать, что и после смерти его сочинения чаще других исполнялись в «Духовных концертах» вплоть до их закрытия.

Однако множество более скромных персонажей — певчие Капеллы, ин-

струменталисты разных департаментов — тоже получали свою выгоду, приобретая преемственную должность.

Претенденту на придворную должность необходимы были три качества (не считая профессионализма!):

— иметь хорошую репутацию: король желал принимать на службу людей, чьи достоинства и моральные качества ему хорошо известны. В необходимых случаях свидетельство о таких качествах выдавал приходской священник;

— быть добрым христианином и принадлежать к римско-католической церкви, не разделяя взглядов протестантов;

— располагать необходимой суммой, чтобы оплатить должность и достойно себя содержать.

Профессиональные качества были, разумеется, важным аргументом, особенно в отборе музыкантов. В большинстве случаев претендент либо проходил конкурс, либо уже был хорошо известен. 7 февраля 1696 года утвержден в должности в Камерной музыке Люлли-младший (1665–1743): «...Король <...> хорошо осведомленный о прилежании, которое Жан Батист де Люлли уже несколько лет проявляет в музыкальной композиции, и об успехах, позволяющих судить о том, что он по примеру отца своего сможет совершенствоваться в этом искусстве, одобряет отставку Жана Батиста Боессе в его пользу и передачу ему должности сюринтенданта своей Камерной музыки» [13, 147].

Жан-Батист Мато (1663–1746), певчий Капеллы и видный композитор, прослужил 33 года, чтобы 8 ноября 1717 года «...за редкий талант, благодаря которому он удостоился чести преподавать пение и музыку покойному Монсеньору Дофину и его почившей супруге, Его Величество решил <...> пожаловать ему место в своей Камерной музыке» [13, 283]. Габриэль-Венсан Тевнар (1669–1741) дебютировал в Королевской Академии музыки в 1690 году и с блеском исполнял басовые партии 32 года, прежде чем 16 апреля 1722 года, «...принимая во внимание его долгую службу и для продолжения ее как в Королевской академии музыки, украшением коей он является, так и в развлечениях Его Величества», получил жалованную грамоту на должность певца Камерной музыки [13, 324]. Что давала придворная должность пятидесятилетнему любимцу публики? «...Почести и привилегии, положенные певцам, и плату, установленную Его Величеством в тысячу ливров в год» [14, 192–221], что было очень кстати: неумный любитель вина и женщин, остролов и бонвиван женился в шестьдесят лет и покинул сцену лишь в 1730 году.

Прием певчих в церковную Капеллу также происходил по конкурсу. При чем главным экспертом был сам Людовик XIV: «Музыкальный руководитель или кто-то из музыкантов представлял новичка вышестоящему начальнику, который, прослушав его одного на мессе, указывал на него королю. Его Величество никогда не

высказывал суждений, не услышав кандидата трижды в разные дни. Как правило, определяясь в своем мнении, он интересовался отзывами всех музыкантов и не найдя в них противоречий, имел стократно меньшую возможность ошибиться, нежели рассуждая единолично, даже будучи изрядным знатоком. <...> После третьего прослушивания, благоприятного или неудачного, претендента сразу же представляли королю во втором зале, следующем за Салоном Геракла, или в Военном салоне. И здесь Его Величество, всегда ценивший человеческое достоинство, сам объявлял, что претендент принят, если он того достоин, в противном же случае передавал через руководителя Капеллы пожелания поработать еще некоторое время или какие-то другие слова утешения» [14, 199–200].

Жак Даникан Филидор (1657–1708) владел тремя должностями в Большой конюшне. 18 июня 1697 года он оформил факт передачи сразу всех трех: Никола Англариу по причине своей отставки и двум сыновьям — шестнадцатилетнему Пьеру и одиннадцатилетнему Жаку — по разумному расчету. Самому обладателю трех должностей минуло лишь сорок лет, и юным виртуозам не приходилось выполнять всю работу. В то же время Филидор-отец продолжал служить фаготистом в Капелле и в Малых скрипках короля вплоть до своей смерти. Поистине загадочная фигура из династии Филидоров —

Александр (1676–1684), сын Андреа Филидора-старшего, — значится в группе «Кроморны и морские трубы» Большой конюшни в возрасте с четырех до семи лет. Документов о нем не сохранилось, но поскольку играть он не мог, остается предполагать, что ребенок числился на правах сюрвивансье.

Жан-Батист Бюсссе (1614–1685), знаменитый композитор и сюринтендант Камерной музыки, в 1673-м передал свою должность восьмилетнему сыну Клоду Жану Батисту. При этом он, конечно, сохранил за собой место и еще две должности: учителя пажей Капеллы и учителя музыки молодой Марии Терезии¹.

Заслуженный танцовщик, педагог и балетмейстер *Клод Балон* (1671–1744) с детства учил танцам Людовика XV. 20 августа 1731 года в знак благодарности король пожаловал ему специально учрежденную должность учителя танцев Детей Франции, а уже 25 августа Балон передал ее племяннику, прославленному в королевских балетах Бандьери де Лавалю.

Огюстен Мансар (1653–1731) из группы флейт и барабанов Камерной музыки и Большой конюшни получил место в собственность лишь в шестьдесят девять лет, после кончины Себастьяна Обри в 1729 году. Вероятно, он сразу же оформил и преемственное право,

потому что через день после присяги (обязательная процедура при вступлении в должность) подал в отставку, и на его место поступил двадцатипятилетний внук *«Никола Роже, барабанщик и флейтист Апартаментов и Конюшни короля по праву преемственности, на основании отставки Огюстена Мансара в пользу Никола Роже от 25 февраля 1729; свидетельство от 26 сего месяца; королевская грамота от 1 марта; присяга 2 марта...»* [13, 392].

Заметим, что в перечисленных случаях слово «передал» не синоним слова «подарил». Но порою король действительно приносил их в дар. Иногда за талант, иногда как синекуру. Ведь должности приносили дивиденды, и потому король иногда давал их в поощрение, для получения дополнительного дохода, нередко вовсе не по специальности. Королевские благодеяния совершались вручением дарственных грамот — *brevets de don*.

Так, Люлли еще в 1675 году обратил внимание на талантливого виолончелиста *Марена Марэ* (1656–1728), пригласив его в оркестр Академии музыки. Известный при дворе музыкант не имел средств на приобретение должности в Камерной музыке, и в 1679 году Людовик XIV пожаловал ему дарственную грамоту на место умершего Габриэля Кенэ:

¹ Поистине роскошный букет должностей приобрел *Антуан Бюсссе-старший* (1587–1643). В 1613 году его тесть, Пьер Гедрон, по брачному контракту передал ему должность учителя пажей Камерной музыки. В 1617 году от Габриэля Батая к нему перешло место учителя музыки королевы. К этому в 1620 году прибавился пост секретаря королевских апартаментов, а в 1623-м он получил титул сюринтенданта Камерной музыки. Наконец, в 1634 году любимец Людовика XIII обрел звание королевского докладчика и дворецкого.

«Сегодня, в первый день августа 1679-го, король, пребывая в Сен-Жермен-ан-Лэ, будучи хорошо осведомлен о большом опыте, который Марен Марэ приобрел в игре на виоле, о его добром поведении, верности и истинной привязанности к службе, пожаловал и предоставил ему в дар должность, вакантную после кончины Габриэля Кенэ, последнего штатного добронравного ее владельца, чтобы исполнять ее и пользоваться всеми почестями, правами, привилегиями и т. д. <...> и угодно Его Величеству, чтобы известили о том главных казначеев Его Дома и Меню-Плезир его Двора, и приказывает, чтобы жалованье и прочие вознаграждения выплачивались ему без препятствий в соответствии с его положением и направленными по этому случаю приказаниями, а также настоящей грамотой» [15, 34].

В некоторых случаях оговаривалось неполное владение преемственной должностью (хотя это случалось и с правом обычным): часть доходов полагалась жене или детям бывшего владельца, либо он оставлял себе какие-то доплаты, имущественные права, привилегии. Так, штатный певчий Капеллы Ле Пренс приобрел в 1719 году у Венсана Пювинье преемственную должность певца Камерной музыки, и в 1720-м у него же — певчего Капеллы. В 1732-м Ле Пренс уступает свои должности Шарлю д'Эгремону с условием, что тот будет выплачивать ежегодную пенсию 50 ливров каждой из его трех племянниц [4, 143].

Архив департамента Ивелин сохранил любопытный договор между видным композитором Андре Кампра и певчим Никола Лепренсом: 20 марта 1742 года восьмидесятидвухлетний Кампра, капельмейстер королевской Капеллы, подарил свои мотеты Никола Лепренсу с условием, что тот «станет исполнять его обязанности в Капелле в квартал его службы начиная с нынешнего года и в течение жизни указанного г-на Кампра», при этом «г-н Лепренс не может ничего просить или требовать у г-на Кампра ни при каких обстоятельствах, а г-н Кампра продолжает получать жалованье, пенсии, премиальные вознаграждения и прочие выплаты от короля, что было согласовано между Кампра и вышеуказанным [Лепренсом], который подтверждает, что срок его службы начинается ежегодно первого апреля и что указанные мотеты оцениваются в тысячу ливров...» [13, 142].

Как отмечалось, преемственное право позволяло отцу заменять сына и наоборот, или нанимать коллегу вместо себя. В числе Двадцати четырех скрипок в 1712 году указаны Тома Дюшен и его сын Шарль по праву преемственности, Жак де Ла Шапель и его сын Жак на тех же основаниях, Пьер Жильбер и его сын Пьер-Морис. Понятно, что служили они либо в очередь, либо кто-то один: общий список содержит 27 имен, но штат оркестра не увеличился. Заметим, что в таких случаях не возрастало и жалованье, которое выплачивалось лишь тому, кто фактически нес службу.

В числе инструменталистов-солистов Камерной музыки, весьма немногочисленных, указаны Франсуа Ришар, лютнист, и Франсуа Ришар, его сын по праву преемственности, Жак Шампион, исполнитель на спинете, и Жак, его сын по праву преемственности. Разумеется, жалование — 600 ливров годовых — получал либо отец, либо сын, но не каждый из них. Среди певчих Камерной музыки значатся Матиас Балифр, учитель детей, и Франсуа Шанси по праву преемственности, здесь же Антуан Боессе, также учитель детей, и Жан Боессе, его сын по праву преемственности¹. И даже композитор Камерной музыки второго семестра Франсуа Ришар служил вместе с сыном по праву преемственности².

В свите короля значится литаврист Жан-Бертен Сент Омер, призванный постоянно сопровождать выезды монарха. Одновременно он служил в полку лейб-гвардии графа де Ноай, где обязанности тоже требовали постоянного присутствия. Однако ничто не запреждало ему при необходимости найти себе замену.

Подобные ситуации возможны были и для певчих: лучшие из них, утвердившись в *Капелле*, приглашались в Камерную музыку, не оставляя

церковного хора, т. е. приобретали дополнительные должности. В поименном списке штатов за 1708 год отмечены подобные совместители: кастраты Баньера и Фавалли, альт Жонке, тенор Дюфур, баритон Пювинье, басы Морель и Бастардон [2, 273–275]. Работа в разных кварталах позволяла им распределять занятия, но нередко певцы обоих департаментов объединялись на больших церемониях.

Музыканты приобретали должности не только по специальности: у них было немало свободного времени и возможность заменяться при необходимости. Жан Брюне, гобоист и игрок на мюзете Большой конюшни, получил почетное место распорядителя балетов³, а его сын Жан Луи, унаследовав музыкальные занятия отца, стал одновременно докладчиком короля и контролером доходов служащих Парижского парламента. Пьер Жакар, гобоист Камерной музыки, служил также курьером при кабинете короля, Иером де ла Гер, органист Сент-Шапель, там же занимал пост главного сборщика бенефициев, а Обен Дюмон из группы флейт и барабанов Большой конюшни набрал в своем ведомстве столько должностей, что реальное их исполнение требовало незаурядной изворотливости: первый камердинер пажей Большой конюшни,

¹ Интересно, что ровно в этот же период отец и сын Боессе еще служат певчими королевы, также на условиях преемственности.

² Должности композиторов Капеллы, Камерной музыки, Большой конюшни не совсем ясны, поскольку их обязанности сочинять (когда, сколько, по какому поводу) нигде не оговорены, равно как и исполнение их музыки.

³ *Распорядитель*, или *инспектор балетов* (*huissier des ballets*) — служащий, организующий спектакли при дворе. Отвечал за весь состав участников: музыкантов, актеров, танцовщиков, за доставку их на спектакли и на репетиции, следил за своевременным выходом на сцену и общей дисциплиной артистов.

главный выездной лакей Большой конюшни, каптенармус Малой конюшни, первый служитель при пажах Малой конюшни... [4, 118–119].

Конечно, передача места родственнику или продажа приятелю не способствовали творческой конкуренции, и здесь нельзя искать справедливости. Так, в числе трубачей Большой конюшни, сопровождавших выезды короля, в некоторые периоды значатся по нескольку представителей семей Пелисье и Род. Вряд ли все они были выдающимися виртуозами. Луи Люлли, получивший должность сюринтенданта от своего великого отца, не обладал и малой долей его таланта. И все же многие, если не большинство, приобретая должность даже по прямому родству, проходили прослушивание перед высшим администратором — магистром Капеллы, сюринтендантом, великим конюшим¹ или получали патент от короля, а преемственное право позволило десятилетиями служить при дворе представителям знаменитых династий, передававшим свое искусство и репутацию из рода в род.

Однако эта привилегия не всегда действовала прямо и непосредственно, на то она и привилегия: как отмечалось, должность предоставлялась в знак поощрения или по целесообразности. Заслуженный серпентист Капеллы Ферье значится одновременно в певчих (дискантах!), флейтист Фильбер Ребилле — в ансамбле гобоев и мюзетов, трубач Дени Барбере — одно-

временно в Большой конюшне и мушкетерском полку. Подобные случаи часты и весьма затрудняют для нас понимание истинного положения вещей.

Должности Королевского дома никогда не рассматривались как частная собственность. Они не могли быть переданы без согласия короля, заложены, востребованы кредиторами, унаследованы вместе с имуществом, да и стоимость для преемника зачастую назначалась королем. Но и монарх не передавал должностей по случайной прихоти: Робер де Визе, искусный гитарист, часто развлекал юного Людовика XIV своей игрой и давал ему уроки, но формально не мог стать королевским учителем, поскольку место принадлежало Бернару Журдену де Ла Саль. И лишь в 1709 году король смог отблагодарить его, пожаловав освободившуюся должность умершего Лорана Дюпре, певчего (!) Камерной музыки и место теорбиста *«за таланты и за то, что имел честь учить короля игре на гитаре»* [13, 226].

Занятные ситуации представляют собою случаи отсроченной передачи должности. Так, с середины XVI века до 1830 династия Балларов гордо носила звание придворных нотоиздателей. В 1695 году Кристоф Баллар, которому было уже пятьдесят четыре, просил разрешения передать звание и должность тридцатидвухлетнему сыну Жану Батисту Кристофу по праву преемственности. Король разрешил, но с оговоркой: *«...Наш возлюбленный*

¹ Великий конюший — начальник Большой конюшни, обычно из крупных аристократов, — высокая придворная должность.

Кристоф Баллар, издатель музыки, неоднократно доказывавший службою своею высочайшее усердие по примеру отцов и дедов своих <...> нижайше просил принять [своего сына] на условиях преемственной должности. По этой причине и из доброго отношения к указанному Баллару-сыну мы жалует ему <...> звание и должность нашего издателя музыки, как вокальной, так и инструментальной, от которой Баллар-отец отказывается в его пользу, при условии, что поименованный Баллар-сын до конца жизни отца будет исполнять обязанности с ним совместно...» [13, 142]. На деле отец вовсе не собирался уступать места и доходов юному преемнику, и тому пришлось еще долгие двадцать лет заниматься книжной торговлей, прежде чем обрести реальный статус.

Аналогичная ситуация сложилась в 1717 году, когда вышел указ о назначении Франсуа Куперена (1668–1733) на должность клавесиниста Камерной музыки по преемственному праву, передаваемому Данглебером: «...Король <...> принимая во внимание службу, которую Жан-Батист Анри Данглебер исполняет в течение 43 лет в должности штатного клавесиниста его Камерной музыки, и, будучи осведомлен о том, что зрение его сильно ослабло и не позволяет ему более служить с тем же прилежанием, что и раньше, рассмотрел учтливое и нижайшее прошение о передаче его преемственной должности Франсуа Куперену, одному из органистов его Капеллы. <...> Принимая

во внимание вышеизложенное, Его Величество <...> утвердил указанного Куперена в должности штатного клавесиниста Камерной музыки, которую ему передает Данглебер по преемственному праву, чтобы исполнять ее совместно или порознь с поименованным Данглебером...» [13, 281].

Такая форма службы — вполне соответствующая нормам преемственного права — хороша, если достойно вознаграждается, однако в подобных случаях двойное жалование не предполагалось и из текста указа не следует, что выплаты делились. Зато ясно, что, передав должность, Данглебер сохранил за собой место. Ситуация проясняется через тринадцать лет, в 1730 году, когда Куперен, так и не заняв полученного места, просит передать права на него дочери Антуанетте, а король соглашается, разрешив ей служить... даром (!): «Г-н Франсуа Куперен, постоянный клавесинист Камерной музыки Его Величества по праву преемственности, полученному от г-на Данглебера, всеподданнейше сообщает Его Величеству, что возраст и нездоровье не позволяют г-ну Данглеберу исполнять свои обязанности уже много лет. По этой же причине и сам он не может служить, и покорнейше просит Его Величество, при согласии названного Данглебера, признать, что преемственное право может быть обжаловано и перейдет к девице Куперен, его дочери, которая всю свою жизнь посвятила музыке и клавесину и в том преуспела. Его Величество, зная о добром поведении и талантах

поименованной девицы Куперен, постановляет, что указанный г-н Данглебер продолжает пользоваться своей должностью пожизненно, <...> и определяет девицу Антуанетту Маргариту Куперен для исполнения обязанностей с настоящего времени и также после кончины поименованного Данглебера <...> Кроме того, Его Величество объявляет, что поименованная девица Куперен при жизни указанного Данглебера не может претендовать ни на какие выплаты, жалованье, имущественные права, продукты и прочие доходы и привилегии, принадлежащие к этой должности, и вступит во владение ими только после кончины указанного Данглебера...» [13, 413].

Жан-Батист Анри Данглебер ушел в мир иной в 1735 году, пережив Куперена на два года. Практическая же польза этого указа очевидна лишь в том, что обеспечивалось отдаленное будущее «поименованной девицы Куперен».

Десятки, сотни, тысячи ливров в жизнеописаниях представителей третьего сословия — а музыканты в основном к нему и принадлежали — создают благостную картину их спокойного и размеренного существования невдалеке от короля и королевских радостей. Но жизнь разнообразнее и жестче изящных придворных церемониалов. А потому, когда должностей не хватало или купить их было не на что, придворные музыканты совмещали возвышенное с земным, как, например, Жак де Рувруа, учитель танцев, игрок на инструментах и мастер по изготовлению парчи (1667); Франциск

Датлен, хирург-дантист и игрок на инструментах (1668); Жан Вион, певчий Сент-Шапель и кучер г-на Барена (1654) [16, 198–203]; Гильом Томлен, органист и писарь в Париже (1657); Гильом Обри, королевский трубач и налоговый прокурор в Боране (1715); Жан Батист Бедо, скрипач и пороховой мастер... [13, 167].

Музыканты не чурались и самых простых занятий, а потому в 1713 году певчий Королевской капеллы Антуан Броссар в поисках дополнительных средств взял в аренду у кузнеца «молочную корову возрастом приблизительно шести лет, рыжей масти, с хвостом и рогами, ныне беременную, и маленького жеребенка приблизительно пятинадцати месяцев, черной масти, имеющего гриву, хвост и уши <...>, чтобы потреблять продукты от указанной коровы и использовать в хозяйстве указанного жеребенка, не нагружая его чрезмерно и не изнуряя, а обращаться с ним так, как надлежит доброму отцу семейства <...>, за 6 ливров в год <...>, и поскольку названная корова должна отелиться, ежели будет бычок, принадлежать будет арендатору, а ежели, напротив, телка — будет она принадлежать арендодателю»¹ [13, 167]. Другой же певчий короля, Шарль Ле Мэр, взял в аренду у виноградаря из Сен-Клу молочную корову, которая вскоре умерла, и несчастному пришлось выплачивать 45 ливров [13, 168].

И это была еще одна сторона преемственного права, которого, все же на всех не хватало.

¹ На этот период стоимость коровы — около 30–40 ливров, жеребенка — 20, телки — 10 ливров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березин В.В. Музыканты королей Франции. М.: Современная музыка, 2013. 384 с.
2. États de la France (1644–1789). La Musique: les institutions et les hommes. Recherches sur la musique française classique. Paris: Picard, 2003. Vol. XXX.
3. Ришелье А.Ж. дю Плесси. Мемуары. М.: Изд-во АСТ, 2006.
4. Benoit M. Versailles et les musiciens du roi, 1661–1773. Étude institutionnelle et sociale. Paris: A. et J. Picard, 1971.
5. Louis-Lucas P. Étude sur la vénalité des charges et fonctions publiques et sur celle des officiers ministériels, depuis l'Antiquité romaine jusqu'à nos jours. Paris: Th. Challamel, 1883. Vol. II.
6. Richelet P. Dictionnaire français. Genève: Chez Jean Herman Widerhold, 1680.
7. Dictionnaire de L'Académie française. Paris: Chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard, Imprimeur ordinaire du Roy, 1694.
8. Furetière A. Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes. Rotterdam, 1690. Vol. 3. Без пагинации.
9. Furetière A. Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts, revue et augmentée par Henri Basnage de Beauval & Jean-Baptiste Brutel de La Rivière. La Haye: Chez Pierre Husson, Thomas Johnson, Jean Swart etc., 1727. Без пагинации.
10. Dictionnaire critique de la langue française par Jean-François Féraud (1788). Marseille: Jean Moissy, 1788. Tome 3.
11. Prévost d'Exiles A. & Duboille C. Manuel Lexique ou Dictionnaire portatif des mots français dont la signification n'est pas familière à tout le monde, par Antoine Prévost d'Exiles & C. Duboille (1788). Paris: Les Libraires associés.
12. Prunières H. Lully. Collection «Les Musiciens célèbres». Paris: H. Laurens, 1927.
13. Benoit M. Musiques de Cour, Chapelle, Chambre, Ecurie, 1666–1733. Recueil de documents. Paris: Picard, 1971.
14. Sawkins L. The brothers Bêche: An Anecdotal History of Court Music // Recherches sur la musique classique française». Paris: Picard, 1986.
15. Milliot S., La Gorce J. Marin Marais. Paris: Fayard, 1991.
16. Gaussen F. Actes d'état civil des musiciens français: 1651–1681 // Recherches sur la musique française classique. Paris: Picard, 1960. Vol. I.

REFERENCE

1. Berezin V.V. Muzykanty koroley Frantsii [Musicians of the Kings of France]. M.: Sovremennaya muzyka [Moscow: Modern music], 2013.
2. États de la France (1644–1789). La Musique: les institutions et les hommes. Recherches sur la musique française classique. Paris: Picard, 2003. Vol. XXX.
3. Rishlele A.Zh. dyu Plessi. Memuary [Memoirs]. M.: Izd-vo AST [Moscow: Publishing house «AST»], 2006.
4. Benoit M. Versailles et les musiciens du roi, 1661–1773. Étude institutionnelle et sociale. Paris: A. et J. Picard, 1971.

5. *Louis-Lucas P.* Étude sur la vénalité des charges et fonctions publiques et sur celle des officiers ministériels, depuis l'Antiquité romaine jusqu'à nos jours. Paris: Th. Challamel, 1883. Vol. II.
6. *Richelet P.* Dictionnaire françois. Genève: Chez Jean Herman Widerhold, 1680.
7. Dictionnaire de L'Académie française. Paris: Chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard, Imprimeur ordinaire du Roy, 1694.
8. *Furetière A.* Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes. Rotterdam, 1690. Vol. 3. Without pagination.
9. *Furetière A.* Dictionnaire universel contenant generally tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts, revue et augmentée par Henri Basnage de Beauval & Jean-Baptiste Brutel de La Rivière. La Haye: Chez Pierre Husson, Thomas Johnson, Jean Swart etc., 1727. Without pagination.
10. Dictionnaire critique de la langue française par Jean-François Féraud (1788). Marseille: Jean Moissy, 1788. Tome 3.
11. *Prévost d'Exiles A. & Duboille C.* Manuel Lexique ou Dictionnaire portatif des mots françois dont la signification n'est pas familière à tout le monde, par Antoine Prévost d'Exiles & C. Duboille (1788). Paris: Les Libraires associés.
12. *Prunières H. Lully.* Collection «Les Musiciens célèbres». Paris: H. Laurens, 1927.
13. *Benoit M.* Musiques de Cour, Chapelle, Chambre, Ecurie, 1666–1733. Recueil de documents. Paris: Picard, 1971.
14. *Sawkins L.* The broters Bêche: An Anecdotal History of Court Music // Recherches sur la musique classique française». Paris: Picard, 1986.
15. *Milliot S., La Gorce J.* Marin Marais. Paris: Fayard, 1991.
16. *Gaussen F.* Actes d'état civil des musiciens français: 1651–1681. Recherches sur la musique française classique. Paris: Picard, 1960. Vol. I.



ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА АВСТРО-НЕМЕЦКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ ЭПОХИ

Выстраивая жанровую иерархию австро-немецкого музыкального театра начала XIX века, мы обычно находимся в плену представлений более позднего времени, так что картина оказывается во многом искаженной из-за неверного понимания сущности того или иного жанра, его места и роли в общей системе, наконец, изменений, которые происходили в понимании различных терминов на протяжении первых десятилетий XIX века. Хотя бы отчасти прояснить ситуацию в системе музыкально-театральных жанров способны воззрения музыкальных теоретиков и критиков той эпохи.

Среди попыток систематизации следует особо выделить работы И. Мозеля (1820) [1], А.Б. Маркса (1828) [2],

а также статьи «Опера» в «Эстетической энциклопедии» И. Йейттелиса (1837) [3, 146–152] и во «Всеобщей театральной энциклопедии» (1842) [4, 21–26]. Две последние, хотя и выходят за пределы 1830-х годов, в целом скорее отражают ситуацию 1810–1820-х, что естественно, поскольку теоретическое осмысление явлений искусства (в данном случае — жанровой системы немецкоязычного музыкального театра) обычно отстает от практики¹. Это особенно хорошо видно на примере приводимого в классификациях энциклопедий деления итальянской оперы на *seria*, *semiseria* и *buffa*, к тому времени уже явно устаревшего:

«Итальянцы различают три оперных жанра: opera seria, серьезную, opera semiseria, полусерьезную, или, по их мнению, романтическую, и opera buffa, или комическую оперу» [3, 149–150].

Собственно, именно с этим делением автор статьи в «Театральной энциклопедии» частично соотносит

отечественные жанры, приравнивая немецкую «героическую и романтическую» оперу к семисерии:

¹ Об этом, в частности, пишет А. Якобсхаген, который, рассматривая немецкоязычный музыкальный театр конца XVIII века, указывает, что «теория жанра <...> обычно шла не в ногу с реальной продукцией музыкального театра» [5, 82].

«... у итальянцев есть а) *opera seria*, серьезная; б) *opera semiseria*, полусерьезная или романтическая; в) *opera buffa*, комическая опера; диалога между отдельными музыкальными номерами они не знают, только речитатив. В Германии оперу делят на а) большую, в которой также не говорят; б) героическую и романтическую, которая соответствует опере семисерия, но в которой тем не менее допускается диалог; в) лирическую, неподходящее название для тех опер, которые наглядно представляют преимущественно нежные чувства и простые обстоятельства; и д) оперетту, меньшие [по размеру] в большинстве случаев одноактные оперы с короткими и просто построенными музыкальными пьесами. Деление у французов почти такое же»¹ [4, 26].

Классификация немецкой оперы в «Эстетической энциклопедии», несколько более развернутая и детализированная, также составлена с определенной оглядкой на итальянскую² [3, 150].

Мозель и Маркс также стремятся вписать немецкую оперу в общеевропейский жанровый контекст. Первый выделяет четыре самостоятельных музыкально-театральных жанра: французский по происхождению *водевиль*, а также *лидершпиль*, *зингшпиль* и *оперу*. Зингшпиль он не считает чисто немецким явлением и различает, с одной стороны, немецкие и французские (с разговорными диалогами), а с другой — итальянские (с речитативами).

Опера — наивысший жанр в понимании Мозеля — по драматическому и музыкальному содержанию соотносится, прежде всего, с реформаторскими (и, соответственно, французскими) сочинениями Глюка, но также и с итальянской оперой *seria*.

Маркс же³, рассматривая оперу как главный из шести «важных жанров музыкальной драмы»⁴, проводит прямые параллели между итальянскими, французскими и немецкими наименованиями. Он выстраивает трехступенчатую иерархию от высших жанров к низшим:

— драматическая большая опера / опера серия / лирическая трагедия (*dramatische grosse Oper* / *opera seria* / *tragedie lyrique*);

¹ Лидершпиль не входит в эту классификацию, ему посвящена отдельная статья, где он определяется как «пьеса с пением, которая, однако, исключает любые другие музыкальные номера, кроме песен, и этим отличается от оперетты, которая допускает также дуэты, финалы и т.д. (см. *Comedie vaudeville*)» [6, 137].

² При сравнении двух классификаций очевидно, что автор статьи в 6-м томе «Театральной энциклопедии», вышедшем в 1842, явно ориентировался на «Эстетическую энциклопедию» Йейттелеса, 2-й том которой увидел свет пятью годами ранее (1837).

³ Подробный анализ статьи Маркса можно найти в работах С. Мейера [7, 31–32] и К. Бёрка [8, 73–76].

⁴ Помимо оперы, в их число Маркс включает драматическую пьесу с музыкой (*Schauspiel mit Gelegenheitsmusik*), раннюю мелодраму, пьесу с хорами, пьесу с хорами и музыкальными дополнениями и новую мелодраму [2, 195–197].

— комическая опера (зингшпиль) / опера буффа / оперетта (*komische Oper (Singspiel) / Opera buffa / Operette*);

— лидершпиль / водевиль (*Liederspiel / Vaudeville*) [2, 205].

Критерии, по которым в каждой из этих статей очерчены границы жанров, достаточно разнообразны, однако не везде выдержаны с должной степенью последовательности. Наиболее важными параметрами, по которым осуществляется деление, можно назвать:

— особенности драматического содержания и сюжета;

— степень вовлеченности музыки в драматическое действие;

— наличие/отсутствие разговорных диалогов;

— размеры сочинения;

— целевая аудитория¹.

Драматическое содержание и сюжет служат для большинства критиков первой трети XIX века одним из наиболее очевидных критериев в построении жанровой иерархии. Мозель, определяя для каждого из выделенных в его классификации жанров собственную сферу содержания, соотносит с *водевилем* пародию и сатиру, с *лидершпилем* — идиллию (без изображения «возвышенных характеров, сильных страстей и великих событий» [1, 682–683]), а с оперой — под-

нимающиеся над обыденностью сюжеты (с «возвышенными характерами, развернутым действием, сильными страстями» [Ibid., 689]), источниками для которых должны служить античные Греция и Рим, а также «седая старина богатыми героями Севера и ранние годы настоящего рыцарства (блестящее время *Роланда и Рюдигера*)» [Ibid., 697].



Мозель Игнац Франц.

Сайт Австрийской национальной библиотеки.

URL: <http://data.onb.ac.at/rec/baa3779673>

(дата обращения: 6.09.2017)

¹ Бёрк выделяет в качестве критериев следующие: «использование речитатива, отношение вокальных номеров к сочинению в целом, целевая аудитория» [8, 64]. В то же время Мейер отмечает два центральных признака, важных для определения оперного жанра в начале XIX века: язык либретто и драматическое содержание [7, 28]. По его словам, «для многих писателей конца XVIII — начала XIX века различия между итальянскими и немецкими музыкально-драматическими формами были гораздо более важными, чем различия между такими немецкими типами, как *Schauspiel* и *Singspiel*» [Ibid., 29].

Что касается зингшпиля, то, с точки зрения Мозеля, он «принимает едва ли не каждый сюжет, который уместен в комедии, драме или романтической пьесе»¹ [Ibid., 683]. Однако сколь бы ни был «универсален» этот жанр с точки зрения содержания, в понимании Мозеля он тоже неоднороден. В конце статьи, где автор ратует за разделение театров согласно запросам публики «посвященной» и «непосвященной», он говорит о том, что сцены первого рода должны быть предназначены для классических опер и классических зингшпилей², а второго — для «остальных зингшпилей и маленьких зингшпилей (оперетт), лидершпилей, переведенных на немецкий опер seria и т.п.» [1, 701]. Таким образом, в его понимании есть зингшпили высокого и более низкого ранга.

В то же время, рассуждения Мозеля об «итальянских зингшпилях

Моцарта» и «итальянских мастеров-классиков — Сальери, Паизиелло, Чимарозы» (где он называет «Свадьбу Фигаро» «прототипом всех комических зингшпилей») [Ibid., 684–685], свидетельствуют о том, что, несмотря на отмеченную им ранее сюжетную универсальность этого жанра, он рассматривает его в первую очередь как комический, опирающийся на бытовые сюжеты — в противоположность «высокой» опере на мифологической и исторической основе.

Впрочем, в более ранней работе, «Опыт эстетики драматической музыкальной композиции» (1813), Мозель четче разделяет сферы содержания (в том числе музыкального) для оперы и зингшпиля, вводя при этом разграничение первой на трагическую и героическую, а второго — на романтический и комический:

«...он [композитор] рассматривает тщательно вид, ход и окончание представляемого действия и определяет общий характер его музыкальной композиции. Последний должен быть в трагической опере возвышенным и захватывающим, в героической блестящим и исполненным достоинства, в романтическом зингшпиле приятным и трогательным, в комическом милым и веселым» [9, 43].

Критерии Маркса, которые он использует для выделения различных жанровых разновидностей внутри обобщенного понятия *опера*, также основаны в первую очередь на содер-

жательно-сюжетных различиях. Сетую на неразбериху в отношении театральной терминологии, царящую в музыкальных трактатах³, он особо подчеркивает, что «при таком положении

¹ Ср. также [9, 13].

² Под *классическими*, по-видимому, подразумеваются не только и, возможно, даже не столько собственно венские зингшпили таких авторов, как К. Диттерсдорф, Й. Вейгль, А. Гировец, сколько итальянские комические оперы.

³ Маркс рассматривает в основном итальянские трактаты — Ф. Альгаротти, Э. Артеаги, Л. Риккони и др., а также словарь И.Г. Зюльцера.

вещей не остается иного пути, как в имеющихся до сих пор сочинениях для музыкальной сцены, как в самом сюжете отыскивать знаки различия, а теоретические наименования распределять и использовать согласно историческому и искусствоведческому взгляду» (подчеркнуто мной — Н.П.) [2, 204]. Внутренняя классификация, которую Маркс приводит во второй части своей статьи, основана на делении сочинений:

— по фабуле — на мифологические, исторические (классические и ориентальные) и т.д.;

— по отношениям действующих лиц — на героические, идиллические и т.д.

— по смешению различного содержания — на героико-комические, комико-романтические и т.д. [Ibid., 205].

Однако в выстраиваемой им жанровой иерархии гораздо более важным оказывается деление на серьезные и комические сочинения. Для ее высшей ступени, на которой находится в том числе и немецкая большая опера, возможно только «абсолютно серьезное содержание» [Ibid.], когда все комическое полностью исключается, «так что даже „Дон Жуан“» не подходит под это определение и «называется *dramma giocoso*» [Ibid., 204]. В то же время комические сочинения в свою очередь могут быть более высокого ранга, «подлинными музыкальными комедиями», которые, согласно Марксу, следует обозначать как «комические оперы или оперетты (комические зингшпили)» или более низкого —



Маркс Адольф Бернхард
Сайт Австрийской национальной библиотеки.
URL: <http://data.onb.ac.at/rec/baa9255719>
(дата обращения: 6.09.2017)

«более грубый род музыкальных комедий — музыкальные фарсы» [Ibid., 205]. Последние он называет «халтурой» (*Machwerke*), имея в виду опыты венских композиторов пригородных театров и прежде всего Венцеля Мюллера [Ibid., 206].

В классификациях *Эстетической* и *Театральной* энциклопедий особенности драматического содержания названы не для всех жанров, однако из контекста можно понять, что в *большой опере* предполагается только серьезный сюжет. В оценке *героической* авторы статей расходятся: в первом случае она фактически приравнивается к *большой*,

а во втором — к романтической и семисериа. Как отдельный вид в обоих случаях рассматривается *лирическая опера*, причем для нее указаны более конкретные черты. Сфера комического (помимо собственно комической оперы у Йейттелиса), по идее, должна была быть закреплена за опереттой, однако обе энциклопедии делают акцент только на размерах сочинения и входящих в его состав музыкальных номеров.

Важным, но довольно расплывчатым критерием в определении жанра выступает *степень вовлеченности музыки в драматическое действие*. Анализ немецкоязычных либретто конца XVIII — начала XIX века показывает, что даже в сочинениях, обозначенных как оперы (а иногда и большие оперы), разговорные диалоги обычно занимают значительную часть текста. В результате, критики той эпохи

имели обыкновение относиться ко всем без исключения немецкоязычным сочинениям музыкального театра как к разговорной драме [7, 29].

Современные исследователи спорят о том, с какого момента можно говорить о собственно опере в современном смысле слова. Т. Боуман приводит очевидный ответ: когда добавление музыки превращает драму в нечто качественно новое [10, 12], а Й. Кремер делает различие между пьесами со скорее «случайным использованием музыки как одного из ингредиентов драматического действия» и «формой структурной связи музыки, текста и сцены» [11, 12].

Подобное деление восходит к классификации Маркса. Выстраивая общую иерархию «жанров музыкальной драмы», он оговаривает два возможных способа включения музыки в действие — как его основы или как дополнения:

«Музыка может иметь в драме двойное значение. Она может либо служить в качестве пения действующим лицам вместо слов, точно, как речь в действительности и стихи в [обычной] драме. Либо она может появляться как настоящее жизненное явление, как это происходит в жизни, в форме танца, марша, песни и т.д.» [2, 195].

Первому случаю соответствует только опера — однако опера в широком понимании, включающем также и разновидности с разговорными диалогами [Ibid.].

Не только драматический спектакль с музыкой (*Schauspiel mit Gelegenheitsmusik*), но даже и мелодрама не является полноценным музыкальным жанром. Он отдает определенную дань уважения «старым мелодрамам» (Бенды¹ и других), однако к «новым»,

наполненным внешними сценическими эффектами, относится отрицательно.

Мозель, в отличие от Маркса, не включает в свою жанровую систему ни сочинения драматического театра с отдельными музыкальными номерами «в форме танца, марша, песни», ни мелодраму. Несмотря на то, что он называет все рассматриваемые им жанры обобщенным наименованием «пьесы с пением», для него этот термин является

¹ Имеется в виду Г.А. Бенда, автор мелодрам «Медея», «Пигмалион» и др.

тем же, чем для Маркса родовое понятие *опера*. К тому же набор и шкала жанровых обозначений у двух исследователей почти одни и те же — от низших жанров (водевиля, лидершпиля) через средние (зингшпиль, комическая опера) к высшим (серьезная опера).

Однако, если Маркс приравнивает друг к другу жанры водевиля и лидершпиля¹, подразумевая, что в обоих случаях музыкальной основой являются песни, то Мозель напротив разводит их именно с точки зрения музыкального содержания, ставя лидершпиль ступенью выше. Он указывает, что в водевиле «музыкальные пьесы <...> сочинены на уже существующие мелодии народных песен или тех ариетт, которые вследствие своей легкодоступной песенности распространяются быстро и широко» [1, 682]. В лидершпиле же подразумевается оригинальность музыкальных номеров, которые «введены как песни» [Ibid., 683] и создаются на подходящие к случаю стихи «любимых поэтов, к которым сочиняется новая музыка» [Ibid.].

Главная отличительная черта зингшпиля и оперы в том, что «часть действия помещена» в них «в музыкальные пьесы» [Ibid.]. В первом, по словам Мозеля, «музыка приобретает <...> более вы-

сокий размах, чем в лидершпиле» [Ibid., 684], а «музыкальные номера возникают <...> из действия» и представляют собой не только арии (монологи), но большей частью «многоголосные вокальные пьесы», которые «иногда еще большие оживляются с помощью хора» [Ibid.]. В опере музыка играет важнейшую роль, появляясь «во всем своем великолепии; не в мишурном блеске технических сложностей и ребячливой орнаментики, который почитается толпой, но в полном, впечатляющем сиянии благороднейшей простоты, стремящейся только к выражению правды и подслушивающей у природы ее самые сокровенные интонации» [1, 690]. Вокальные номера здесь еще теснее «вплетаются в действие», чем в зингшпиле, и для них должны быть выбраны «самые интересные моменты» [Ibid.].

Маркс не пишет прямо о музыкальной составляющей в каждом из рассмотренных им типов оперного спектакля. Однако, выделяя в системе музыкально-театральных жанров три основных уровня (серьезную оперу, комическую и лидершпиль), он говорит еще об одном, который образовался на грани комической оперы и лидершпиля, где с песнями смешиваются высокие формы арии и разработанные ансамблевые номера:

«В свободном развитии искусства в Германии границы между последними жанрами не оберегались, и так образовался промежуточный жанр зингшпиля, который частично состоял из песен, но время от времени поднимался в более высокие сферы (к ариям, разработанным ансамблям и т.д.) и преимущественно назывался зингшпилем» [2, 205].

¹ «Жанр французского водевиля также стал для нас родным или сохранный под своим именем, или (особенно со времен Рейхардта) под названием лидершпиля» [2, 205].

Из этого высказывания можно заключить, что с собственно комической оперой Маркс, как и Мозель, ассоциирует более развитые оперные формы — арии и ансамбли, тогда как песни относит к области лидершпиля. Примечательно также указание, что выделенный промежуточный жанр *«преимущественно назывался зингшпилем»*.

В классификациях *Эстетической* и *Театральной* энциклопедий качество музыкальных номеров определено только для оперетты и лидершпиля: в первой они должны быть *«короткими и просто построенными»* [4, 26], а во втором к тому же *«легкими»* и *«приятными»* [3, 150].

* * *

Для многих критиков начала XIX века одним из важных критериев при обозначении жанра являлось *наличие или отсутствие разговорных диалогов*. В XVIII веке именно по этой линии проходило разделение немецкой и итальянской оперы, причем различие касалось не только и не столько самого жанра сочинений, сколько языка, на котором давалось представление. При постановке итальянских опер на немецком языке было принято заменять речитативы на разговорные диалоги. С. Хенце-Дёринг указывает на «Мельничиху» Паизиелло как один из примеров подобной трансформации [12, 54]. Эта практика была широко распространена и в начале XIX века (например, в отношении итальянских сочинений Моцарта). Перевод мог,

впрочем, осуществляться и в другую сторону: известно, например, что для постановки «Швейцарского семейства» Й. Вейгля в дрезденской Итальянской опере были не только переведены тексты арий и ансамблей, но и написаны речитативы вместо разговорных диалогов [7, 34]. Подобное превращение претерпевали и другие популярные немецкоязычные сочинения.

Вместе с тем одним из чаяний многих деятелей музыкального театра рубежа XVIII–XIX веков являлось создание «полноценной» немецкой оперы по образцу итальянской, т.е. с речитативами вместо разговорных диалогов. И хотя первые опыты А. Швейцера («Альцеста», 1773, «Розамунда», 1777) и И. Хольцбауэра («Гюнтер фон Шварцбург», 1777) долгое время оставались единичными исключениями, в начале XIX века немецкоязычные сочинения подобного рода стали появляться все чаще. Имея разные жанровые обозначения — *лирическая трагедия* (И. Мозель, «Залем», Вена, 1813), *опера* (И. Мозель, «Кир и Астиаг», Вена, 1818), *большая опера* (И.Н. Пойсль, «Состязание в Олимпии», Мюнхен, 1815), *большая серьезная опера* (Й. Вейгль, «Низвержение Ваала», Вена, 1820) — все они у большинства критиков и публики ассоциировались главным образом с наименованием *большая опера*.

В рецензии на постановку в Королевском театре Дрездена «Состязания в Олимпии» Пойсля (1820) К. Вебер отмечает, что о сущности этого жанра ведется много

споров¹, и определяет его как оперу, «в которой музыкальные номера связаны непрерывным инструментованным речитативом» (подчеркнуто мной — Н.П.) [14]. Отсутствие разговорных диалогов в качестве одной из главных характеристик большой оперы называют также Маркс, Йейттлес и автор статьи в «Театральной энциклопедии» [2, 205; 3, 150; 4, 26].

Однако Мозель и в своих эстетических работах, и в композиторской практике использовал для обозначения этого жанра другие наименования (см. выше). И все же, его сочинения («Залем» и «Кир и Астиаг») воспринимались современниками как *большие оперы*: именно так — вопреки указанию в либретто — был обозначен в афише Кернтнертортеатра «Кир и Астиаг» [15, 257], а Вебер в упомянутой рецензии назвал мозелевские опусы среди немногочисленных примеров такого рода, что наглядно демонстрирует общую тенденцию в понимании специфики этого жанра.

Нужно, однако, учитывать, что отсутствие разговорных диалогов не было единственным критерием, по которому та или иная опера определялась как *большая*.

С точки зрения критиков, важную роль, как уже говорилось выше, играло также содержание (обязательно

серьезное, без комических элементов²) и выбор сюжета (преимущественно из античной, но также из средневековой истории). И во времена Шуберта последний критерий на практике часто оказывался более весомым — недаром многие современники считали «Фьеррабраса» *большой оперой*, несмотря на наличие разговорных диалогов. Можно найти и другие подобные примеры: в исследовании Бёрка приведен достаточно длинный перечень опер, которые фигурировали в немецкоязычной прессе того времени как большие (вне зависимости от оригинального жанрового наименования), и далеко не все они содержат речитатив вместо разговорных диалогов³ [8, 59–60].

Такое положение связано с тем, что в восприятии этого термина в рамках сценической практики на протяжении 1790–1820-х годов происходили изменения, что хорошо видно из списка Бёрка: сочинения, соответствующие более строгим критериям в отношении содержания и речитативов, появляются в основном в 1810–1820-е годы, тогда как в 1790–1800-х практически все *большие оперы* имеют разговорные диалоги (и достаточно часто — комические элементы в сюжете⁴). Кроме того, по крайней мере, до начала 1810-х годов высокая степень свободы в обращении с жанровыми наименованиями и

¹ В Германии споры вокруг большой оперы велись уже в 1800-х гг. [13, 36].

² С другой стороны, из приведенных выше высказываний видно, что к категории *больших* было принято относить также «Фиделию» и «Дон Жуана» — оперы, имеющие (пусть и в разной степени) комический генезис.

³ В этот список входят, например, «Ундина» Э.Т.А. Гофмана и «Фауст» Л. Шпора.

⁴ В 1790-е сплошь и рядом встречались обозначения *большая комическая опера*, *большая героико-комическая опера* и т.п. [8, 60–61].

* * *

неупорядоченность критериев по-прежнему позволяла одно и то же сочинение обозначать и как *зингшпиль*, и как *большую оперу*¹.

С другой стороны, существовала группа жанров, которые с точки зрения театральной практики и эстетики того времени обязательно должна была содержать разговорные диалоги — *комическая опера*, *зингшпиль*, *оперетта*, *лирическая опера*, *лидершпиль* (по содержанию — чаще всего комические или бытовые). Причем, если *большая опера*, как уже говорилось выше, на практике все же могла основываться на чередовании прозаической речи и пения, то названные жанры, по мнению исследователей, даже в виде исключения не предполагали сквозного музыкального развития. Бёрк отмечает, что он «не смог найти в рецензиях начала XIX века немецкое сочинение, обозначенное как *зингшпиль*, которое содержало бы речитатив вместо разговорных диалогов, что предполагает некоторый общий уровень понимания между издателями, писателями и читателями...» [8, 57]. Однако разброс в понимании термина *зингшпиль* в 1800–1820-е годы был настолько велик, что в сценической практике под это обозначение вполне могли попадать и оперы со сквозным музыкальным развитием. К тому же исключения все же имелись: известно, например, что *зингшпиль* «Четыре года на посту» К. Штайнакера, поставленный на сцене Ан дер Вин в 1813 году, не содержал разговорных диалогов [18, XI].

В качестве дополнительного, но значимого критерия для определения оперного жанра на рубеже веков могли выступать *размеры сочинения*. Дж. Райс, ссылаясь на специфику использования различных терминов в переписке Моцартов, подчеркивает, что длина «*служит в XVIII в. важным родовым признаком, разрушая выстроенные историками жанровые границы*» [19, 22]. Во времена Шуберта она также воспринималась как один из весомых критериев при обозначении жанра, доказательством чему служит само существование терминов *большая опера* и *оперетта* (вместо последнего термина иногда использовался его немецкий перевод *kleine Oper* — «маленькая опера»). В обеих энциклопедиях соответствующие термины используются для определения жанровых особенностей, и размер имеет значение, по крайней мере, для выделения *оперетты*, которая понимается в первую очередь как *маленькая*, т.е. одноактная опера. Вместе с тем ни для Мозеля, ни для Маркса длина не является весомым аргументом в определении жанра. Напомню, что Мозель не включает термины *большая опера* и *оперетта* в свою классификацию, а Маркс, хотя и использует эти жанровые обозначения, различает их по иным критериям.

Важный результат для понимания значимости этого критерия дает анализ

¹ Например, «День в Париже» (*Ein Tag in Paris*) Н. Изуара, обозначенный в берлинском либретто как комический *зингшпиль* [16, I], в афише Ан дер Вин фигурировал как *большая опера* [17].

афиш Кернтнертортеатра 1810–1820-х годов. Сравнение количества сочинений, обозначенных в них как *оперы* и *зингшпили* (без учета уточняющих характеристик), показывает, что среди первых преобладают двух-трех-, а среди вторых — одноактные. Одновременно три четверти одноактных опер являются комическими, т.е. они не только по размеру, но и по содержанию ближе всего к зингшпилю и оперетте. С другой стороны, в афишах Кернтнертортеатра невозможно найти большую оперу, в которой было бы меньше двух действий. И, несмотря на указание «Эстетической энциклопедии», что и одноактное сочинение может быть написано в высоком стиле, ни одна подобная опера не обозначена как *большая*¹.

* * *

Еще одним критерием в определении жанра для современников Шуберта выступала *целевая аудитория*. Мозель, как уже указывалось выше, считал, что в каждом городе, «имеющем несколько сцен», должно быть деление на театры для «посвященных» и «непосвященных». Первые призваны функционировать под девизом *Procul este profani* («Прочь удалитесь, непосвященные») и ставить только классические оперы и классические зингшпили. Они предназначены для избранных, «которые способны к более высоким наслаждениям» и должны распространять свои «здоровые суждения»

об идущих на этих сценах спектаклях среди прочей публики, воспитывая тем самым ее вкус. Другого рода театры, предназначенные для постановки более легковесных жанров (см. выше) и, по словам Мозеля, «без сомнения более посещаемые (потому что где разумная часть публики составляет к тому же и большую [часть]?)», должны помогать оплачивать расходы сцен первого типа [1, 701].

Деление Мозеля скорее желаемое, хотя, возможно, он отчасти учитывал венскую ситуацию 1810-х — начала 1820-х годов, когда в придворной опере и (отчасти) в Ан дер Вин ставились спектакли, предназначенные в основном для аристократической или, по крайней мере, хорошо образованной публики, тогда как в Леопольдштадтском и Йозефштадтском театрах основу репертуара составляли грубоватые фарсы и пародии, адресованные менее требовательным жителям пригородов. Скорее всего, и Маркс, настаивая, что «...когда идет речь о придворной опере, ничто другое нельзя под этим себе представить, как оперу сериа или лирическую драму или также немецкие большие оперы...», основывается именно на подобном разделении, характерном отнюдь не только для Вены [2, 205].

* * *

К сожалению, ни одна из рассмотренных выше попыток систематизации музыкально-театральных жанров не

¹ См., например, «Корделию» К. Кройцера, которая в афише названа лирико-трагической оперой с хорами [15, 255].

отражает в полной мере особенности практики того времени. Это хорошо видно на примере классификации на основании наличия/отсутствия разговорных диалогов. Например, оппоненты Мозеля, последовательно проводившего такое деление в отношении зингшпиля и оперы, выступали против применения этого критерия для разделения больших опер и оперетт. С другой стороны, в систематизации Маркса, а также у Йейттелиса и «Театральной энциклопедии» сквозное музыкальное развитие является необходимым условием для первого из названных жанров.

В наше время исследователи продолжают предлагать различные версии классификации австро-немецких музыкально-театральных сочинений конца XVIII — начала XIX века. В целом к этой проблеме существует несколько подходов.

Один из них основан на выведении всех жанровых разновидностей из одного обобщенно понимаемого жанра австро-немецкого музыкального театра — *зингшпиля*. Такого рода систематизацию можно найти, например, в одной из ранних работ по истории немецкого зингшпиля Г.М. Шлеттерера [20, 123] (а вслед за ним — в некоторых отечественных работах [21; 22]). Из этого же принципа исходит и автор

диссертации «Венский зингшпиль во времена бидермайера» А. Шлезингер [23]. Зингшпиль в этом случае понимается столь обобщенно, что под это определение попадают не только близкие к нему *волшебная опера* или *фарс с пением*, но также и вполне самостоятельные жанры, такие как *мелодрама*, *лидеришпиль*¹ и даже *большая опера*². Этот подход в современных работах справедливо подвергается критике из-за несоответствия историческому пониманию термина *зингшпиль*.

Бёрк ссылается на еще один распространенный способ, при помощи которого система наименований для сочинений музыкального театра первой трети XIX века подвергается упрощению. Он указывает, что многие исследователи сводят все жанровое многообразие к трем основным обозначениям: *зингшпиль* — «для жанра с разговорными диалогами вместо речитативов», *большая опера* (*grosse Oper*) — «для сочинений, полностью положенных на музыку» и *романтическая опера* (*romantische Oper*) — «для множества популярных сочинений со сверхъестественными и/или рыцарскими сюжетами» [8, 54]. Даже если оставить в стороне явную недостаточность такого деления, обращает на себя внимание то, что эти жанры выделены не по единым критериям. В первых двух случаях речь идет

¹ «Из просто зингшпиля вскоре развились различные формы, из которых мы назовем самые значительные: *волшебная опера*, *мелодрама*, *пьеса (драма) с музыкой*, *лидеришпиль* и *фарс*» (подчеркнуто мной — Н.П.) [20, 123].

² Например, Шлезингер в своем исследовании о венском зингшпиле рассматривает в одном ряду как сочинения, принадлежащие этому жанру, так и оперы с серьезными сюжетами, обозначившиеся авторами как *большие*, *героические* или *романтические* («Огонь Весты», «Император Адриан», «Железные ворота» Вейля) [23, 109–110].

о наличии/отсутствии разговорных диалогов, в третьем же случае критерием становятся особенности сюжета¹.

Тем не менее, подобное «суммирование» различных терминов действительно имеет место во многих исследованиях, посвященных немецкоязычному музыкальному театру последней трети XVIII — начала XIX века. И в тех случаях, когда речь идет о частоте употребления того или иного обозначения, оно вполне оправдано. Так, Боуман, рассматривая множество жанровых наименований, характерных для северонемецкого музыкального театра эпохи Гёте, выделяет четыре «отдельные категории», к которым тяготели либреттисты того времени: *оперу*, *оперетту*, *зингшпиль* и различного рода *пьесы с пением* (без уточняющих характеристик вроде «комический» или «серьезный») [10, 9–10]. Вместе с тем, само по себе выделение этих «категорий» не отражает реальной ситуации в жанровой системе, поскольку сочинения, обозначенные в либретто по-разному, на деле могли не иметь серьезных отличий в количестве и качестве музыкальных номеров.

В ряде случаев исследователи призывают вовсе отказаться от определения жанра через современную эпохе терминологию и использовать наименования обобщающего характера. Тот же Бёрк предлагает называть все сочинения этого периода «немецкая опера начала XIX века» (*Early*

19th-Century German Opera [8, 76]), а Кремер, указывая на сложности, возникающие у исследователей при употреблении понятия *зингшпиль* в качестве обобщающего жанрового обозначения, склоняется к термину «немецкоязычный музыкальный театр» (*deutschsprachiges Musiktheater*)² [11, 12]. В качестве базового понятия здесь выступает слово «немецкий», поскольку определяющим критерием оказывается национальная специфика жанра.

В целом, подобный подход смыкается с тем, который предполагает сведение всех форм немецкой оперы к понятию *зингшпиль*, и представляется не слишком удачным: он снимает проблему, не решая ее. В такого рода обобщающих терминах фактически уравниваются сочинения, имеющие абсолютно разное происхождение. В результате, для того чтобы объяснить отличия между «Швейцарским семейством» Вейгля и, скажем, «Новой Альцестой» В. Мюллера, все равно приходится прибегать к уточняющим жанровым наименованиям. Кроме того, сами определения типа «немецкая опера начала XIX века» чересчур громоздки и потому неудобны для использования.

* * *

На наш взгляд, все эти недоразумения и терминологические споры происходят оттого, что и в эстетических трудах первой трети XIX века, и в более поздних исследованиях жанровая

¹ Не говоря уже о том, что значительная часть *романтических опер* имеет разговорные диалоги и по этому критерию может быть отнесена к зингшпилям.

² Напомню, что Кремер в своей работе обращается к немецкоязычному театру последней трети XVIII века.

система рассматривается как нечто выкристаллизовавшееся и застывшее, в то время как в ту эпоху она являлась своего рода растущим организмом, где значение одного и того же термина не было установлено раз и навсегда. Оно могло осмысливаться по-разному — в зависимости от индивидуальных воззрений либреттистов, композиторов, театральной дирекции, газетных критиков, а также вкусов и предпочтений публики. Кроме того, понимание того или иного жанрового наименования сильно зависело от времени и места, где оно использовалось.

В театральной практике, однако, то или иное обозначение конкретной оперы носило вторичный характер, а выделенные выше критерии, как мы видели, далеко не всегда учитывались. Но сейчас, спустя два столетия, очевидно, что именно они определяют принадлежность сочинения к тому или иному жанру, хотя и в разной степени. Наиболее важными, на наш взгляд, являются те, что связаны с поэтикой сюжета и, особенно, с музыкальным содержанием. Они позволяют провести более или менее четкие границы между различными по природе явлениями и определить сферу действия того или иного жанра.

Очевидно, что деление на *большую оперу* и *зингшпиль* должно проводиться именно по этим двум критериям, а не по отсутствию или наличию разговорных диалогов. В этом случае в общую классификацию легко укладываются также *мелодрама* и *лидершпиль*, имеющие собственную поэтику. С другой стороны, вряд ли необходимо вслед за

энциклопедиями 1830-х годов выделять в качестве самостоятельного жанра лирическую оперу, поскольку с точки зрения музыкальной составляющей она явно примыкает к зингшпильной традиции.

В то же время собственно *зингшпиль* (а точнее — то, что мы сейчас понимаем под этим термином) в 1820-е годы постепенно уходит из сферы серьезного и лирического содержания, все больше и больше смещаясь в сторону комического и даже фарсового с соответствующим падением престижа самого термина. Это отражается и в особенностях музыкальной поэтики: если в 1800—1810-е годы венские зингшпили нередко включали оперные формы, сравнимые по сложности с номерами большой оперы, то в 1820-е годы их музыкальное содержание упрощается.

Сочинения, которые мы сейчас называем *ранними романтическими операми*, находятся в промежуточном положении между *большой оперой* и *зингшпилем*: с точки зрения поэтического содержания, обычно исключаящего или сводящего к минимуму все комическое, они примыкают к первому жанру, однако использование в сюжете сказочно-фантастических элементов и персонажей-рыцарей сближают их со вторым. То же касается и музыкальной поэтики: для нее характерно соседство развернутых сцен в духе большой оперы с типично зингшпильными номерами в куплетных формах.

Однако общая тенденция, которую можно наблюдать в начале 1820-х годов в Вене, направлена на сближение

романтической оперы с большой — вплоть до отождествления этих двух понятий в специфическом термине *большая романтическая опера*. Последний жанр, усвоив зингшпильное содержание и формы и превратив их в более или

менее органичные элементы поэтики нового типа, в этот период вытесняет собственно большую оперу в старом понимании и занимает ее место на вершине жанровой иерархии австро-немецкого музыкального театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Mosel I. F. v. Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper // Wiener allgemeine musikalische Zeitung. 1820. №№ 86, 87, 88. S. 681–685, 689–692, 697–701.
2. Marx A. B. Freie Aufsätze: Uebersicht der verschiedenen wesentlichen Gattungen des musikalischen Drama // Berliner allgemeine musikalische Zeitung. 1828. №№ 25, 26. S. 195–197, 203–206.
3. Jettles I. Aesthetisches Lexicon: Ein Alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der Schönen Künste. Wien: Carl Gerold, 1835, 1837. Bd. 2. 1837.
4. Allgemeines theaterlexikon: oder, Encyklopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. In 7 Bänden. Altenburg und Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1839–1842. Bd. 6. 1842.
5. Jacobshagen A. Das Fremde im Eigenen. Die deutsche Opernlandschaft um 1800 // Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Bosse, 2007. S. 79–91.
6. Allgemeines theaterlexikon: oder, Encyklopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. In 7 Bänden. Altenburg und Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1839–1842. Bd. 5. 1841.
7. Meyer St. C. Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
8. Burke K.R. Propagating a National Genre: German Writers on German Opera, 1798–1830: Diss. PhD in Music (Musicology). Cincinnati, 2010.
9. Mosel I.F.v. Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes. Wien: Anton Strauss, 1813.
10. Bauman Th. North German opera in the age of Goethe. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
11. Krämer J. Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhunderts: Typologie, Dramaturgie and Anthropologie einer populären Gattung. Tübingen: Niemeyer, 1998. Teil 1.
12. Henze-Döhring S. Gattungskonvergenzen — Gattungsumbrüche. Zur Situation der deutschsprachigen Oper um 1800 // Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Bosse, 2007. S. 45–68.
13. Betzwieser Th. Spielarten der deutschen Opernästhetik um 1800. Denkfiguren im Spannungsfeld von Gattungsreflexion und Bühnenkonvention // Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Bosse, 2007. S. 27–43.
14. Weber C. M. v. Dramatisch-musikalische Notizen (Dresden): «Der Wettkampf zu Olimpia» von Baron von Poißl // Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition (Version 3.0 vom 18. Dezember 2016). URL : <http://weber-gesamtausgabe.de/A030317> (дата обращения: 30.12.2016).

15. Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836: das Kärnthnertheater als Hofoper. Wien: Der Apfel, 2007.
16. Isouard N., [Etienne, Ch. G.], Herklots, K. A. Ein Tag in Paris: Arien und Gesänge aus dem komischen Singspiele in drei Akten. Berlin, 1809.
17. Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 27. November 1811. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18111127&zoom=33> (дата обращения: 13.01.2017).
18. Theill H. Vorwort // Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. II/2. «Der Vierjährige Posten — Fernando». Kassel: Bärenreiter, 1992. S. IX–XIV.
19. Rice J.A. Mozart on the Stage. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
20. Schletterer H. M. Zur Geschichte dramatischer Musik und Poesie in Deutschland. Augsburg: J. A. Schlosser, 1863. Bd. 1. Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit.
21. Габриэлова Е.В. Венский зингшпиль и его традиции в музыкальном театре XIX–XX вв.: дис. ... канд. иск. М., 1994.
22. Губкина Н.В. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
23. Schlesinger A. Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. (Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper). Dissertation. Wien, 1938.

REFERENCE

1. Mosel I. F. v. Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper. Wiener allgemeine musikalische Zeitung. 1820. №№ 86, 87, 88. S. 681–685, 689–692, 697–701.
2. Marx A. B. Freie Aufsätze: Uebersicht der verschiedenen wesentlichen Gattungen des musikalischen Drama. Berliner allgemeine musikalische Zeitung. 1828. №№ 25, 26. S. 195–197, 203–206.
3. Jettles I. Aesthetisches Lexicon: Ein Alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der Schönen Künste. Wien: Carl Gerold, 1835, 1837. Bd. 2. 1837.
4. Allgemeines theaterlexikon: oder, Encyklopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. In 7 Bänden. Altenburg und Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1839–1842. Bd. 6. 1842.
5. Jacobshagen A. Das Fremde im Eigenen. Die deutsche Opernlandschaft um 1800. Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Bosse, 2007. S. 79–91.
6. Allgemeines theaterlexikon: oder, Encyklopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. In 7 Bänden. Altenburg und Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1839–1842. Bd. 5. 1841.
7. Meyer St. C. Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
8. Burke K.R. Propagating a National Genre: German Writers on German Opera, 1798–1830: Diss. PhD in Music (Musicology). Cincinnati, 2010.
9. Mosel I.F.v. Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes. Wien: Anton Strauss, 1813.

10. *Bauman Th.* North German opera in the age of Goethe. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
11. *Krämer J.* Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhunderts: Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. Tübingen: Niemeyer, 1998. Teil 1.
12. *Henze-Döhring S.* Gattungskonvergenzen — Gattungsumbrüche. Zur Situation der deutschsprachigen Oper um 1800. Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Bosse, 2007. S. 45–68.
13. *Betzwieser Th.* Spielarten der deutschen Opernästhetik um 1800. Denkfiguren im Spannungsfeld von Gattungsreflexion und Bühnenkonvention. Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Bosse, 2007. S. 27–43.
14. *Weber C. M. v.* Dramatisch-musikalische Notizen (Dresden): «Der Wettkampf zu Olimpia» von Baron von Poißl. Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition (Version 3.0 vom 18. Dezember 2016). URL : <http://weber-gesamtausgabe.de/A030317> (data obrashcheniya [date of the application]: 30.12.2016).
15. *Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836: das Kärnthnertheater als Hofoper. Wien: Der Apfel, 2007.
16. *Isouard N., [Etienne, Ch. G.], Herklots, K. A.* Ein Tag in Paris: Arien und Gesänge aus dem komischen Singspiele in drei Akten. Berlin, 1809.
17. Theaterzettel (Oper und Burgtheater in Wien), 27. November 1811. URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtz&datum=18111127&zoom=33> (data obrashcheniya [date of the application]: 13.01.2017).
18. *Theill H.* Vorwort. Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. II/2. «Der Vierjährige Posten — Fernando». Kassel: Bärenreiter, 1992. S. IX–XIV.
19. *Rice J.A.* Mozart on the Stage. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
20. *Schletterer H. M.* Zur Geschichte dramatischer Musik und Poesie in Deutschland. Augsburg: J. A. Schlosser, 1863. Bd. 1. Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit.
21. *Gabrielova Ye.V.* Venskiy zingshpil i ego traditsii v muzykalnom teatre XIX–XX vv. [Vienna Singspiel and its traditions in the musical theatre of the 19–20th centuries]: Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis for the degree of PhD]. M. [Moscow], 1994.
22. *Gubkina N.V.* Nemetskiy muzykalnyy teatr v Peterburge v pervoy treti XIX veka. [German musical theater in St. Petersburg in the first third of the XIX century]. SPb.: Dmitriy Bulanin [St. Petersburg: Publishing house «Dmitriy Bulanin»], 2003.
23. *Schlesinger A.* Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. (Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper). Thesis. Wien, 1938.



ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АЛЕКСАНДРА БОРИСОВИЧА ПОЗДНЯКОВА

Имя Александра Борисовича Позднякова — профессора, заслуженного деятеля искусств России, — стоит в ряду значимых имен в истории Российской музыкальной педагогики. Его педагогическая деятельность на кафедре народных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных (тогда ГМПИ имени Гнесиных) началась в 1951 году и, по словам долгие годы руководившего кафедрой оркестрового дирижирования С.З. Трубачева, *«неотделима от становления факультета народных инструментов ...»* [6, 17].

Поздняков активно участвовал в создании оркестра русских народных инструментов на факультете народных инструментов (ФНИ), инициировал открытие единственных в стране трехгодичных курсов для ассистентов-стажеров — высшего звена подготовки дирижеров русского народного оркестра. Среди воспитанников А.Б. Позднякова — народные артисты России Николай Некрасов, Александр Лазарев, Виктор Гридин и многие другие [5, 75, 76]. В его классе закончил трехлетнюю подготовку и один из авторов данной статьи — Б.С. Ворон. Можно утверждать,

что Александр Борисович явился создателем школы дирижеров народных оркестров.

Присущие Александру Борисовичу юмор и доброжелательность, непринужденная атмосфера в классе помогали найти индивидуальный подход к студенту, заглянуть в его внутренний мир, установить взаимный контакт и на этой основе раскрыть его лучшие качества.

Большое внимание уделялось в процессе обучения формированию личности будущего дирижера, развитию его кругозора. Воспитание творческой самостоятельности стало ключевым моментом в педагогическом методе Позднякова. Заслуженный артист РФ, профессор В.М. Зиновьев вспоминал: *«Александр Борисович часто доверял самостоятельно работать над произведением в классе, требовал при этом проявления активности, при условии всестороннего знания музыкального сочинения, его основной идеи, формы, оркестровки, характера музыкальных тем, темпов. И на основе этого уметь привнести то, что заложено в музыкальном произведении в его исполнение; воплотить то, что за-*

шифровано в нотах в конкретное звучание, и умение потребовать именно этого звучания...» [6, 22].

Интерпретация произведения — результат творческого поиска дирижера. Но при этом, он должен внимательно относиться и к выполнению авторских указаний. Только глубокое изучение музыки, умение слышать внутренним слухом, представлять действительное оркестровое звучание могут способствовать свободному проявлению творческих способностей исполнителя. Однако изучение произведения и умение добиться необходимого звучания оркестра — теоретическая и практическая задачи. Решению практической задачи посвящена глава «Методика работы с оркестром» в учебном пособии Позднякова «Работа дирижера с оркестром народных инструментов» [3]. В нем приводятся и разъясняются методические положения, необходимые для успешной работы дирижера с оркестром над любым произведением.

Проявлению чувства свободы за дирижерским пультом лучше всего способствует работа над напевной мелодией. В программу первого семестра включались несложные фрагменты из опер. Работа над такими произведениями предполагает обязательное исполнение студентом вокальных партий, что помогает лучше почувствовать содержательность жеста, необходимость наполнения его нюансами, дыханием, фразировкой. И именно с этого начинаются первые занятия. Но чувство свободы не может прийти без досконального изучения исполняемого произведения.

«Изучение партитуры и методика овладения ею — дело индивидуальное. Здесь имеет значение одаренность и опыт дирижера, степень сложности музыки», — писал А.Б. Поздняков на страницах своего методического пособия и вместе с тем указывал моменты, на которые необходимо обратить внимание в этом процессе [2, 5–6]. Они подробно рассмотрены в разделе «Изучение оркестровых партитур» методического пособия «Работа дирижера с оркестром народных инструментов» [3].

Часто мануальная техника студента не может воплотить его исполнительский замысел. Необходим определенный запас жестов. *«Скруплезное тактирование является для исполнителей помехой, мешая ощущению направленности течения музыки. Иногда формальная точность лишает артистов оркестра творческой инициативы, препятствует живому и талантливому исполнению», — читаем мы в работе «Дирижер-аккомпаниатор» [2].*

Александр Борисович постоянно требовал расширения «арсенала» дирижерской техники, часто сам подсказывал возможные варианты решения. Наряду с естественностью и эстетичностью, которые ложатся в основу при постановке дирижерского аппарата, Поздняков настаивал на необходимости добиться точности жеста, чтобы он стал органичным, «своим». Только тогда руки студента смогут выразить содержание музыки.

Александр Борисович рекомендовал пользоваться двумя видами дирижерской техники: *репетиционной —*

в процессе работы над произведением, и *концертной* — во время исполнения на концерте. Для первого вида техники характерно некоторое преувеличение жестов, их выпуклость. Во втором виде — жесты более гибкие, напоминающие о задачах, реализованных ранее на репетиции.

Александр Борисович любил задавать ученикам вопрос: «Чем отличается дирижер от артиста балета?», и сам отвечал: «Дирижер должен быть всегда мысленно впереди исполняемой музыки». Из своей многолетней дирижерской практики маэстро хорошо знал, что солист уже за много тактов до своего вступления волнуется, и дирижер должен заблаговременно успокоить его, встретиться с ним взглядом и создать в оркестре все условия для того, чтобы он почувствовал себя уверенно, понял, что дирижер — его помощник.

Особое внимание в классе уделялось аккомпанементу. В учебном

пособии «Дирижер-аккомпаниатор» сформулированы и разъяснены дирижерско-исполнительские задачи, рассмотрены технические стороны дирижирования партий аккомпанемента, приведены примеры анализа, практические рекомендации.

* * *

Поздняков говорил, что «влюбить ученика в свою профессию — эта одна из задач, которая стоит перед педагогом». «Сейчас, задумываясь над тем, как удастся Александру Борисовичу увлечь своих учеников профессией дирижера, приходишь к простому выводу, что в методике его преподавания связаны воедино такие компоненты, как высокий профессионализм, доброжелательность и умение без остатка весь урок наполнить музыкой, творчеством», — вспоминала его ученица, профессор М.С. Колчева [6, 21].

ЛИТЕРАТУРА

1. Дирижирование оркестром народных инструментов. Программа для факультетов народных инструментов музыкальных вузов. Сост.: А.Б. Поздняков, Д.В. Свечков, С.З. Трубачев. М.: ГМПИ им.Гнесиных, 1970. 25 с.
2. Поздняков А.Б. Дирижер-аккомпаниатор // Некоторые вопросы оркестрового аккомпанемента. М., 1975. 68 с.
3. Поздняков А.Б. Работа дирижера с оркестром народных инструментов. М., ГМПИ им.Гнесиных, 1964. 45 с.
4. Поздняков А.Б. Русский народный оркестр и его роль в эстетическом воспитании молодежи. М., 1975. 20 с.
5. Факультет народных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных. Сборник статей и материалов. М., 2000. 336 с.
6. Тарасов О.В. Творческий портрет А.Б.Позднякова. Работа в рамках студенческого научно-творческого общества. М., 1981. 36 с. (На правах рукописи).
7. Материалы из личного архива А.Б. Позднякова.

REFERENCE

1. Dirizhirovanie orkestrom narodnykh instrumentov. Programma dlya fakultetov narodnykh instrumentov muzykalnykh vuzov. [Orchestra conducting folk instruments. Program for the faculties of folk instruments of musical universities]. Sost. [Competent]: A.B. Pozdnyakov, D.V. Svechkov, S.Z. Trubachev. M.: GMPI im. Gnesinykh [Moscow: Gnessins' State Musical Pedagogical Institute], 1970. 25 p.
2. Pozdnyakov A.B. Dirizher-akkompaniator [Conductor-accompanist]. Nekotorye voprosy orkestrivogo akkompanementa. [Some questions of orchestral accompaniment]. M. [Moscow], 1975. 68 p.
3. Pozdnyakov A.B. Rabota dirizhera s orkestrom narodnykh instrumentov. [The conductor's work with the orchestra of folk instruments]. M.: GMPI im. Gnesinykh [Moscow: Gnessins' State Musical Pedagogical Institute], 1964. 45 p.
4. Pozdnyakov A.B. Russkiy narodnyy orkestr i ego rol v esteticheskom vospitanii molodezhi. [Russian folk orchestra and its role in aesthetic education of youth]. M. [Moscow], 1975. 20 p.
5. Fakultet narodnykh instrumentov Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh. Sbornik statey i materialov. [Faculty of Folk Instruments of the Russian Gnessins' Academy of Music. Collection of articles and materials]. M. [Moscow], 2000. 336 p.
6. Tarasov O.V. Tvorcheskyy portret A.B. Pozdnyakova. Rabota v ramkakh studencheskogo nauchno-tvorcheskogo obshchestva. [Creative portrait of AB Pozdnyakova. Work within the student scientific and creative society]. M. [Moscow], 1981. 36 p. (Na pravakh rukopisi). [(As a manuscript)].
7. Materialy iz lichnogo arkhiva A.B. Pozdnyakova. [Materials from the personal archive of A.B. Pozdnyakova].



НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ ЗВУКОРЕЖИССЕРА С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ

Профессия «звукорежиссер» нередко рассматривается как смежная, включающая в себя навыки технических специальностей (физика, электроника) и музыкальных (как теоретических, так и практических — исполнительского искусства). Но другим важнейшим умением звукорежиссера является его общение с музыкантами во время записи.

Психология общения... От того, как выстроена линия общения с исполнителями, зависит не только атмосфера во время записи, но и результат всей проделанной работы. Нет необходимости объяснять, что внутренний мир музыканта и его мироощущение разительно отличаются от обывательского. Следовательно, и подход в работе с творческими людьми требует особого умения и подготовки.

Среди музыкантов можно встретить людей разных психологических типов. Несмотря на то, что на первый взгляд подавляющее большинство исполнителей являют собой экстравертный тип личности, в процессе звукозаписи выясняется, что эти люди интроверты. Более того: нередко экстравертный тип включает в себя установки, свойственные интровертам, — что лишний раз доказывает сложный и неоднозначный феномен творческих людей.

Так или иначе, во время записи исполнитель оказывается вовлечен в процесс не органичный и не естественный в сравнении с концертным выступлением. *Отсутствие зрителей* — первый фактор создающий дискомфорт большинству музыкантов. В концерте происходит «общение» исполнителя со зрителем, своего рода «энергетический обмен». В момент записи ответная реакция зала отсутствует: исполнитель оказывается в ситуации, где его единственные слушатели — звукорежиссер и он сам. Задача звукорежиссера, — оценив психотип исполнителя и комплекс всех факторов, которые могли повлиять на его состояние в данный момент, — организовать работу максимально в интересах психологического комфорта музыканта, от чего напрямую зависит продуктивность работы в студии. Также важно объяснить исполнителю, что в аудиозаписи отсутствует визуальный ряд, который в обычной жизни дает нам до 80 процентов информации. Это приводит к необходимости максимальной самоотдачи в процессе записи, чтобы компенсировать недостаток зрительных ощущений.

Другой фактор, создающий определенные сложности в процессе работы — *самоанализ исполнителя*. Этот фактор

сложнее, но тоже поддается контролю. Самый простой путь — своего рода «замещение» его анализа своим собственным. Именно поэтому для многих музыкантов очень важно получать комментарии конструктивного плана, которые будут объяснять, какие конкретно проблемы возникали во время игры. Если завоевать доверие в первые 5–10 минут работы, то, как показывает практика, дальнейший процесс будет происходить значительно легче: исполнитель начнет частично «перекладывать» анализ своей работы на звукорежиссера, что позволит ему больше сосредоточиться на творческих аспектах. Так же иногда бывает полезно давать рекомендации по корректировке игры, но, главное, не вмешиваться в творческую составляющую и строить диалог так, чтобы все советы касались объективных параметров (штрихов, темпов) и были направлены на реализацию творческих замыслов. Идеальной схемой такой работы является *партнерство*, но не всем она близка. Иногда для музыканта недопустим контроль со стороны. В такой ситуации главное донести мысль, что все ответственные решения лежат только на нем самом, но при этом аккуратно озвучивать альтернативные версии: всегда есть вероятность, что ваши предложения примут, даже если они будут позиционироваться как не имеющие к вам никакого отношения. Такую схему работы можно условно назвать *тотальным контролем*.

При записи *камерных ансамблей*, главным для звукорежиссера является понимание, как распределены роли музыкантов в коллективе. Небольшой состав — это группа индивидуальностей,

среди которых существует лидер. Иногда происходит перераспределение ролей в зависимости от человеческого фактора, непосредственно не связанное с музыкальным материалом. Необходимо найти баланс между общением с лидером коллектива и каждым из его участников.

Большие инструментальные составы — коллективы, в которых работают принципы коллективного сознания. В качестве лидера выступает дирижер, в отдельных случаях — концертмейстер. Диалог строится на общении с ними, но при этом уделяется отдельное внимание всем музыкантам: с одной стороны звукорежиссер дает понять, что участвует наравне с дирижером в процессе формирования конечного результата, с другой — дает почувствовать каждому персональную ответственность за свою работу.

Отдельного внимания заслуживает ситуация, когда большой состав представляет собой не стабильный сформированный коллектив, а сборный, нередко организованный для конкретного проекта. В подобных ситуациях роль звукорежиссера увеличивается, так как руководящие функции частично перекладываются на человека за микшерным пультом. Часто связка *дирижер — звукорежиссер* начинает работать на общий результат лучше, если их полномочия становятся равными.

Помимо звукорежиссера и исполнителей в студии иногда присутствует *композитор*. С одной стороны, мы получаем прямой доступ к авторскому замыслу, с другой — важно не допустить, чтобы продолжающий творить автор нарушил последовательный процесс записи. В некоторых случаях намного продуктивнее

выступить посредником между композитором и исполнителями для своего рода «фильтра» рекомендаций и пожеланий творца и их приведения в конструктивную и полезную форму.

Несколько другие особенности можно обозначить в условиях *концертной звукозаписи*. Приоритетным направлением остается психологический комфорт музыканта. Помешать этому могут разные факторы: сосредоточенность исполнителя на самом факте записи, что может привести к психологическим зажимам, и, как следствие, некачественному исполнению во время концерта; простые визуальные моменты (микрофонная стойка перед лицом, провода на сцене). Важным становится согласование всех возможных спорных моментов перед началом репетиции, сразу предложив условия записи во время концерта.

Организация времени в процессе работы — задача, которую звукорежиссер должен максимально взять под свой контроль. Даже при достаточно убедительном представлении музыканта о своих возможностях, предварительно выслушав его, лучше всего самостоятельно принять решение о распределении рабочего времени с учетом пожеланий исполнителя. По международным нормам продолжительность сессии звукозаписи — 4 часа. Часто это время дробят на три периода, разграничивая их перерывами. Первый период — более продолжительный, затем следует перерыв, и два равных и более коротких периода с перерывом между ними. Конечно, распределение времени зависит от материала, с которым предстоит работать. На этапе подготовки совместно с исполнителями происходит

анализ нотного текста для выявления более сложных разделов. Зная физические ресурсы музыкантов можно распределить материал, чередуя проблемные эпизоды, либо выстроить работу по нарастанию или ослаблению сложности. Главное, учитывать тот факт, что «неудобный» материал может потребовать большего внимания. Запас времени может составлять до 20 процентов от заявленного времени работы. В таких условиях музыкантам психологически становится легче. Совершенно не значит, что это время будет использовано, но сам факт его наличия очень важен.

Расчет общего времени, необходимого для записи, зависит от материала, но так или иначе КПД варьируется от 5 до 15 минут музыкального текста за 1 час работы. Иногда исполнители пытаются убедить вас, что им необходимо значительно меньше времени. Это первый сигнал о том, что либо они не имеют опыта звукозаписи, либо неверно оценивают свои силы. Очень важно аккуратно, но убедительно объяснить, что нельзя сокращать время, в противном случае звукорежиссер частично снимает с себя ответственность за качество полученного для монтажа материала.

Некоторые музыканты приходят на запись с уверенностью, что технические средства, доступные звукорежиссеру, позволяют совершать любые манипуляции с записанным материалом. Но, во-первых, любые средства ограничены, во-вторых, сама формулировка «записанный материал» предполагает наличие дублей всех разделов произведения, как минимум, в двух вариантах. Для более сложных моментов партитуры необходимо наличие большего коли-

чества дублей, и дело не только в желании звукорежиссера получить больше интерпретаций, а в технической необходимости, так как не все дубли могут быть между собою «склеены». «Набор» дублей может быть организован по-разному, но самым верным будет начать с цельного проигрывания части или большого раздела произведения. Это помогает охватить форму, понять, как исполнители ее представляют, и, при дальнейшей работе над более мелкими разделами, не потерять ее цельность. При возвращении к разным участкам музыкального произведения бывает полезно прослушать предыдущие дубли.

Иногда происходит сбой в работе просто потому, что исполнитель «за-цикливается» на разделе, который не получается. В таких случаях необходимо сделать акценты на других участках произведения, чтобы перенаправить его внимание, — тогда проблемный эпизод, став проходящим, может, наконец, получиться.

Хороший результат в звукозаписи зависит не только от технических возможностей и умения ими воспользоваться, но, не в меньшей степени, от умения провести запись. Наладить контакт с музыкантами — залог получения качественного итогового материала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Юнг К.Г. Психологические типы. СПб.: Азбука, 2001. 350 с.
2. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учебное пособие для студентов музыкального факультета высших педагогических учебных заведений / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова [и др.]; под ред. Г.М. Цыпина. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 368 с.
3. Федоров Е. К вопросу об эстрадном волнении. М.: 1979. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 43. С. 107–118.
4. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: Учебное пособие. СПб.: Композитор, 2008. 209 с.

REFERENCE

1. Yung K.G. Psikhologicheskie tipy [Psychological types]. Spb.: Azbuka [St. Petersburg: Publishing house «ABC»], 2001. 350 p.
2. Psikhologiya muzykalnoy deyatel'nosti: Teoriya i praktika: Uchebnoe posobie dlya studentov muzykal'nogo fakulteta vysshikh pedagogicheskikh uchebnykh zavedeniy [Psychology of musical activity: Theory and practice: Textbook for students of the music faculty at the higher pedagogical educational institutions]. Kimarskaya D.K., Kiyashchenko N.I., Tarasova K.V. i dr. [and others]; pod red. [edition] G.M. Tsypina. M.: Izdatelskiy tsentr «Akademiya» [Moscow: Publishing Center «Academy»], 2003. 368 p.
3. Fedorov Ye. K voprosu ob estradnom volnenii [To the question of variety excitement]. M.: 1979. Trudy GMPi im. Gnesinykh. Vyp. 43. S. 107–118. [Proceedings of the State Gnesins Musical Pedagogical Institute. Seria 43. S. 107–118.].
4. Tsagarelli Yu.A. Psikhologiya muzykalno-ispolnitelskoy deyatel'nosti: Uchebnoe posobie. [Psychology of musical and performing activities: Textbook]. 2008. 209 p. Spb.: Kompozitor [St. Petersburg: Publishing house «Composer»], 2008. 209 p.

Ирина Сусидко, Дана Нагина

ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ТЕХНИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ: “СВОЕ” И “ЧУЖОЕ”» В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

20–21 апреля 2017 года кафедра аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных представила пилотное мероприятие нового научного проекта — цикла конференций «Техника музыкальной композиции». Его организовали преподаватели кафедры доктор искусствоведения Лариса Львовна Гервер, кандидаты искусствоведения Дана Александровна Нагина и Анна Викторовна Стоянова.

Замысел проекта возник неслучайно: в 2015 году прошла Международная научная конференция «Техника музыкального сочинения в разъяснениях автора», получившая большой резонанс среди российских и зарубежных музыковедов. По итогам конференции был выпущен сборник статей, оказавшийся необычайно востребованным как специалистами, так и музыкантами самого разного профиля. Вскоре появилась идея посвятить различным аспектам музыкальной композиции ряд регулярных возобновляемых конференций.



*Доктор искусствоведения, профессор,
зав. кафедрой аналитического музыкознания
РАМ имени Гнесиных И.П. Сусидко на
открытии конференции*

Первая конференция цикла освещала многообразные проявления в музыкальной композиции бахтинской оппозиции «свое — чужое», имеющей древний мифологический генезис и актуальной, по сути, для любой эпохи и для каждого автора. Несмотря на ее почти риторическую окраску, она вызвала неподдельный интерес ученых-музыковедов. Об этом свидетельствовали не только многочисленные вопросы

¹ Техника музыкального сочинения в разъяснениях автора. Материалы международной научной конференции 16–17 апреля 2015 года / Ред.-сост. Л.Л. Гервер. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. 276 с.

к докладчикам, порой перераставшие в увлекательные дискуссии, но и сам географический диапазон проекта. Помимо хозяев конференции его участниками стали представители различных вузов России: Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Государственного института искусствознания, Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, Военного института (военных дирижеров), Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, Волгоградской государственной консерватории им. П.А. Серебрякова, Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова и Белгородского государственного института искусств и культуры. Принципиально важным для конференции и всего проекта стало то, что доклады авторитетных ученых соседствовали с выступлениями талантливых молодых исследователей — аспирантов и студентов.

Всего прозвучало около 40 сообщений. Их проблематика охватывала круг различных композиторских «диалогов» — мировоззренческих, концептуальных, сюжетных, языковых, а также сферу собственно техники музыкальной композиции и применяемых в ней интертекстуальных приемов и средств: цитат и автоцитат, стилевых и тематических аллюзий, намеренного и бессознательного заимствования, пародий и обработок.

Представленные в рамках конференции доклады были посвящены



Доктор искусствоведения, профессор
РАМ имени Гнесиных Л.Л. Гервер ведет
заседание конференции

музыкальному искусству разных стран и эпох: от Возрождения до наших дней. Программа состояла из четырех крупных тематических блоков.

Первый сформировался из сообщений, связанных со *старинной музыкой XV–XVIII веков*. Одной из его центральных проблем стала техника *пародии*, то есть сочинения на заданный первоисточник. Многочисленные проявления пародии были рассмотрены на примере различных жанров музыкальной культуры Ренессанса: мессы (сообщение М.А. Григорьевой о мессе К. де Сермизи *Plurimum motetorum*), магнификата (доклад Ю.В. Москвиной о магнификатах-пародиях в творчестве О. Лассо и Б. Гуаюля), мотета (Л.И. Сундукова о мотете Жоскена *Ut Phoebi radiis*), мадригале (Д.А. Ковалевская о рецепции мадригального творчества Л. Маренцио). Все эти доклады объединяло обращение к музыкальным редкостям. Оказалось, что техника пародии содержит немало «ключей» для понимания не только

принципов композиции, но и общего замысла, истории создания и рецепции этих сочинений.

Проблемы музыкальных обработок в эпоху барокко имели два «центра притяжения» — Германия и Россия. Большой интерес вызвал доклад Е.В. Вязковой о «главном хорале» в *Klavierübung III* И.С. Баха, содержащий новый взгляд на проблему цикла этого сочинения. Жанру хоральной обработки было посвящено сообщение Е.В. Сидоровой. Оригинальный ракурс в рассмотрении способов обучения импровизаторскому искусству в баховское время содержался в докладе М.А. Серебренникова.

«Русскую часть» представили основательный и новый по развороту темы доклад А.В. Булычевой о творческом диалоге Василия Титова и Кирилла Заюшевича, основанный на данных архивных разысканий, а также выступление Т.Г. Вихоревой об оратории С.А. Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы».



Кандидат искусствоведения, зав. сектором
редкой иностранной книги Научной
музыкальной библиотеки СПбГК
им. Н.А. Римского-Корсакова
М.А. Серебренников

Два сообщения, в которых речь шла о музыке второй половины XVIII века, выделялись, скорее, не новизной материала, а оригинальностью его толкования. В одном из них рассматривалась проблема заимствований в операх К.В. Глюка и музыкальном театре XVIII века в целом (И.П. Сусидко), в другом — композиционно-тематические идеи в Симфонии концертанте *Es-dur* В.А. Моцарта (Д.А. Нагина).

Второй тематический блок конференции составили доклады о творчестве композиторов XIX — первой половины XX века. Ряд из них, посвященных оперному жанру, затрагивали вопросы пересечений и параллелей между национальными традициями. Так, Н.В. Пилипенко представила сообщение о французских «следах» в операх Ф. Шуберта, а Ю.С. Векслер — о вагнеровских влияниях в музыке XX века и о «тристановском тополе» в творчестве А. Берга. В докладе И.С. Захарбековой об инструментальной музыке М. Равеля рассматривался феномен стилизации — принцип «*A la manière de...*». К этому выступлению примыкало сообщение А.И. Иванова об аллюзиях и заимствованиях в фортепианных импровизациях Ф. Пуленка.

Тема конференции, как и задумывалось, затронула проблематику, связанную с творческим процессом композитора. Наиболее убедительные исследования в этой сфере, естественно, появляются в результате тщательного и целенаправленного анализа документов, рукописей, эскизов. Именно такими стали доклады С.А. Петуховой

«“Свое” как “чужое”, “чужое” как “свое”: автоцитаты и компиляции у Прокофьева» и Л.Л. Гервер «Два поворота темы “свое/чужое” применительно к творчеству Шостаковича». Оба сообщения имели проблемный разворот, убедительную аргументацию и расставили ряд новых акцентов в понимании творчества двух классиков.

Оживленную дискуссию вызвало выступление Ю.В. Васильева об индивидуальном и «общераспространенном» в романсовом творчестве П.И. Чайковского и выводы, сделанные на основе детального статистического анализа. Доклад М.Г. Раку о проблеме «своего» и «чужого» в довоенной советской культуре, как всегда у этого автора, изобилует интересными наблюдениями и суждениями.

Пожалуй, самым объемным и разнообразным с точки зрения композиторских персоналий, жанров, стилей и техник стал *третий раздел*, связанный с вопросами интертекстуальности в музыке второй половины XX — начала XXI века. Внимание участников было главным образом сосредоточено на новых именах и актуальном музыкальном материале, при этом доминирующую проблематику последнего дня конференции можно обозначить как рецепцию музыкального наследия разных эпох в творчестве композиторов-постмодернистов.

Так, механизмы использования знакового сочинения мировой музыкальной культуры в качестве материала для создания ультрасовременной композиции были детально проанализированы

И.И. Снитковой («Искусство фуги» Баха сквозь призму техники анаморфоз Йоганнеса Шельхорна»). Целый ряд докладов был посвящен оперированию множеством отсылок к классическим музыкальным текстам и возникающему при этом сложному напластованию стилей и смыслов. Таковы вызвавшие огромный интерес сообщения Е.И. Чигаревой и Ю.Н. Пантелеевой, осветившие с разных ракурсов проблему «своего» и «чужого» в творчестве Н. Корндорфа, М.И. Катунян о «структурной археологии» В. Мартынова и Г.В. Заднепровской о моноопере Г. Корчмара «Контрабас».

Тема многообразия заимствований была отражена также в выступлениях О.В. Шмаковой о содержании финала Пятнадцатой симфонии Д.Д. Шостаковича на основе анализа прямых и косвенных цитат и автоцитат, А.Ю. Алексеевой о «полифонии» композиционных приемов в сочинениях Майкла Наймана, Н.А. Травиной о методах игры с «чужим словом» в му-



Доктор искусствоведения, профессор
МГК им. П.И. Чайковского Е.И. Чигарева

зыке Лучано Берио, А.А. Остаховой о цитатах из музыки венских классиков в произведениях для баяна Т. Сергеевой, Е. Подгайца и В. Новикова.

Другая серия докладов выстраивалась вокруг принципов работы современного композитора с техниками прошлых времен — как далеких, отсылающих к старинной музыке (сообщения Т.М. Джани-Заде совместно с В.Д.А. Ел Хави о модальной технике традиции макама в «Такасиме» М. Халифе, Д.А. Киденко о пародии в *Agnus Dei cum Recordatione* К. Хубера), так и более близких, но уже ставших «классическими» (сообщения В.В. Ларчикова и О.Ю. Веселиной о разнообразных техниках XX века, применяемых в сочинениях для виолончели Я. Ксенакиса, А. Загайкевич, Б. Гая, В. Расгадо и др.).

Доклад А.В. Стояновой был посвящен электроакустической музыке: автор проследил процесс «деконструкции тембров симфонического оркестра» в творчестве Я. Ксенакиса.

Наконец, последняя группа сообщений была связана с общеэстетическими и философскими интерпретациями темы «свое» и «чужое» в композиторском творчестве. И.С. Стогний в докладе «Интертекстуальность в музыке. Вариации на тему» рассмотрела принципы «наращивания культурного слоя» вокруг музыкальных сочинений, в частности, проследив традиции «баховедения», т.е. «отражения» музыки И.С. Баха в творчестве композиторов XIX–XX века. Сообщение М.И. Шинкаревой «Апроприация в изобразительном искусстве, а что в



Доктор искусствоведения, профессор
РАМ имени Гнесиных И.С. Стогний (справа)
и кандидат искусствоведения, преподаватель
РАМ имени Гнесиных А.В. Стоянова

музыкальном? К вопросу типологии заимствований» вывело проблематику конференции в русло теоретического, в т.ч. терминологического осмысления.

Музыкальным же итогом всего мероприятия стал доклад А.Г. Пак, посвященный жанру попури и завершившийся исполнением ее авторских композиций.

Материалы конференции планируется опубликовать в первых выпусках нового сетевого периодического издания РАМ им. Гнесиных «Современные проблемы музыкознания», которое уже в скором времени будет доступно по электронному адресу www.gnesinsjournal.ru.



Закрытие конференции

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Захарбекова Ирина Сергеевна (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: i.z-bekova@yandex.ru

Нилова Вера Ивановна (Петрозаводск) — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова.

E-mail: inverafox@mail.ru

Крейнина Юлия Вольфовна (Иерусалим) — кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения в Еврейском университете Иерусалима.

E-mail: msjul@mail.huji.ac.il

Собакина Ольга Валерьевна (Москва) — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Сектора теории музыки Государственного института искусствознания.

E-mail: olas2005@mail.ru

Березин Валерий Владимирович (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

E-mail: berezin11@yandex.ru

Пилипенко Нина Владимировна (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: n_pilipenko@mail.ru

Ворон Борис Сергеевич (Москва) — заслуженный артист России, профессор, заведующий кафедрой оркестрового дирижирования для исполнительских специальностей Российской академии музыки имени Гнесиных, художественный руководитель и главный дирижер Концертного русского оркестра «Академия».

E-mail: voronbor@yandex.ru

Тарасов Олег Владимирович (Москва) — кандидат педагогических наук, доцент кафедры оркестрового дирижирования для исполнительских специальностей Российской академии музыки имени Гнесиных, художественный руко-

водитель и главный дирижер оркестра баянистов и аккордеонистов Российской академии музыки имени Гнесиных, дирижер Государственного академического оркестра солистов «Русские узоры» Московской областной филармонии, почетный работник общего образования РФ, почетный работник культуры г. Москвы.

E-mail: oleg.tarasov.55@mail.ru

Бриль Тамара Лазаревна (Москва) — заведующая кафедрой музыкальной звукорежиссуры Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: gnesinsound@gmail.com

Сусидко Ирина Петровна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: lspriv@mail.ru

Нагина Дана Александровна (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: dnagina@mail.ru



ABOUT AUTHORS

Irina S. Zakharbekova (Moscow) — Ph.D., associated professor of the Department of music theory at the Russian Gnesins academy of music.

E-mail: i.z-bekova@yandex.ru

Vera I. Nilova (Petrozavodsk) — Dr.Sc., professor, Head of the Department of music history at the Petrozavodsk state conservatory named after A. Glazunov.

E-mail: inverafox@mail.ru

Yulia V. Kreinina (Jerusalem) — Doctor of Philosophy (Dr.Sc.), associated professor of the Department of musicology at The Hebrew university of Jerusalem.

E-mail: msjul@mail.huji.ac.il

Olga V. Sobakina (Moscow) — Dr.Sc., the leading researcher of the Department of music theory at the State institute for Art studies.

E-mail: olas2005@mail.ru

Valery V. Berezin (Moscow) — Dr.Sc., professor of the Department of history and theory of performing Arts at the Moscow state conservatory named after P. Tchaikovsky.

E-mail: berezin11@yandex.ru

Nina V. Pilipenko (Moscow) — Ph.D., associate professor of the Department of analytical musicology at the Russian Gnesins academy of music.

E-mail: n_pilipenko@mail.ru

Boris S. Voron (Moscow) — Honored Artist of Russia, professor, Head of the Department of orchestral conducting for performing specialties of the Russian Gnesins academy of music, Artistic director and principal conductor of the Concert orchestra «Academy».

E-mail: voronbor@yandex.ru

Oleg V. Tarasov (Moscow) — Ph.D. in pedagogy, associate professor of the Department of orchestral conducting for performing specialties of the Russian Gnesins academy of music, Artistic director and principal conductor of the Bayonist and Accordion Orchestra of the Russian Gnesins academy of music, conductor of the State academic orchestra of soloists «Russian Patterns» Moscow regional philharmonic society, honorary worker of general education of the Russian Federation, honorary worker of culture of Moscow.

E-mail: oleg.tarasov.55@mail.ru

Tamara L. Brill (Moscow) — Head of the Department of music sound engineering at the Russian Gnesins academy of music.

E-mail: gnesinsound@gmail.com

Irina P. Susidko (Moscow) — Dr.Sc., professor, Head of the Department of analytical musicology at the Russian Gnesins academy of music.

E-mail: lspriv@mail.ru

Dana A. Nagina (Moscow) — Ph.D., associated professor of the Department of analytical musicology at the Russian Gnesins academy of music.

E-mail: dana.nagina@mail.ru



АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Ирина Захарбекова. «A la manière de...»: о некоторых особенностях стилизации у Мориса Равеля

В статье рассматривается такой тип равелевской стилизации, как работа «в манере». Анализируются фортепианные пьесы «В манере... Бородина» и «В манере... Шабрие».

Методология исследования носит комплексный характер, особое внимание уделено компаративному методу и контекстному анализу. Избранные пьесы рассматриваются в сравнении с их возможными моделями — произведениями русского и французского композиторов. Некоторые исследователи видят в стилизации Равеля литературные корни, проводя определенную аналогию между Равелем и Прустом. В качестве контекста его пьесам называется также сборник Поля Ребу и Шарля Мюллера. Упоминаются и музыкальные пастиши с таким же названием Альфредо Казеллы.

Стилизация — одна из особенностей композиторского метода Мориса Равеля. Подражая чужому языку и работая с чужими моделями, Равель следует особой творческой задаче — усовершенствовать собственное мастерство. Он смотрит не столько с юмористической точки зрения на избранную модель, сколько с точки зрения потенциала, который эта модель несет. Его стилизация демонстрирует чрезвычайную осведомленность и безупречный вкус композитора, а также особое видение им предмета, в связи с чем можно обратиться к термину «остранение» В. Шкловского.

Ключевые слова: Равель, стилизация, подражание, Бородин, Шабрие, Пруст, работа с моделью, остранение.

Вера Нилова. «Финские композиторы»: традиция и время в финской биографии 1960-х годов

Предметом исследования статьи являются биографии финских композиторов, исполнителей, педагогов и музыкальных деятелей Мартина Вегелиуса (1846–1906) и Эмиля Кауппи (1875–1930), опубликованные в двухтомном издании «Suomen Säveltäjiä».

В отечественном музыковедении биографии Вегелиуса и Кауппи впервые рассматриваются в аспекте преемственности признаков биографического жанра, восходящих ко времени перипатетиков, что и определяет новизну содержания и ракурса исследования. Также вводятся в научный оборот малоизвестные имена финских композиторов. В результате исследования делается вывод о том, что жанровые признаки биографии сохраняют стабильность во времени и при этом позволяют биографу проявлять индивидуальность в отборе фактов, в интерпретации событий и их оценке.

Ключевые слова: биография, перипатетики, Плутарх, Светоний, Вазари, Вегелиус, Кауппи.

Юлия Крейнина. «Зафиксировать процесс»: от мобилей Колдера к мобилиям Лигети и Лютославского

Начало 1960-х годов было поворотным моментом в творчестве Лигети и Лютославского. Совершенно независимо друг от друга, оба композитора пришли к идее воспроизвести процесс трансформации музыкальной материи, или, как выразился Лигети, «зафиксировать процесс». Отнюдь не случайно Лигети и Лютославский в 1960-х годах заинтересовались мобилиями Колдера. Среди композиторов, Лигети и Лютославский одними из первых обратили внимание на возможность создания также и музыкальных «мобилей».

Путь обоих композиторов к достижению этой цели показывают нам наброски Лигети и Лютославского, хранящиеся в Фонде Пауля Захера в Базеле (Швейцария). Сравнение набросков Лигети и Лютославского позволяет сделать существенные выводы о сходных чертах их творческого процесса. Во-первых, воображение обоих композиторов создавало очень четкие звуковые феномены уже на самой начальной стадии работы над сочинением, в момент формирования партитуры. Во-вторых, оба композитора, при всех различиях их подхода к музыкальной фактуре, нередко использовали для «фиксации процесса» кластеры, которые меняли свою высоту и/или плотность, иначе говоря, «кластеры, движущиеся в пространстве» (по определению Лютославского).

Создавая иллюзию свободной, непредсказуемой трансформации, иначе говоря, неуловимого перехода от одного звука, или звукового «пятна», к другому, Лигети и Лютославский не отказывались при этом от точной фиксации в партитуре каждого звука и сохраняли максимальный контроль над конечным звуковым результатом. По мнению Лигети и Лютославского, особенности индивидуальной нотации лишь помогают исполнителям точно воплотить замысел автора.

Ключевые слова: фиксация процесса, движущийся кластер, музыкальный мобиль, классики авангарда.

Ольга Собакина. Биография как миф: между амбициями и политикой. «Анджей Пануфник о себе»

Интрига вокруг побега с родины в 1954 году одного из наиболее талантливых польских композиторов XX века Анджея Пануфника (1914–1991) до сих пор обрастает все большими подробностями и толкованиями. Пануфник, как и многие композиторы нашего времени, внес существенный «вклад» в интерпретацию своего творчества, опубликовав автобиографию «Composing Myself». Однако версия, изложенная самим Пануфником, носит декоративно-политический характер. Она приукрашивает композитора как борца с тоталитарным режимом и скрывает ре-

альные ситуации вокруг композитора, которые ныне, благодаря работе с разнообразными архивными данными, постепенно становятся достоянием общественности.

В процессе сбора материала использовались методы архивной работы и сравнительного анализа, исторический и культурологический подходы.

В надежде обрести творческую свободу Пануфник оказался за рубежом в тот момент, когда культурная политика в Польше изменилась кардинальным образом и композиторы получили неожиданную свободу выбора. Последствием его поступка стала многолетняя творческая изоляция, а его произведения вынуждены были долго ждать заслуженного признания сначала за рубежом, а потом — на родине. Пример «многомерной» интерпретации биографии Пануфника лишний раз свидетельствует о том, как важно стремиться изучить самые разнообразные материалы и источники рассматриваемого периода.

Ключевые слова: Анджей Пануфник (Andrzej Panufnik), «Andrzej Panufnik o sobie», Витольд Лютославский, Роман Палестер, польская музыка, музыка XX века, Леопольд Стоковский, польская симфония, радио BBC, фестиваль «Варшавская осень».

Валерий Березин. Преемственное право и музыканты французских королей

В статье объясняется преемственное право — *survance* — уникальное явление во французской юридической практике, которая позволяла передавать свои должности по наследству, продавать их родственникам, коллегам, работать по очереди с владельцем или делить обязанности службы. В предлагаемой публикации рассматриваются актуальные ситуации и подробности функционирования преемственного права на примере музыкантов французского королевского двора. Вся информация основана на документах эпохи, и в основном приводится впервые в русском музыковедении.

Ключевые слова: королевская Франция, преемственное право, правоведение эпохи Людовика XIV, музыканты французского двора.

Нина Пилипенко. Жанровая система австро-немецкого музыкального театра первой трети XIX века сквозь призму теоретических воззрений эпохи

В статье рассматривается система жанров австро-немецкого музыкального театра первой трети XIX века в контексте представлений эпохи. Эта система предстает чрезвычайно запутанной, а суждения о ней, сложившиеся в более позднее время, мешают сегодня ее объективной оценке. Точка зрения музыкальных теоретиков и критиков первых десятилетий XIX века помогает прояснить ситуацию.

Ключевые слова: немецкая и австрийская опера начала XIX века, жанровая система, И. фон Мозель, А. Б. Маркс.

Борис Ворон, Олег Тарасов. Педагогическое наследие Александра Борисовича Позднякова

Статья посвящена педагогической деятельности заслуженного деятеля искусств России, старейшего профессора ГМПИ им. Гнесиных А.Б. Позднякова. Становление факультета народных инструментов, создание оркестра народных инструментов неразрывно связаны с именем этого человека. Александр Борисович воспитал целую плеяду своих последователей — выдающихся дирижеров и деятелей отечественной музыкальной культуры, педагогов высших и средних учебных заведений.

На основе методических работ Александра Борисовича, интервью с его коллегами и учениками, личных воспоминаний был осуществлен анализ его уникального педагогического опыта, показаны основные подходы и установки, составляющие суть его методики.

Данная работа является первой попыткой осмыслить педагогическое наследие музыканта. Она может служить методическим материалом для работы в дирижерских классах, а также импульсом для более масштабного и внимательного изучения опыта этого замечательного педагога.

Ключевые слова: дирижирование, педагогика, методика, оркестр русских народных инструментов, Российская академия музыки имени Гнесиных.

Тамара Бриль. Некоторые аспекты работы звукорежиссера с исполнителями

Статья посвящена некоторым аспектам работы звукорежиссера с исполнителями во время записи. Рассмотрены возможные сценарии развития событий, возникающие проблемы и пути их решения. Даны рекомендации по организации рабочего процесса.

Материал основан на практическом опыте автора. Выводы и рекомендации базируются на выдержках из научной литературы из области психологии.

Статья будет полезна как звукорежиссерам, так и исполнителям.

Ключевые слова: звукорежиссер, звукорежиссура, звукозапись, монтаж, психология, музыкант, исполнитель.

Ирина Сусидко, Дана Нагина. Всероссийская научная конференция «Техника музыкальной композиции: “свое” и “чужое”» в Российской академии музыки имени Гнесиных

Статья представляет собой рецензию на крупное научное мероприятие, прошедшее в Российской академии музыки в апреле 2017 года — Всероссийскую конференцию «Техника музыкальной композиции: “свое” и “чужое”». Организованная силами преподавателей кафедры аналитического музыкознания (председатель оргкомитета — доктор искусствоведения Л.Л. Гервер), конференция

имела большой резонанс среди ученых-музыковедов. Ее участниками стали преподаватели, аспиранты и студенты ведущих музыкальных вузов страны. Проблематика представленных докладов охватывала круг различных композиторских «диалогов» — мировоззренческих, концептуальных, сюжетных, языковых, — а также сферу собственно техники музыкальной композиции и применяемых в ней интертекстуальных приемов и средств (цитат и автоцитат, стилевых и тематических аллюзий, намеренного и бессознательного заимствования, пародий и обработок). Программа состояла из четырех крупных тематических блоков. Первый сформировался из сообщений, связанных со старинной музыкой XV–XVIII веков. Второй составили доклады о творчестве композиторов XIX — первой половины XX века. Третий раздел был посвящен новейшей музыке второй половины XX — начала XXI века. Участники последней секции представили общеэстетические и философские интерпретации темы «свое» и «чужое» в композиторском творчестве. Материалы конференции планируется опубликовать в первых выпусках нового сетевого периодического издания РАМ им. Гнесиных «Современные проблемы музыкознания».

Ключевые слова: техника музыкальной композиции, свое и чужое, интертекстуальность, диалог, цитата, автоцитата, заимствование, аллюзия, Российская академия музыки имени Гнесиных.



ABSTRACTS

Irina S. Zakharbekova. «A la manière de...»: some features of pastiche in Ravel

The article describes one particular type of Ravel's pastiche — composing *à la manière*. It focuses on his two piano pieces *A la manière de...Borodine* and *A la manière de...Chabrier*.

The methodology of the research has complex nature with the particular accent on comparative method and contextual analysis. These selected pieces are analyzed in comparison with their possible models written by a Russian and a French composer. Ravel's pastiche is often seen as rooted in literature: analogies are drawn with Marcel Proust; the context of Ravel's pieces is linked to collected stories by Paul Reboux and Charles Müller. Besides, musical pastiches with the same title are found among Alfredo Casella's works.

Pastiche is one of the features that distinguishes Maurice Ravel's composition method. Imitating somebody else's language and working with somebody else's models Ravel pursues an original creative task to improve his own composition technique. It is the potential that interests him in the model he chooses rather than its possible comic effect. Ravel's pastiche reveals his extraordinary knowledgeability, impeccable taste and original vision. The latter might be referred to as defamiliarization (*ostranenie*) in Viktor Shklovsky's terms.

Keywords: Ravel, pastiche, imitation, Borodine, Chabrier, Proust, work with model, defamiliarization.

Vera I. Nilova. «Finnish composers»: tradition and time in the Finnish biography of the 1960s

The subject of the study is the biographies of Finnish composers, performers, teachers and music figures Martin Vegelius (1846–1906) and Emil Kauppi (1875–1930), contained in the two-volume edition of *Suomen Säveltäjiä*.

The subject is explored on the basis of historical and biographical methods. In the domestic musicology, the biographies of Vegelius and Kauppi are first studied in terms of the continuity of the biographical genre signs that date back to the time of peripatetics, which determines the novelty of the content and perspective of the study. Also, little-known names of Finnish composers are introduced into scientific circulation. As a result of the research, it is concluded that the genre features of the biography retain stability in time and at the same time allow the biographer to show individuality in the selection of facts, in interpreting events, in the posthumous evaluation and in the style of the text.

Keywords: biography, Peripatetics, Plutarch, Suetonius, Vasari, Wegelius, Kauppi.

Yulia V. Kreinina. «To Arrest the Process» (Ligeti): From Calder's mobiles to the mobiles of Ligeti and Lutoslawski

The early 1960s were a turning point for György Ligeti and Witold Lutoslawski. Quite independently, both composers conceived of the idea to show the process of gradual

change via music, «to arrest the process» — in Ligeti's definition. It is no coincidence that during the 1960s Ligeti and Lutoslawski were greatly impressed by Calder's mobiles. Among their contemporary composers, Ligeti and Lutoslawski were in the forefront of those who intended to create musical mobiles as well.

The sketches by both composers which are archived at the Paul Sacher Foundation in Basel (Switzerland) help to understand their approach to this goal. A comparison of their sketches reveals a substantial similarity in their creative processes. First, one is impressed by the precision of the composer's hearing as early as the sketching stage, i.e., from the initial stage of planning the score. Second, Ligeti and Lutoslawski, despite all the differences in their textural principles, not infrequently used clusters which changed the pitch and/or the density, i.e., «a cluster moving in space» (Lutoslawski).

Both of them succeeded in combining the impression of a free, unpredictable transformation, of an imperceptible transition from one sound (or sound spot) to another, with the exact notation of their musical text. Both believed that a composer should have strict control over the resulting sound. In their view, the individual score designs are only to help the performers to transmit the composer's idea.

Keywords: to arrest the process, moving cluster, musical mobile, classics of the avant-garde.

Olga V. Sobakina. Biography as a myth: between ambition and politics. «Andrzej Panufnik about himself»

The subject of this article is the life of one from the most talented and well-known Polish composers of the XX century — Andrzej Panufnik (1914–1991). The intrigue around his escape with native land in 1954 becomes overgrown all greater details and interpretations. Panufnik, either as many composers of our time, made essential “contribution” in the interpretation of his creative activity, having published autobiography “Composing Myself”, published in Poland as “Andrzej Panufnik o sobie”. However, version, stated by Panufnik himself, presents the composer as the fighter with totalitarianism and hides the real situations around this composer, which now, thanks to the work by Polish and English researchers with various archive data, gradually become open to the public.

During studying of materials were used the methods of archive work and benchmark analysis, historic and art-studies approaches.

By the early 1950's the composer was successful not only at home, but also in the countries of the Western Europe, but a desire for the freedom of creative expression motivated him to elect the difficult path of being emigrant. In hope to find the creative liberty, Panufnik turned out to be overseas in that moment, when Polish cultural policy was changed. Perennial creative insulation became the consequence of his action. From 1954 the works by Panufnik became banned in Poland, and all his future works faced the uneasy path of winning new audiences, first in England, and then, from the 1980's,

at home. The novelty of this research consists in the presentation of Panufnik's works to Russian musicians.

Keywords: Andrzej Panufnik «Andrzej Panufnik o sobie», «Composing Myself», Witold Lutosławski Roman Palester, Leopold Stokowski, Polish music, International Festival «Warsaw Autumn».

Valery V. Berezin. La survivance and the musicians of the French kings

The article submitted the phenomenon of legal continuity — *survance* — a unique manifestation in French legal practice which allowed to transmit their position by inheritance, sell it to relatives, colleagues, work in turn with the owner of the post or to share the responsibilities of service. In the proposed publication examines the actual situation and the details of functioning of succession law on the example of the musicians of the French Royal court. All information is based on documents of the era and mostly shown for the first time in Russian musicology.

Keywords: France under the kings, legal continuity — *survance*, law in the age of Louis XIV, the musicians of the French court.

Nina V. Pilipenko. The genre system of the Early 19th-century german speaking musical theatre in the light of the era theoretical views

The article considers the genre system of the early 19th-century German-speaking musical theatre in the context of the era ideas. This system is extremely confusing, and views formed afterward prevent today from its unprejudiced assessment. The situation can be clarified through the outlook on theatrical genre system of the early 19th-century music theorists and critics.

Keywords: German-speaking opera of the early 19th century, genre system, I. von Mosel, A.B. Marx.

Boris S. Voron, Oleg V. Tarasov. Pedagogical heritage of Alexander Borisovich Pozdnyakov

The article is devoted to the pedagogical activity of the honored worker of arts of Russia, the oldest professor of GMPI named after Gnesins' Aleksandr B. Pozdnyakov. The formation of the faculty of folk instruments, the creation of the orchestra of folk instruments are inextricably linked with the name of this man. Alexander Pozdnyakov trained a galaxy of his followers — distinguished conductors and leaders of the national musical culture, teachers of higher and secondary educational institutions.

Based on the methodological work of Pozdnyakov, interviews with his colleagues and students, personal memories was carried out an analysis of its unique pedagogical experience, showing the main approaches and attitudes, which constitute the essence of his method.

This work is the first attempt to comprehend the pedagogical heritage of the musician. It can serve as a methodological material for working in conductor classes, as

well as an impetus for a more ambitious and careful study of the experience of this remarkable teacher.

Keywords: conducting, pedagogy, methodology, orchestra of Russian folk instruments, Russian Gnesins academy of music.

Tamara L. Brill. Some aspects of the sound engineer's work with performers

The article is devoted to the work of the sound engineer with the performers during the recording. Possible scenarios of the development of events, possible problems and ways of their solution are considered. There are given some recommendations for the organization of the work process.

The material is based on the author's practical experience. Conclusions and recommendations are based on excerpts from the scientific literature from the psychology science works.

The article will be useful to sound engineers and musicians.

Keywords: sound engineer, sound engineering, sound recording, montage, psychology, musician, performer.

Irina P. Susidko, Dana A. Nagina. All-Russian scientific conference «Technique of musical composition: "own" as "another's"» at the Russian Gnesins academy of music

The article is a review of a major scientific event held at the Russian Gnesins academy of music in April 2017 — the All-Russian Conference «Technique of musical composition: "own" as "another's"». Organized by the teachers of the Department of analytical musicology (chairman of the organizing committee is Doctor of Arts L. Gerver), the conference had a great resonance among musicologists. Its participants were teachers, graduate students and students of leading music universities in the country. The problems of the presented reports were different composer's «dialogues» — ideological, conceptual, plot, expressive, as well as the technique of the musical composition and the intertextual means used in it — quotes and self-quotations, stylistic and thematic allusions, intentional and unconscious borrowing, parodies and arrangements. The program consisted of four large thematic blocks. The first was formed from messages related to the ancient music of the XV–XVIII centuries. The second was made by reports on the creativity of the composers of the XIX — first half of the XX century. The third section was devoted to the newest music of the second half of XX — beginning of the XXI century. The participants of the last section presented general aesthetic and philosophical interpretations of the theme "own" as "another's" in composer's creativity. The materials of the conference are planned to be published in the first Internet periodical edition of the Russian Gnesins academy of music «Modern problems of musicology».

Keywords: technique of musical composition, own and another's, intertextuality, dialogue, quote, self-quotation, borrowing, allusion, Russian Gnesins academy of music.

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 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.