



**Научное
периодическое
издание**

Выходит 4 раза в год

**Учредитель
и издатель**
Российская
академия музыки
имени Гнесиных

**Свидетельство
о регистрации**
ПИ № ФС77-47706
от 08 декабря 2011 г.
выдано Роскомнадзором

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30-36
Тел.: (495) 691-30-78; E-mail:
scientific_notes@gnesin-academy.ru
<http://uz-gnesin-academy.ru>

Ответственный редактор
А.А. Меерзон

Подписано в печать
29.12.2017 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

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ Российской академии музыки имени Гнесиных

2017 №4(23)

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

Наталья Гуляницкая. Гармония XXI века? 3

Древнерусское певческое искусство

Лада Кондрашкова. Типы кадансов в демественном четырехголосии 15

Татьяна Казанцева. Минейный стихирарь
певческого сборника Q.I.5 из собрания ГПНТБ СО РАН
в ряду древнерусских стихирарей «Дьячье око» 27

Управление в сфере искусства

Дарья Родионова. Аксиологические основы
музыкального менеджмента 53

Из истории русской музыкальной культуры

Даниил Топилин. «Русская идея» в музыкальной культуре
рубежа XIX–XX веков 61

Из истории зарубежной музыкальной культуры

Залина Митюкова. Неаполитанские «консерватории»-приюты
XVIII века как педагогический феномен 70

Музыкальный театр

Нина Пилипенко. Жанровая терминология в австрийском
музыкальном театре первой трети XIX века 85

Яна Белоусова. Стиль речи «маленького человека» в опере
Г.С. Седельникова «Бедные люди» 99

Марина Коцеева. Философия любви и пола в австро-немецких
кабаре начала XX века: некоторые наблюдения 108

Сведения об авторах 116

About the authors 117

Аннотации и ключевые слова 118

Abstracts 122

Требования к статьям 125

Актуальные проблемы музыкознания

Наталья Гуляницкая

ГАРМОНИЯ XXI ВЕКА?

Не столь давний бурный поток актуальных текстов — «Очерки современной гармонии» (1974), «Введение в современную гармонию» (1984), «Гармония в музыке XX века» (2000); «20-th century Harmony: Creative Aspects and Practice» (1961), «The evolution of 20-th century harmony», etc., — обернулся затишьем в музыкально-вербальном пространстве. «Современное» стало пост-практикой? А «гармония», — как и сто лет тому назад «тональность» (*tonality*), — исчезла или преобразилась?

Внятного ответа пока нет...

Актуальное в сегодняшней музыке — это и многообразие жанров, и многообразие стилей; это и прорыв в неизвестность с чертами «пренатальности», и то, что «будет жечь традицию в звуковых топках новых машин памяти»... [Цит. по: 1, 138]. Актуальна ли гармония в этом «амбиенте»?

Гармония либо не мыслится как «конструктивный принцип» в художественном стиле произведения, либо, наоборот, сохраняет свою значимость и управляет музыкальными процессами. И если представить себе, например, сонорный образ композиций Арво Пярта и Валентина Сильвестрова, Людовико Эйнауди и Антона Батагова (ряд имен не трудно продолжить: Ф. Гласс,

И. Юсупова, В. Мартынов, П. Карманов и др.), то ответ, думается, будет однозначно позитивным для слушающего и думающего реципиента. Совсем другое наблюдается у представителей «СоМа» или современных западных радикалов¹.

Однако вопрос — «гармония — что это такое?» — не устаревает... Ответ на него может быть различным: а) на уровне эмоционального восприятия, исходя из этимологии слова; б) на уровне концептуального значения — в ориентации на дефиниции, определения, характеристики.

Ю.Н. Холопов, описывая в свое время гармонию как явление «общекультурное», полагал: «Музыкальная гармония по сущности своей есть проекция общего понятия гармонии на область звуковысотных отношений, которая включает наиболее специфичные для музыки <...> художественные средства. Поэтому гармония в музыке имеет дело с качественными отношениями между звуками по высоте. Сущность же музыкальной гармонии — упорядочивание звуковысотных отношений, образование благозвучия. Можно сказать иначе: гармония — это техника (искусство) благозвучия» (подчеркнуто мною — Н.Г.) [2, 11]

«Упорядочивание»? «Благозвучие»? — Каковы синонимы у этих слов? «Благозвучие — музыкальность, сладкозвучность, стройность, сладкогласие, сладкозвучие, мелодичность, эвфония, гармония, консонанс, гармоничность, сладкопевность, благозвучность» (подчеркнуто мною — Н.Г.) [3]. И какой бы словарь мы не взяли, — Ушакова, Ожегова, Ефремовой, Брокгауза и Эфрона, — везде, примерно, одна и та же картина... В словаре русских синонимов у существительного *упорядочивание* значительно преобладает слово *организация*, а значительно менее — *регулирование*, *регламентация* (другое мы опускаем).

Не исключено, что понятие гармонии, его объем и содержание требуют пересмотра и, более того, иной дефиниции... в музыке XXI века. Это первое, что мы хотели бы заметить.

Второе: как мыслится ныне сам предмет гармонии? Что не менее важно, чем *понятие* гармонии. Проще говоря: какую тематику включает современная дисциплина, что «проходят» студенты, изучая курс гармонии? Судя по современному консерваторскому учебнику, изучается два крупных класса явлений, как-то: а) консонанс и диссонанс, лад, аккорд, первичные линейные неустои (неаккордовые звуки, первичный гармонический устой (органный пункт), голосоведение; б) роды интервальных систем, лады модального типа, тональность, теория функций, гармония и формообразование [2, *оглавление*].

Отвечает ли этому перечню современная музыкальная ситуация, например то, что отражено в статье «Гармония XX–XXI веков. Общие законы гармонии XX–XXI веков», помещенной в интернете (без ссылки на автора) [4]? В ней значится следующее:

- «Свобода в применении диссонанса и связанная с ней новая аккордика (гармоническая вертикаль; например, «Весна священная» Стравинского);

- автономность хроматики, то есть 12-ступенность тональной гармонии (заключительный каданс «Ромео и Джульетты» Прокофьева);

- свободная 12-тоновость (Багатели ор. 9 Веберна);

- множественность гармонико-функциональных систем;

- диатоническая модальная гармония («Курские песни» Свиридова);

- хроматическая тональность (2-й виолончельный концерт Шостаковича);

- полимодальность (пьеса «Неосвязаемые звуки грез» Мессиана);

- техника центрального созвучия (4-я картина 3-го действия «Волцека» Берга);

- серийная гармония (Вариации для фортепиано, ор. 27 Веберна);

- сонорная гармония разных типов и гармония микрохроматики («Группы» для 3 оркестров Штокхаузена; «Pianissimo» Шнитке; «Звоны» Щедрина; фортепианное трио Э.В. Денисова) и т. д.» [там же].

В этом тексте целенаправленно говорится об «общих законах» гармонии ХХ–ХХI веков (есть ли они, как *common practice* в предшествующие указанному периоду?); вводится терминологика (является ли она общепринятой в языковом пространстве?); даются ссылки — в связи с выше сказанным — на конкретных авторов и соответствующие музыкальные образцы.

Этот перечень «техник» (неполный) работает, на наш взгляд, лишь на ограниченную часть указанного периода, связанного с определенным «стилем времени». В самом деле, процесс рассмотрения гармонии останавливается перед сменой композиционной парадигмы в последней трети ХХ века. Здесь нет имен известных российских композиторов (среднего и молодого поколений); здесь отсутствует даже упоминание о *minimal art*, не отвергающее гармонии в технике репетитивных паттернов; здесь полностью игнорируется сакральная музыка, отечественная и зарубежная, давшая немало ярких мелодико-гармонических решений.

Таким образом, предмет гармонии, как и сам музыкальный материал, в настоящее время заметно изменился и не является идентичным тому, который принадлежал предшествующему времени и знанию о нем. Эта серьезная проблема не получила должного освещения, что нельзя считать соответствующим запросам времени. Необходима *реконструкция* и *деконструкция* не только всего того, что связано со звуковысотной составляющей музыкальной композиции, но и осмысление ее в со-

ставе с другими компонентами, невысотными, привлекаемыми композиторами в художественном произведении.

«Общие законы гармонии» конца ХХ — начала ХХI веков важно рассматривать в соответствии с направлениями композиторского творчества, *классами* музыкальных феноменов, индивидуальными устремлениями творцов. Что имеется в виду? Например, гармония в сочинениях М. Фелдмана (*Triadic Memories*) и Ф. Гласса (20 этюдов), американских постмодернистов, — это один тип «звукосозерцания», отличный от того, что слышится у русских минималистов, — например, у А. Батагова («Избранные письма Сергея Рахманинова») или П. Карманова (*QuaREtet*). Гармония И. Юсуповой, например, в ее сэмпл-композициях, требует специфического анализа, не совпадающего с приемами ее коллег по «московскому постконцептуализму» (термин В. Мартынова). И совсем иная ситуация в творчестве композиторов из группы СоМа, например, у Д. Курляндского, Б. Филановского и других. Вопрос, как видно, не простой...

И, наконец, третье. Музыковедение не может оставаться в стороне от современной эстетики, и в данном случае, — концепции поэтапного становления *нового эстетического сознания*. В этом отношении особый интерес представляют работы наших философов. Так, в одной из работ Н.Б. Маньковской — «Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания» (2005) — сказано: «В данной статье вниманию читателей предлагается

попытка хронотипологической классификации основных этапов развития неклассического эстетического сознания — авангарда, модернизма, неоавангарда, постмодернизма и постпостмодернизма — по следующим критериям: инновационность — традиционализм; духовность — телесность; гуманизм — теоретический антигуманизм; хаотичность — упорядоченность; гармоничность — дисгармоничность; визуальность — вербальность; фигуративность — нефигуративность; политизация — аполитичность» [5, 69].

В.В. Бычков, несколько иначе описывает «хронотипологические этапы трансформации искусства» [6, 317]. «Авангард, модернизм, постмодернизм и — параллельно с ними на протяжении всего столетия их антипод — консерватизм — основные» стадии хронотипологического развития культуры XX столетия (подчеркнуто мною — Н.Г.) [Там же, 317].

Хронотипология, на наш взгляд, — одна из существенных эстетико-методологических проблем, которая касается музыковедения вообще и ее отдельных дисциплин в частности, — если не сказать, что это проблема базисная, основополагающая. И не учитывать ее при рассмотрении предмета гармонии — значит отрывать музыкальное от общеэстетического, часть от целого.

Временной и видо-родовой показатели помогают различать не только фазы становления музыкального мышления — во всех его параметрических сущностях, — но и устанавливать отношение к структурным моделям и кон-

структивным принципам. В самом деле, не будем же мы рассматривать сочинения минималистов и постминималистов с тех же методических позиций, что анализировали до этого, скажем, О. Мессиана, К. Штокгаузена, П. Булеза, Л. Ноно? А как быть с «сакральными минималистами» (А. Пярт, Дж. Тавенер, Х. Гурецкий и др.)?

Хронотипология — это первое, что необходимо иметь в виду музыковеду, анализирующему гармонию XX–XXI веков как часть концепта «художественное творчество». «Понятно, что эта хронотипология является рабочей, однако в эстетике она помогает понять, о чем идет речь при употреблении этих понятий и, более того, осмыслить характер глобального движения в художественной практике столетия, что и существенно в первую очередь для эстетики», — считает В.В. Бычков [7, 11]. Осмысление «глобального движения» по оси времени связано с направлениями, течениями, движениями в арт-практике.

Нет сомнения, что процесс интерпретации гармонии XX–XXI веков требует формирования особого *аналитического аппарата* — со своей терминологией и инструментами анализа. Готового продукта мы сейчас не имеем, что озадачивает каждого аналитика и делает его работу в известной мере опытной. Совершая анализ какого-либо новейшего произведения, мы всегда рискуем быть либо не понятыми, либо не правыми, либо и теми и другими вместе взятыми. Попытки к объединению нередко приводят к «сбою»,

смешению различных признаков. Отсюда в реальном времени, релевантным может оказаться понятие *кроссовер*. Такое случается в жанровых микстах (например, «hommage», «in memo», «приношение», «в честь»), где наблюдается пересечение авторского и неавторского, «своего» и «чужого слова», ставших «своим словом».

Так, «Отзвуки ушедшего века — 2» Ираиды Юсуповой — концептуальное произведение, представляющее собой гиперцикл из 8 хоров на канонические тексты (для хора, струнного ансамбля, фортепиано и гуслей), которое прозвучало на «Московской осени — 2017». Композитор пишет в аннотации (в буклете):

«В электроакустической композиции "Отзвуки ушедшего века" знаковые музыкальные элементы России начала минувшего века — московская хоровая школа и первая советская электрофоника — сталкиваются не только в одном времени, но и в пространстве одного опуса, что было невозможно в исторической реальности» [8, 119].

Новая жанровая форма, в результате, содержат два типа художественных знаков, один из которых символизирует классическую эстетику прекрасного, а другой — неклассическое начало. При этом автор, используя пространственно-временной эффект наложения «музык», создает ситуацию синхронного сочетания противоборствующих, принадлежащих к разным классам явлений, но образующих диалектическое единство.

* * *

В 2016 году в Москве прошел фестиваль, афиша которого уведомляла:

Со 2 по 6 ноября в Московской филармонии пройдет V Международный фестиваль актуальной музыки «Другое пространство». Идейный вдохновитель проекта — Владимир Юровский — представит слушателям несколько премьер, среди которых российская премьера оперы-оратории «Эль Ниньо» американского композитора Джона Адамса².



Если поставить виртуальную задачу рассказать о гармонии представленных произведений, то вряд ли «разбор» ее будет адекватным самому событию, а понятие гармонии обнаружит признаки, описанные выше.

В самом деле, разговор о «благозвучии» (см. определение выше), как сущностном ядре концепта «гармония», окажется затруднительным. Однако мы не будем пытаться дать развернутый рассказ о каждом услышанном произведении — это дело специального исследования. Мы остановимся только на некоторых аспектах этой проблемы.

«Другое пространство» — это мир «актуальной» музыки, созданный композиторами разных поколений и национальностей, мир, разделенный техниками композиции и объединенный принадлежностью к стадии модернизма, постмодернизма, — О. Пайбердин (р. 1971), Д. Куртаг (р. 1926), П. Булез (1925–2016), В. Мартынов (р. 1946), В. Николаев (р. 1953), Г. Уствольская (1919–2006)³.

Наиболее реально ощутимым, на наш взгляд, является концепт *стиля*, толкование которого претерпело множество изменений, но самым глубоким является по сю пору теория художественного *стиля* А.Ф. Лосева [9].

Имея перед собой такую панораму, которая отражена в программе фестиваля «Другое пространство», слушатель испытывает затруднения: здесь представлено и личностное — в *стилях* отдельных авторов, и общее —

свойственное и другим композиторам. Необходимо вспомнить:

«Художественный стиль не есть ни только единичность, ни только множественность, и, в частности, ни только обобщенность...».

«Художественный стиль не есть и нечто личное, индивидуальное, но он в такой же мере, как индивидуально-личное, содержит в себе и общественное» [Там же, 198, 199].

Отсюда, поднимая проблему гармонии, необходимо учитывать как *индивидуальное-личное*, так и *стиль времени* — как «наиболее важный стиль»⁴. А. Лосев, комментируя этот концепт Э. Утица, констатирует: *«Здесь, по его мнению [Утица], сочетаются две большие группы влияний. С одной стороны, развитие техники дает искусству новые возможности. Конечно, не сама техника создает стиль; но техника должна гармонически слиться с потребностями выражения. С другой стороны, гораздо важнее в стиле времени общее культурное состояние эпохи. <...> Когда меняются формы и содержание жизни, должно измениться и искусство, которое также есть выражение этой жизни. И это изменение есть изменение стиля»* [Там же, 253].

Вот это *общее культурное состояние эпохи* имеет для состояния музыкального искусства (в том числе и гармонии как конструктивного принципа)

первенствующее значение. И вслед за учением о *хронотипологии* необходимо ориентироваться на *учение о стиле* — в его различных иерархических структурах.

Вернемся к Пятому фестивалю актуальной музыки.

Vox / «Глас» для большого симфонического оркестра (Премьера оркестровой версии, 2016) *Олега Пайбердина* — это некий семиотический знак для нашей темы. Композитор задумался над проблемой одноголосия и многоголосия в ее историко-концептуальном плане, которую он решает по-своему, — в музыкально-жанровом формате. Послушаем автора:

«Именно в жанре *органа* возникла четкая грань, отделившая монодическое мышление в музыкальной культуре всего Древнего мира (включая и Древний Восток), монодические ранние формы христианского пения от новозападной культуры, основанной на многоголосной гармонии» [10].

«Глас» оставляет впечатление оригинальной композиции, которую трудно дешифровать, не будучи посвященным в тайны, сокрытые под оболочкой *vox principalis, vox organalis*. Идейный план произведения слышится в итоговой формулировке Пайбердина: «В органуме *vox organalis* как будто поменялся местами с *vox principalis*. Ведущий голос ушел в тень, стал сопровождающим («аккомпанирующим»), растянулся под влиянием голосов «надстройки» и растворился во времени» [Там же].

В реальном времени звучит постмодерн-композиция, описание которой, как минимум, требует дискурс-анализа разных сторон сочинения, а именно:

— *звука* — как тона, обладающего глубоким параметрическим потенциалом: высота (*pitch*), ритм, тембр, динамика, артикуляция;

— *синхронии и диахронии* — как звуковой одновременности и звуковой последовательности в становлении и развитии основной идеи;

— *драматургии пьесы*, формирующейся путем соотношения одноголосия и не-одноголосия, монодии и гармонии.

Этот оригинальный авторский материал, сопряженный еще и с *пространственностью* как булезовским параметром звучания, предполагает особый аппарат описания, имеющий мало общего с известным из курсов гармонии⁵.

Возьмем еще одно произведение, представленное как актуальное, на фестивале «Другое пространство». «*Танцы с умершим другом*» для фортепиано с оркестром *Владимира Мартынова* — это иной, особый тип композиции, требующий проникновения в формосодержательный процесс. Следы виртуальной гармонии, промелькнув, стираются на песке как лик ушедшего друга. «Вряд ли это можно назвать произведением в полном смысле этого слова, — поясняет композитор. — Скорее это попытка услышать шум набегающих волн времени, попытка удержать в памяти ускользающий образ...» [10].

Настойчиво повторяемый образ гармонии (минималистский паттерн) в итоге смывается.... Но след его — интонационный — остается...

Однако гармония в сочинениях Мартынова не исчезает и требует специфического подхода. Более того, она — сильное выразительное средство, о чем свидетельствуют произведения разных жанров — от сакральных (например: «Заповеди Блаженства», «Небесный Иерусалим» из Апокалипсиса до концептуально-минималистских («Стена-сообщение», «Оpus Prenatum»). Композитор находит свой путь к интерпретации гармонии — будь то трезвучный материал или *sound masses* современного производства. Традиционные представления о модальности и тональности, о функциональности ладогармонической последовательности, если и помогут в раскрытии замысла, то на весьма относительном уровне.

Немалую роль в интерпретации гармонии как конструктивного принципа играет фактор времени, когда, казалось бы, репетитивность, многократное повторение созвучий не есть торможение движения к намеченной цели, а, наоборот, ее достижение, с преодолением трудностей⁶.

И еще пример. «Фантомы» для симфонического оркестра — мировая премьера Владимира Николаева. «Фантомы — это и причудливая игра звуковых пространств, и неуловимые, ускользающие образы, трудно поддающиеся определению

<...> — комментирует композитор. — Они живут своей таинственной жизнью, рождаемые пластикой дирижерских рук. Их трудно разглядеть, невозможно ухватить» [10]. Этот проект, о котором так загадочно говорит его автор, действительно, трудно вербализуемое музыкальное высказывание; и по-другому это не назовешь, как «причудливая игра звуковых пространств».

«Ускользающие образы» никак не уподобишь «благозвучию», а дух, порождаемый причудливо-зловещими саундами, трудно назвать образами добра и света. О какой «гармонии» можно говорить? Фантомы, в принципе, ей противостоят, с нею борются...⁷.

«Фантомы» продолжают путь экспериментирования, характерный для композитора, и почерк, читаемый в этом сочинении, в чем-то сходен с тем, что звучало на Фестивале «Московская осень» 2010 года в пьесе «Проникающие структуры» для терменвокса с оркестром. «Для некоторых композиторов вопрос новизны идеи и языка не так уж и важен, — признавался композитор. — Я убежден, что не имею права повторяться, и каждый раз стараюсь открыть для себя новый, иной путь решения художественной сверхзадачи» [11]. Проблемы гармонии XXI века — на этом пути...

* * *

Итак, «современная гармония» не есть вездесущее и всемогущее понятие! Сейчас — время поиска, поиска,

который сочетает в себе и эстетический фактор, и конструктивно-смысловой. Ясно, пожалуй, одно: существующие понятия «не догоняют» арт-практику и не являются вполне релевантными, способными работать на разные стили и художественные приемы. Нужен иной аппарат анализа, аккумулирующий традицию и реагирующий на открытия стилиа времени...

Возможно, классический концепт — поэтика — обретает теперь новую реальную жизнь, концепт, способный вместить многообразие современных технических подходов. Реновация? Логический объем и содержание этого понятия, «поэтика», может включать:

— параметрические характеристики предмета (высота, ритм, тембр, динамика, артикуляция, пространственность);

— эстетические характеристики (классические и неклассические).

Художественный результат — поэтика как «система рабочих принципов» (Аверинцев), среди которых гармония, полифония, тембрика, фактура и др., взятые вместе, в целостном единстве.

Но это только субъективные предположения и предложения...

С каких же сторон стоит анализировать нынешний арт-продукт, гармонию как явление постмодерна? Кратко попытаемся наметить подход — как вариант одного из возможных. Итак, важно:

— определить автора композиции как художника, принадлежащего к тому или иному направлению, течению, школе (при наличии такой возможности);

— определить эстетическую составляющую музыкального произведения, исходя из основных принципов искусства, а именно: а) для классической эстетики — мимесис, художественный образ, канон, стиль; б) для неклассической эстетики — «паракаатегории», типа игры, интертекста, деконструкции, симулякра и другие;

— определить форму-содержание произведения — «доструктурные модели» и «структурные модели» произведения, являющиеся необходимыми и достаточными для установления художественного стиля произведения;

— определить в этих общих условиях художественного контекста гармонию и ее роль в поэтике музыкальной композиции;

— определить конструктивные составляющие гармонии, включая традиционные и нетрадиционные приемы;

— сделать вывод, исходящий из проделанных операций, аналитических шагов и предпринятой методики интерпретации художественного объекта.

Итак, что есть «Гармония XXI века?» Внятного ответа, похоже, пока нет... но он будет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М.: Языки славянской культуры, 2014. 368 с.
2. Холотов Ю. Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988.
3. Толковый словарь Ушакова [Электронный ресурс]. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/747950> (дата обращения: 3.09.2017)
4. «Гармония XX–XXI веков. Общие законы гармонии XX–XXI веков» URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F_\(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0\)#.D0.93.D0.B0.D1.80.D0.BC.D0.BE.D0.BD.D0.B8.D1.8F_XX.E2.80.94XXI_.D0.B2.D0.B5.D0.BA.D0.BE.D0.B2](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0)#.D0.93.D0.B0.D1.80.D0.BC.D0.BE.D0.BD.D0.B8.D1.8F_XX.E2.80.94XXI_.D0.B2.D0.B5.D0.BA.D0.BE.D0.B2) (дата обращения: 2.09.2017)
5. Маньковская Н.Б. Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФ РАН, 2005. Вып. 1. С. 68–89.
6. Бычков В. Эстетика. Учебник для вузов. М.: Академический проект, Фонд Мир, 2011. 452 с.
7. Бычков В.В. Проблемы и «болевы́е точки» современной эстетики // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФ РАН, 2005. Вып. 1. С. 3–37.
8. XXXIX Международный фестиваль современной музыки «Московская осень' 2017». 28 октября — 2 декабря. Российские и мировые премьеры: буклет. М.: Союз московских композиторов, 2017. 158 с.
9. Лосев А. Проблема художественного стиля. Киев, 1994. 288 с.
10. V Международный фестиваль актуальной музыки «Другое пространство». 2 ноября 2016 года. Концертный зал имени П.И. Чайковского. Видеозапись концерта. Комментарии. URL: <http://meloman.ru/concert/v-festival-another-space-02-11-16/> (дата обращения: 2.09.2017).
11. Владимир Николаев: «Работая с электронной музыкой, я чувствовал себя первооткрывателем...» // Радио классической музыки «Орфей»/Программы в эфире/Актуальная музыка/Ведущие — Ирина Тушинцева, Левон Акопян. Архив. Дата выпуска: 21.11.2012. URL: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programs/actualmusic/14038-> (дата обращения: 1.09.2017)

REFERENCES

1. Gulyanitskaya N.S. Muzykalnaya kompozitsiya: modernizm, postmodernizm (istoriya, teoriya, praktika). [Musical composition: modernism, postmodernism (history, theory, practice)]. M.: Yazyki slavyanskoy kultury [Moscow: Publishing house «Languages of Slavic Culture»], 2014. 368 p.
2. Kholopov Yu. Garmoniya. Teoreticheskiy kurs. [Harmony. Theoretical course]. M.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1988.

3. Tolkoviy slovar Ushakova. Elektronniy resurs. [Explanatory dictionary by Ushakov. Electronic resource]. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/747950> (data obrashcheniya [accessed date] 3.09.2017).

4. «Garmoniya XX–XXI vekov. Obshchie zakony garmonii XX–XXI vekov» URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F_\(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0\)#.D0.93.D0.B0.D1.80.D0.BC.D0.BE.D0.BD.D0.B8.D1.8F_XX.E2.80.94XXI_.D0.B2.D0.B5.D0.BA.D0.BE.D0.B2](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0)#.D0.93.D0.B0.D1.80.D0.BC.D0.BE.D0.BD.D0.B8.D1.8F_XX.E2.80.94XXI_.D0.B2.D0.B5.D0.BA.D0.BE.D0.B2) (data obrashcheniya [accessed date] 2.09.2017)

5. *Mankovskaya N.B.* Khronotipologicheskie etapy razvitiya neklassicheskogo esteticheskogo soznaniya [Chronotypological stages of development of nonclassical aesthetic consciousness]. Estetika: Vchera. Segodnya. Vsegda. [Aesthetics: Yesterday. Today. Always]. M.: IF RAN [Moscow: Publishing house «Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences»], 2005. Vyp. 1. S. 68–89 [Issue 1. P. 68–89].

6. *Bychkov V.* Estetika. Uchebnik dlya vuzov [Aesthetics. Textbook for high schools]. M.: Akademicheskii projekt, Fond Mir [Moscow: Publishing house «Academic Project, Peace Foundation»], 2011. 452 p.

7. *Bychkov V.V.* Problemy i «bolevye točki» sovremennoy estetiki [Problems and «pain points» of modern aesthetics]. Estetika: Vchera. Segodnya. Vsegda. [Aesthetics: Yesterday. Today. Always]. M.: IF RAN [Moscow: Publishing house «Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences»], 2005. Vyp. 1. S. 3–37 [Issue 1. P. 3–37].

8. XXXIX Mezhdunarodnyy festival sovremennoy muzyki «Moskovskaya osen' 2017». 28 oktyabrya – 2 dekabrya. Rossiyskie i mirovye premery: buklet [XXXIX International Festival of Contemporary Music «Moscow Autumn '2017». October 28 – December 2. Russian and world premieres: booklet.]. M.: Soyuz moskovskikh kompozitorov [Moscow: Union of Moscow Composers], 2017. 158 p.

9. *Losev A.* Problema khudozhestvennogo stilya [The problem of artistic style]. Kiev, 1994. 288 p.

10. V Mezhdunarodnyy festival aktualnoy muzyki «Drugoe prostranstvo» [V International Festival of Contemporary Music «Other Space»]. 2 noyabrya 2016 goda. Kontsertnyy zal imeni P.I. Chaykovskogo. Videozapis kontserta. Kommentarii [November 2, 2016. Concert Hall named after P.I. Tchaikovsky. Video recording of the concert. Comments]. URL: <http://meloman.ru/concert/v-festival-another-space-02-11-16/> (data obrashcheniya [accessed date] 2.09.2017).

11. Vladimir Nikolaev: «Rabotaya s elektronnoy muzykoy, ya chuvstvoval sebya pervootkryvatelem...» [«Working with electronic music, I felt like a pioneer ...»]. Radio klassicheskoy muzyki «Orfey». Programmy v efire. Aktualnaya muzyka. Vedushchie — Irina Tushintseva, Levon Akopyan. Arkhiv. Data vypuska: 21.11.2012 [Radio of classical music «Orpheus». Programs on air. Actual music. Presenter — Irina Tushintseva, Levon Hakobyan. Archive. Release date: 11.21.2012]. URL: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programs/actualmusic/14038-> (data obrashcheniya [accessed date]: 1.09.2017).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. «СоМа» («Соппротивление материала») — первое творческое объединение независимых композиторов постсоветского периода — сформировалось в 2005 году. Изначально в него вошли С. Невский, Б. Филановский, Д. Курляндский, А. Сафронов, В. Воронов и А. Сюмак. С 2008 года — А. Светличный, Г. Дорохов, с 2010 — В. Раннев.

Члены группы создали Манифест, выражающий идейно-эстетическую платформу объединения, в котором объясняется смысл ее названия: *«Системы ценностей и стереотипы, в том числе наши собственные — это и есть материал, сопротивление которого СоМа будет преодолевать»*.

Деятельность СоМа была связана с организацией совместных концертных программ, пропагандой современной музыки и содействием формированию информационно-дискуссионного поля вокруг проектов группы, событий и тенденций в современном музыкальном искусстве в России, а также способствовала созданию интереса к современной русской музыке за рубежом. (Прим. ред.).

2. «Другое пространство»:

2 ноября, 19:00

Концертный зал им. П.И. Чайковского

Государственный академический симфонический оркестр России имени Е.Ф. Светланова

Дирижер — Владимир Юровский

Солисты — Алексей Любимов (фортепиано), Игорь Яцко (художественное слово)

Д. Куртаг — «Маленькая торжественная музыка» для оркестра (посвящается Пьеру Булезу)

П. Булез — «Ритуал памяти Бруно Мадерны» для оркестра из восьми групп

В. Мартынов — «Танцы с умершим другом» для фортепиано с оркестром

Г. Уствольская — Симфония № 2

О. Пайбердин — Vox / «Глас» для большого симфонического оркестра

В. Николаев — «Фантомы» для симфонического оркестра (Мировая премьера)

3. В данной ситуации — международный фестиваль — авторов музыки объединяет искусство *интерпретации*, что всегда немаловажно, а ныне особенно актуально, — дирижерское мастерство Владимира Юровского.

4. Анализируя различные толкования понятия стиля, А. Лосев обращает внимание на высказывания Э. Утица, входящие в рубрику «Современные классификации художественных стилей».

5. Заметим, что более раннее сочинение Пайбердина, — «*Organum A-nn-A*» (для струнного трио, 2012), заметно отличающееся от более позднего, «*Vox*» (2017), — требует иного аналитического подхода.

6. Особая роль в этом интонационном процессе играет аддитивность: наращивание т.н. добавленных тонов в аккордах — *edded notes chords*.

7. Высокая техника автора произведения, Владимира Николаева, была единодушно оценена слушателями, бурно аплодирующими исполнению трудного музыкального текста.

Древнерусское певческое искусство

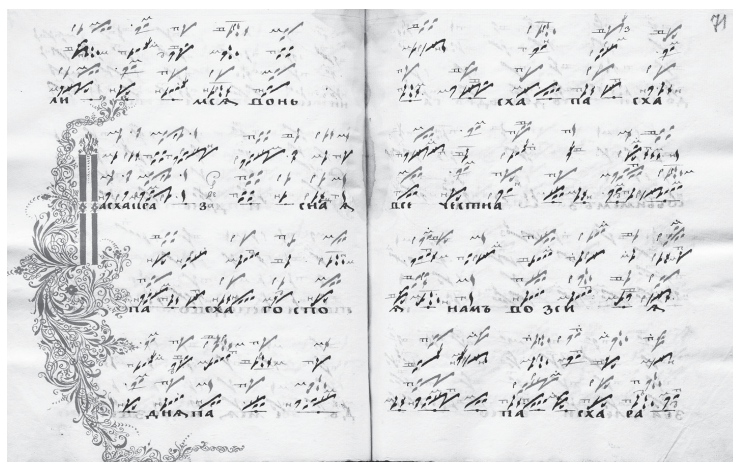
Лада Кондрашкова

ТИПЫ КАДАНСОВ В ДЕМЕСТВЕННОМ ЧЕТЫРЕХГОЛОСИИ

Расшифровка многоголосных демественных партитур до сих пор остается сложным и трудоемким делом. Мы придерживаемся точки зрения, что демество наряду с *тросстрочиєм* является диссонантным стилем пения и не нуждается в искусственной коррекции вертикали. В настоящей статье хотелось бы прояснить вопрос об оптимальном порядке записи голосов в полной 4-голосной демественной партитуре и способах расшифровки заключительных кадансов, которые нередко записываются «условными» крупными длительностями, поскольку и в рукописях, и в авторских расшиф-

ровках встречаются различные варианты того и другого.

В крюковых демественных рукописях-партитурах нормативным следует считать два варианта расположения голосов: *низ-путь-демество-верх* и *демество-низ-путь-верх* (голоса называются снизу вверх, далее мы будем обозначать их по первым буквам — НПДВ)¹. В нотной рукописи ГИМ, Муз. 564² преобладает «классический» порядок НПДВ, но в заключительном разделе — в Пещном действе — все голоса оказываются переставлены в порядке ВПНД, что кажется не логичным и не удобным.



РГБ, ф. 218, №343, л. 70 об.-71. Начало 4-й пасхальной стихирь в 4-голосном демественном изложении. Порядок голосов НПДВ. Окончание псалмового запева к стихире на текст «Сий день, иже сотвори Господь» на кадансе За). На л. 70 об. выписана ремарка «захват верхом».

П.В. Терентьева в книге «Пещное действо», изданной по материалам диссертации, придерживается порядка голосов НПДВ, где демество пишется вверху партитуры³. Е.А. Смирнова в своих расшифровках, опубликованных в интернете под грифом Международного хорового фестиваля «Академия православной музыки», следует различному порядку голосов, зафиксированному в рукописях [3]. Представлено два варианта изложения: либо НПДВ («Приидите поклонимся» — РГБ, ф. 218 № 343, л. 401), либо ДНПВ («Слава Тебе Господи» — РНБ, Пог. 399, л. 57; Величание апостолам Петру и Павлу — РНБ, Q.I.679, л. 3). Практик певческого дела, регент и исследователь древнерусской музыки Д. Саяпин в своих расшифровках предпочитает порядок голосов НПДВ, как наиболее часто встречающийся⁴. В неизданных расшифровках Е. Скурата, руководителя ансамбля «Хронос», исполнителя и исследователя старинной музыки, встречается как «классический» порядок голосов НПДВ, так и вариант изложения, использованный П. Терентьевой, когда демество пишется вверху партитуры. Единственный образец 4-голосного демества в книге Н.Д. Успенского — многолетие Петру I, заимствованное из нотной рукописи собрания ГИМ (Син. певч. 375, л. 120), имеет порядок голосов НПДВ, соответствующий рукописи [5, 277–279]. В наших расшифровках мы будем придерживаться такого же порядка голосов — НПДВ.

Частота использования того или иного заключительного каданса демества

была прослежена автором настоящей публикации на материале уникальной пометной певческой рукописи последней четверти XVII — начала XVIII века (РГБ, ф. 218 № 343)⁵. В ней были просмотрены более 140 четырехголосных демественных крюковых партитур.

По содержанию рукопись представляет собой многоголосный Обиход (Литургию) с дополнительным разделом свободного состава в начале. Памятник относится к крюковым рукописям смешанной стилистики, где репрезентативно представлены все стили многоголосия того времени: троестроичие, демество, консонантные крюковые партитуры постоянного и переменного типов (крюковые концерты), записанные казанской пометной нотацией. Рукопись не имеет начала и указаний на место создания или бытования. Помимо певческих текстов, содержит литературные вставки: выписки из древнерусских повестей, святоотеческих трудов, молитвы, в конце — летописные сведения об истории города Ярославля и отрывки из житий ярославских князей. Это единственная зацепка, которая позволяет предположить ярославское происхождение рукописи. Следует также отметить сходство оформления рукописи с крюковыми Праздниками собрания Д.В. Разумовского (РГБ, ф. 379 № 82), к сожалению, также неизвестного происхождения⁶. Рукопись украшена кинноварными буквицами, местами необыкновенно живописными; начала разделов выполнены на вставных печатных черно-белых гравюрах с рамкой, куда вписаны заголовки вязью⁷.

Мы ограничимся рассмотрением кадансов демества, завершающих песнопение (промежуточные обороты на грани разделов формы не рассматривались). Далее будут перечислены все найденные примеры, представляющие собой либо трехзвучные созвучия-аккорды с удвоением среднего звука (чаще всего), либо четырехзвучные.

В качестве иллюстративного материала в статье приводятся примеры расшифровок Великой ектеньи из начала демественной Литургии — в виде двознаменника. Великая ектенья состоит из 12 прошений⁸, на каждое из которых хор отвечает словами «Господи, помилуй», и заключительного, 13-го возгласа «Тебе, Господи. Аминь». В пространных, мелизматически распетых возгласах демественной ектеньи последнее «Аминь» присоединяется к возгласу и поется слитно, без остановок. В нашем распоряжении есть 4 варианта этой ектеньи в многоголосном изложении — полном и неполном:

1. В рукописи второй четверти XVII века⁹ из собрания Большакова демественные песнопения Обихода изложены для одного голоса — низа демественного многоголосия (РГБ, ф. 37 № 364, л. 222 об. — 223). Рукопись пометная и призначная, текст имеет свои особенности, в том числе элементы раздельноречия: «Тобе, Господи», «в веки векомъ» или «векомо». В ектенье 13 прошений, первое — самое простое. Перед 5, 9, 10, 12 и 13-м возгласами стоит киноварный знак «Э» в строке текста, без дополнительных помет. Перед 11-м возгласом стоит обозначение «захват верхом», что подтверждает 4-голосную фактуру

представленных песнопений, задекларированную в заголовке рукописи на л. 1: «Книга демественник, сиречь четверогласна(го) пение».

2. В пометной, призначной рукописи 70-х годов XVII века из БАН (Романч. 18)¹⁰ есть 3-голосная демественная Литургия без верха (голоса ДНП), ее открывает Великая ектенья (л. 387–389). Ектенья содержит 13 прошений, первое изложено одногласно, демеством (в заголовке Литургии указано: «начинает демественник»). Прошения пронумерованы прямо в тексте. Перед 3, 4, 9, 10, 12, 13-м возгласами стоят киноварные «Э» без помет. Перед 11-м, как и в предыдущей рукописи, — ремарка «захват верхом» (при отсутствии верха в партитуре, что свидетельствует о неполной записи 4-голосного демества).

3. В 4-голосной демественной Литургии пометной и призначной рукописи конца XVII века из РНБ (Погод. 399) Великая ектенья открывает рукопись (л. 2–3). Порядок голосов в ней НПДВ, содержит 13 прошений, первое изложено одногласно низом. Прошения в начале пронумерованы на полях (только на л. 2). Нет ни знаков «Э», ни «захвата».

4. В исследуемой рукописи из РГБ (ф. 218 № 343) 4-голосная Великая ектенья в начале демественной Литургии не содержит первого, одногласного прошения, но начинается сразу со второго (л. 358 об. — 360 об.). Порядок голосов как в предыдущей рукописи, НПДВ, прошения не пронумерованы, нет ни знаков «Э», ни «захвата».

Трехзвучные демественные кадансы

1 а) Чаще всего, более чем в половине случаев (54%), используется кадансовое созвучие (аккорд), аналогичное по структуре минорному трезвучию с удвоенным терцовым тоном (*d-f-f-a*). Этот аккорд завершает обычно

Пример 1

Самый распространенный демественный каданс в крюковых рукописях может также смещаться на кварту выше и ниже основного высотного положения.

1 б) Каданс на минорном трезвучии кварты ниже (*a-c-c-e*), с выписанными

Пример 2

6.

продолжительные песнопения, гимны, Херувимские. Средний звук удваивается голосами «низ» и «путь», нижний звук берется голосом «демество», верхний — голосом «верх». Этот каданс завершает Великую ектенью на слове «аминь».

низкими пометами, встретился в рукописи № 343 трижды: в Великой ектень, в 6-м «Господи помилуй» (л. 359); в конце блаженны 7 гласа из 2-го цикла Блаженн «ин роспев» (л. 398 об.), в конце 1-й пасхальной стихиры (л. 65 об.).

1 в) Каданс на минорном трезвучии квартой выше обычного (*g-b-b-d*) встретился один раз (л. 433), в окончании Херувимской «Против ные силы».

Минорное трезвучие в демественном многоголосии отличается от такового в тональной системе. Оно не имеет ни обращений, ни другого расположения или мелодического положения. Я бы сказала, что основным звуком в нем является средний звук «фа», который удваивается «низом» и «путем» — этими «основными», тяжелыми голосами. Нижний звук «ре» берется самым подвижным голосом «демество», этот голос более легкий и виртуозный, ему свойственен охват большого диапазона. Звук «ре» находится в нижней части амбитуса, в которой демество звучит не так ярко, как в середине и верху звуоряда. В любом случае, нижнее «ре» по количеству певцов будет уступать в звучности среднему «фа», которое

удваивается, «ре» выступает в роли нижнего субтона по отношению к основному «фа». Тем более это относится к 6-му возгласу Ектеньи, заканчивающемуся на минорном трезвучии квартой ниже, где демество опускается до крайнего низкого звука своего диапазона — «ля».

Видимо, к первому типу кадансов следует отнести окончание задостойника в Неделю Цветоносную. Его заключительный аккорд (*d-f-f-g*) (ДНПВ) в рукописи (л. 568) представляется ошибочным, скорее всего, предполагается 1-й каданс с корректировкой высоты верха (*d-f-f-a*)¹¹.

2 а) На втором месте по распространенности стоит *секунд-кварт-аккорд* (*d-e-e-a*) (ДНПВ) — 28% окончаний песнопений¹².

Приведем пример завершения 3-й пасхальной стихир «Мироносицы жены» на текст «учеником Его» (л. 69 об. — 70).

Пример 3

The musical score is written for four voices: V (Voice), Д (Demestvo), П (Putem), and Н (Nizom). The lyrics are "у - че - ни - ком Е - го." The score shows a cadence where the voices converge on a final chord. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

2 б) Вариантом каданса 2-го типа является окончание пасхального песнопения «Воскрес Иисус от гроба» на словах «велию милость» (л. 12 об.) на

секунд-терц-аккорде (*d-e-e-g*) (ДНПВ). Совпадает удвоение, мелодический рисунок голосов, лишь верх останавливается на звуке «соль», не доходя до «ля».

Пример 4

В

Д

П

Н

вс - ли - ю ми - лость.

Остальные кадансы встречаются намного реже, в единичных случаях.

— дважды в возгласах евхаристического канона: «и со духом твоим», «имамы ко Господу» (л. 479),

3 а) Кварт-секунд-аккорд (*c-f-f-g*) (НПВД) встретился 8 раз:

— трижды в Великой ектенье: в 3, 4 и 11-м возгласах (л. 358 об., 359 об.),

Пример 5

4.

В

Д

П

Н

Гос - по - ди, по - ми - луй.

— также в «Христос воскрес» (л. 75),

— в Малой ектенье перед «Едиnorodный Сыне» (л. 361), в возгласе «Господи помилуй», в возгласе «Тебе, Господи», перетекающем в «аминь».

В Малой ектенье средний звук «фа» удваивается другими голосами: НПДВ.

3 б) Кварт-секунд-аккорд может быть расположен *квартой выше*, от звука «фа» (*f-b-b-c*) (НПВД), в 9-м возгласе Ектеньи (л. 359 об.).

Пример 6

9.

В
Д
П
Н

Гос - по - ди, по - ми - луй.

3 в) Кварт-секунд-аккорд от звука «ре» (*d-g-a*) встретился *четырежды*, но с разными удвоениями.

С удвоением среднего звука голосами «*путь*» и «*верх*» (*d-g-g-a*) (НПВД):

— в возгласе евхаристического канона «Милость мира, жертву хваления» (л. 479),

— во 2-м и 7-м¹³ возгласе Ектеньи (л. 358 об., 359).

Пример 7

2.

Верх
Демество
Путь
Низ

Гос - по - ди, по - ми - луй.

С удвоением верхнего звука (*d-g-a-a*) (НДПВ):

— в 10-м возгласе Ектеньи (л. 358 об.).

4. Секунд-терци-аккорд (*f-g-g-b*) с

удвоением звука «соль» путем и низом (ДПНВ) встречается несколько раз с

одинаковым мелодическим наполнением:

— в 12-м возгласе Ектеньи (л. 360),

Пример 8

12.

В

Д

П

Н

Гос - по - ди, по-ми - луй.

а также в двух песнопениях 4 гласа:

— «Достойно есть» 4 гласа из цикла «Достойно на 8 гласов» (л. 488 — 489 об.),

— в «Блаженне» 4 гласа «Древо Адам рая бысть изселен» (л. 391 об. — 393 об.) из второго цикла деме-ственных блаженн «ин роспев» (начи-нается на л. 385).

Четверозвучные кадансы кластер-ного типа

5. (*d-e-f-a*) — завершает пасхаль-ный отпуст «И нам дарова» (л. 91), а также Аллилуйю «Софийскую боль-шую» (л. 527).

6. (*d-f-g-a*) — завершает 8-е про-шение Ектеньи (л. 359).

7. (*c-f-g-a*) — заканчивает Малую ектенью перед гимном «Единородный Сыне» (л. 361), возглас «Тебе, Господи. Аминь». Аналогичная Малая

ектенья выписана в рукописи из РНБ, Пог. 399 (л. 5 об.).

Поскольку прошения Ектеньи не являются самостоятельными песнопениями в полном смысле этого слова, но образуют своеобразный миниатюр-ный цикл, такие редко встречающиеся созвучия, как 6 и 7, возможно, сто-ит трактовать как срединные кадансы.

Отметим, что кадансы 5 и 6 можно рассматривать как разновидности ка-данса 1 типа — минорного трезвучия, но с секундовым заполнением либо нижней, либо верхней терции. Каданс 7 более всего похож на самую распро-страненную каденцию троестрочия на двухсекундовом аккорде в объеме большой терции (*f-g-a*), но дополнен-ном субтоном (*c*), являющимся удво-ением звука (*f*) в нижнюю кварту. Дублируется первая ступень согласия (*c-f*) у низа и пути. Между троестрочи-ем и демеством существует множество

параллелей и связей, в частности, в троестрочии также встречается типичный для демества каданс на минорном трезвучии, так что использование варианта троестрочного каданса в деместве представляется закономерным¹⁴.

Таким образом, на роль заключительных аккордов демества претендуют:

- минорное трезвучие на второй ступени согласия, на трех высотных уровнях с разницей в кварту,

- секунд-кварт-аккорд на второй ступени согласия,

- кварт-секунд-аккорд на первой и второй ступени согласия,

- секунд-терц-аккорд от первой ступени согласия,

- три варианта четверозвучного кластерного каданса, которые можно рассматривать как усложненные разновидности самых распространенных заключительных кадансов демества и троестрочия — минорного трезвучия и двухсекундового аккорда.

В трезвучных заключительных аккордах демества удваивается средний звук. Минорное трезвучие, секунд-кварт-аккорд и секунд-терц-аккорд отправляют голос «демество» на нижний звук, удваивают средний голосами «путь» и «низ», верхний звук берется «верхом» (ДПНВ). Кварт-секунд-аккорд с нормативным удвоением среднего звука имеет иное распределение голосов: нижний звук берется «низом», средний звук удваивается «путем» и «верхом», а «демество» звучит выше всех (НПВД).

Особого внимания заслуживает способ фиксации длинных нот в кадансах. В крюковой нотации партитура выглядит компактно, длинные звуки записываются крюком, стрелой простой, крыжом.

Иначе в нотных переводах демества. В 4-голосном Многолетии из ГИМ, Син. певч. 375 (л. 120–120 об.) в кадансе на минорном трезвучии не хватает длительностей в «верху» и «пути», в неполных вариантах демества, в каденциях 1-го и 2-го типа, длительности чаще всего также выписаны неточно.

Исключением представляется нотная рукопись ГИМ, Муз. 564, где ритмическая сторона демественных каденций зафиксирована вполне точно. В рукописи есть и 3-х, и 4-голосное демество. Из 14 четырехголосных демественных партитур основной части рукописи (исключая Пещное действо) 6 заканчиваются первым кадансом, остальные 8 — вторым. Порядок голосов всюду классический, НПДВ. В данной рукописи все демественные партитуры записаны кватрой ниже и, соответственно, заканчиваются кадансами кватрой ниже.

Сложнее выглядит картина кадансов в Пещном действе, написанном в конце рукописи иным почерком. В опубликованных П. Терентьевой 4-голосных партитурах [10] используется первый каданс на обычной высоте и кватрой ниже, а также дважды выписано необычное удвоение нижнего звука (d-d-f-a) (НДПВ), образующееся за счет скачка «низа» на кварту вниз. Оба раза мы это видим в аненайке [Там же, 126, 147]. При этом в рукописи на л. 414 «низ» не делает скачка, и каденция, как нам представляется, должна иметь стандартное удвоение среднего звука (d-f-f-a).

В окончании песнопения «Ангел же Господень» [Там же, 122] приводит-ся каденция на тексте «Духо хладено

шумящ» на кварт-секунд-аккорде с удвоением верхнего звука (a-d-e-e). Это песнопение расшифровывается П. Терентьевой по рукописям ВМОМК, РГБ и РГАДА¹⁵. Каденция, изложенная крюками [Там же, 283], не имеет помет, но движение голоса «путь» с крыжом на конце может быть расшифровано как остановка на том же звуке, в отличие от голоса «верх», идущего на ступень выше, о чем свидетельствует верхний признак у стопицы. Следовательно,

мы имеем основание трактовать каденцию песнопения «Ангел же Господень» как стандартную, с удвоением среднего звука (a-d-d-e) (НПВД).

Исследование крюковых пометных демественных партитур позволяет, с одной стороны, воссоздать ритмическую сторону неточно выписанных каденций в нотных переводах демества, а с другой стороны, способствует уточнению расшифровки беспометных рукописей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кондрашкова Л.В. Партесное и безлинейное многоголосие: проблемы взаимодействия // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Материалы междунар. науч. конф. Вып. 1 / Ред.-сост. Н.Ю. Плотникова. М.: Гос. ин-т искусств., 2016. С. 65–78.
2. Пещное действо: [сборник] / сост., реконструкция гимнографии и ст. П. Терентьевой. Москва: Спорт и культура-2000, 2015. 292 с.
3. Международный хоровой фестиваль «Академия православной музыки». Ноты. URL: <http://school.orthodoxfestival.ru/notes> (дата обращения: 25.11.2017)
4. Богослужебные песнопения XVI–XVIII веков и духовные стихи из репертуара ансамбля «Сирин» / Сост. А. Котов, Л. Кондрашкова, П. Терентьева, Д. Саяпин, В. Георгиевская. М.: Изд-во «Спорт и культура – 2000», 2016. 264 с.
5. Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. 624 с.
6. Лауцявичюс Э. Бумага в Литве в XV–XVIII вв. Вильнюс, 1967.
7. Богомолова М.В. Русское безлинейное многоголосие: на материале певческих рукописей XV–XVII вв.: дис. ... докт. иск.: 17.00.02. М., 2006.
8. Архимандритова (Смирнова) Е.А. Источниковедение раннего русского путно-демественного многоголосия. Многораспевность в певческой книге Обиход. СПб., 2003. 52 с.
9. Кондрашкова Л.В. Раннее русское строчное многоголосие. В двух частях. Часть I. М.: МАКС Пресс, 2013. 432 с. (Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства. Том VIII).
10. Терентьева П.В. Музыкальная текстология и реконструкция древнерусского чина «Пещное действо»: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2008.

REFERENCES

1. Kondrashkova L.V. Partesnoe i bezlineynoe mnogogolosie: problemy vzaimodeystviya [Partless and non-linear polyphony: problems of interaction]. Russkoe muzykalnoe barokko: tendentsii i perspektivy issledovaniya: Materialy mezhdunar. nauch. konf. Vyp. 1 [Russian

musical baroque: trends and prospects of research: Materials of the international scientific conference Issue. 1]. Red.-sost. N.Yu. Plotnikova [Editor N. Plotnikova]. M.: Gos. in-t iskusstv. [Moscow: State Institute of Art Studies], 2016. P. 65–78

2. Peshchnoe deystvo: [sbornik] [Peshchnoe action: collection] / sost., rekonstruktsiya gimnografii i st. P. Terentevoy [composition, reconstruction of hymnography and article by P. Terentyeva]. Moskva: Sport i kultura-2000 [Moscow: Publishing house «Sport and Culture-2000»], 2015. 292 p.

3. Mezhdunarodnyy khorovoy festival «Akademiya pravoslavnoy muzyki». Noty [International Choral Festival «Academy of Orthodox Music». Sheet music]. URL: <http://school.orthodoxfestival.ru/notes> (data obrashcheniya [accessed date]: 25.11.2017)

4. Bogoslužebnye pesnopeniya XVI–XVIII vekov i dukhovnye stikhi iz repertuara ansamblya «Sirin» [Liturgical chants of the XVI–XVIII centuries and spiritual verses from the repertoire of the ensemble «Sirin»]. Sost. [Compose by] A. Kotov, L. Kondrashkova, P. Terenteva, D. Sayapin, V. Georgievskaya. M.: «Sport i Kultura – 2000» [Moscow: Publishing house «Sport and Culture – 2000»], 2016. 264 p.

5. *Uspenskiy N.D.* Drevnerusskoe pevcheskoe iskusstvo [Old Russian singing art]. M. [Moscow], 1971. 624 p.

6. *Laucevičius E.* Bumaga v Litve v XV–XVIII vv. [Paper in Lithuania in the XV–XVIII centuries]. Vilnius, 1967.

7. *Bogomolova M.V.* Russkoe bezlineynoe mnogogolosie: na materiale pevcheskikh rukopisey XV–XVII vv. [Russian non-linear polyphony: on the material of singing manuscripts of the 15th–17th centuries]: thesis for the degree of Dr.Sc. M. [Moscow], 2006.

8. *Arkhimandritova (Smirnova) Ye.A.* Istochnikovedenie rannego russkogo putno-demestvennogo mnogogolosiya. Mnogoraspevnost v pevcheskoy knige Obikhod [Source study of the early Russian putno-demestvennoye polyphony. Multichant in the singing book Obihod]. SPb. [St. Petersburg], 2003. 52 p.

9. *Kondrashkova L.V.* Rannee russkoe strochnoe mnogogolosie. V dvukh chastyakh. Chast I [Early Russian line polyphony. In two parts. Part I]. M.: MAKSS Press [Moscow: Publishing house «MAX Press»], 2013. 432 p. (Trudy Tsentralnogo muzeya drevnerusskoy kultury i iskusstva. Tom VIII [Research work of the Central Museum of Old Russian Culture and Art. Volume VIII]).

10. *Terenteva P.V.* Muzykalnaya tekstologiya i rekonstruktsiya drevnerusskogo china «Peshchnoe deystvo» [Musical textology and the reconstruction of the Old Russian rite «The Peshchnoe action»]: thesis for the degree of Ph.D. M. [Moscow], 2008.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Подробнее об этом: [1, 74, 75].

2. Список сокращений:

ГИМ — Государственный исторический музей;

РГБ — Российская государственная библиотека;

РНБ — Российская национальная библиотека;

БАН — Библиотека академии наук;

ВМОМК — Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М.И.Глинки;

РГАДА — Российский государственный архив древних актов.

3. См.: [2, 85–134, 145–161] — нотные расшифровки 4-голосного демества; [Там же, 260–283] — крюковые партитуры.

4. См. расшифровку тропаря Пасхи с реконструкцией верхнего голоса, выполненной Д. Саяпиным [4, 90–91].

5. Рукопись написана на бумаге литовского производства конца XVII — начала XVIII века. См.: [6]. Водяные знаки основной части рукописи (крест в овале, по бокам «лев» и «единорог», наверху «корона», на другом листе — две сферы с литерами) похож на знаки № 1784 — Вильнюс 1664 г. и № 1785 — Каунас 1683 г. Другой водяной знак («семь провинций», л. 467–539) похож по типу на № 2317, датируемый 1702 годом, но, в отличие от него, имеет литеру «W» (возможно, Вильнюс) вместо указанных в атласе «PI».

6. Отметим, в частности, сходство в обеих рукописях рисованных киноварью буквиз, например, «Д» — л. 64 (№ 343) и л. 109 об. (№ 82), буквыцы «П» с длинными вертикальными линиями на л. 35 об. (№ 343) и л. 74 об. (№ 82); почерка крюков, а также сходство почерка текста, особенно буквы «д» с петлей вниз, «ж», «е» из последней части рукописи № 343 (л. 603 чоб. — 643), где записана Литургия в консонантном аккордовом 4-голосном складе, совпадающем со стилем Праздников № 82.

7. Это листы 201 (начало троестрочной Литургии), 358 (начало демественной Литургии), 407 (начало «Херувимской демественной»).

8. В современном Богослужении первая ектенья Литургии Иоанна Златоуста имеет только 11 прошений «Господи, помилуй», до революции было на одно прошение больше: о здравии Царя и членов царствующей семьи.

9. Такая датировка указана М.В. Богомоловой [7, 353–354].

10. Датировка рукописи приводится в учебно-методическом пособии Е.А. Архимандритовой (Смирновой) [8, 36].

11. В рукописи РНБ, Пог. 399 задостойники изложены иначе, чем в РГБ, ф. 218 № 343, это касается в том числе задостойника в Неделю Цветную на л. 130–131, заканчивающегося иным кадансом 2-го вида.

12. В рукописи № 343 есть ошибочная каденция (с-d-e-a) на л. 365 об., в окончании второго варианта гимна «Единородный Сыне, ин роспев». В нижнем голосе должна стоять помета «с» (ми) вместо «гн» (до). Тогда это будет нормативный каданс № 2.

13. См. об этом: [9, 125]. Примеры на с. 111, 113, 116, 117, 118, 120 и др.

14. В рукописи РГБ, ф. 218 № 343 в нижнем голосе стоит ошибочная помета «гн» (до) вместо «н» (ре). Исправлено по рукописи РНБ, Пог. 399, л. 2 об.

15. См. шифры рукописей в том же издании П.В. Терентьевой [10, 276].



МИНЕЙНЫЙ СТИХИРАРЬ ПЕВЧЕСКОГО СБОРНИКА Q.I.5 ИЗ СОБРАНИЯ ГПНТБ СО РАН¹ В РЯДУ ДРЕВНЕРУССКИХ СТИХИРАРЕЙ «ДЬЯЧЬЕ ОКО»

Изучение минейного Стихираря «Дьячье око» имеет недолгую, но чрезвычайно насыщенную открытиями историю. Менее чем за три десятилетия, благодаря исследованиям Н.В. Рамазановой [1; 2], Н.С. Сергиной [3; 4], Ф.В. Панченко [5], М.В. Василик (Хощенко) [6], в центральных книгохранилищах России выявлены основные списки этого типа книги, определены хронологические границы и исторические условия ее возникновения и бытования в отечественной церковно-певческой культуре, установлена взаимосвязь названия сборника с его содержанием, выявлены основные редакции.

В настоящее время известно, что минейный Стихирарь с названием «Дьячье око» просуществовал около века. Н.В. Рамазанова, указывая предельно точные хронологические границы — между двумя Соборами Русской Православной Церкви 1551 и 1651 годов, — связывает появления данного типа книги с *«важнейшими этапами государственного и церковного строительства»*, в частности, с меропр

иями по *«исправлению»* церковного пения [2, 54]. Стихирарь «Дьячье око» непосредственно отразил характерные для того времени процессы унификации Устава и канонизации (или канонического подтверждения святости) значительного числа русских святых на Макариевских соборах 1547 и 1549 годов.

Название певческой книги — «Дьячье око» — по наблюдениям М.В. Василик и Н.В. Рамазановой, является репликой на заглавие одной из редакций Иерусалимского устава — «Око церковное», о чем свидетельствует не только сходство вариантов краткого наименования обеих книг, но и заимствование в развернутом заглавии певческой книги некоторых словесных формул из текста пространного заглавия Церковного устава [6, 64; 2, 34–35].

На основе опубликованных источников, а также в ходе самостоятельных разысканий М.В. Василик выявила 23 списка Стихираря минейного с самоназванием «Дьячье око», а также 7 списков, по тем или иным причинам

не получивших заглавия или имеющих вариант наименования близкий по тексту данному заголовку, но не содержащий слов «Дьячье око» [6, 58–61, 74–77]. Ею же установлены основные редакции данного Стихиаря и осуществлена классификация по критериям полноты месяцеслова и объема песнопений в каждом из разделов. Согласно первому критерию списки Стихиаря «Дьячье око» представляют собой краткий, пространный и ежедневный типы; согласно второму — Стихиари *типового* состава (содержащие только стихиры) и *расширенного* (помимо стихир включающие песнопения других жанров — тропари, каноны, богородичны, крестобогородичны). Типовой состав соответствует, как правило, редакциям с кратким и пространным месяцесловом, расширенный — с ежедневным [6, 65–74].

Позднее из списка известных Стихиарей «Дьячье око» Н.В. Рамазанова выделила группу так называемых *образцовых*, т.е. призванных служить тщательно выверенными образцами для создания других певческих рукописей, непосредственно предназначенных для практических церковных нужд. Основными показателями *образцовых* списков исследователь называет наличие «*ежедневного месяцеслова, расширенного жанрового состава песнопений и подзаголовка “Дьячье око”*» [2, 36]. К данной категории Н.В. Рамазанова относит 5 памятников, приводя их в своей

монографии с уточненными датами написания: ГИМ, Единоверческое 37 (1552–1580)²; БАН, Строгановское 44 (1589–1598)³; РНБ, Кир.-Бел. 586/843 (1588–1591); ГИМ, Синодальное певческое 123 (1606–1610); РГБ, ф. 379, № 63–66 (50-е годы XVII века) [2, 36–37]⁴.

Тщательно разработанная типология «Дьячье око» служит надежным инструментом для атрибуции вновь найденных списков минейного Стихиаря, относящихся к данному типу певческой книги. Одним из таких списков, на наш взгляд, является рукопись из собрания Текущих поступлений Отдела редких книг и рукописей ГПНТБ СО РАН под шифром Q.1.5, приобретенная библиотекой в 1967 году у известного старообрядца, антиквара М.С. Севастьянова и имеющая на первом листе владельческий штамп: «Собственное собрание старопечатных и рукописных книг Стефана Федоровича Севастьянова № 37». Рукопись, насчитывающая более 900 листов, представляет собой масштабный свод песнопений знаменного распева, сформировавшийся к концу XVI века. В ее состав вошли ирмосы канонов воскресных и праздничных с розниками, Октоих полного состава, подборка светильнов с богородичными и Евангельскими стихирами, богородичны и крестобогородичны из Октоиха и Миней, Стихиари минейный и триодный, стихи покаянные и различные дополнения. Ранее

сборник, вероятно, содержал и книгу Обиход, о чем свидетельствует единственный сохранившийся лист, на котором выписаны входное песнопение «Приидите, поклонимся» и начало 103-го псалма (л. 48–48 об.).

Текст песнопений в целом раздельноречный, однако во всех частях сборника в большом количестве сохраняются элементы старого истинноречия, а также другие приметы архаизации (или второго южнославянского влияния)⁵. Нотация знаменная без помет. Все песнопения относятся к столповому знаменному распеву, образцы других стилистических разновидностей древнерусской монодии не обнаружены⁶.

Раздел минейного Стихираря в данном сборнике является наиболее мас-

штабным — более 500 листов. Он открывается великолепно исполненной заставкой старопечатного орнамента в красках, заглавие выписано золотой вязью. К сожалению, золото вязи фактически полностью стерто, угадывается только первое слово — «Книга» — и поддается прочтению следующий за вязью текст, который начинается словами: «...Владычни и Богородични. И память святым великимъ...»

Таким образом, визуально установить, имеет ли данный минейный Стихирарь заглавие «Дьячье око», невозможно.

С целью реконструкции содержания стертого фрагмента мы сопоставили форму возможного наименования Стихираря Q.I.5 с другими вариантами самоназваний этого типа книги — самым ранним, содержащимся в одном из Стихирарей из собрания СТСЛ⁷, типовым⁸, а также с самоназванием одного из списков, хранящихся в том же собрании ГПНТБ СО РАН (Q.I.15) (см. таблицу 1, курсивом выделен текст, написанный вязью).

Сравнение заголовков привело к неоднозначному результату. С одной стороны, читающийся фрагмент заглавия в Q.I.5 почти дословно совпадает с соответствующими фрагментами самоназваний других списков стихирарей «Дьячье око». С другой стороны, трудно себе представить, чтобы достаточно развернутый начальный текст заглавия, включающий, в том числе, указание «Дьячье око»,



Титульный лист Стихираря минейного из певческого сборника ГПНТБ СО РАН, Q.I.5

Таблица 1. Варианты самоназвания Стихираря «Дьячье око»

ГПНТЬ СО РАН, Q.1.5	СТСЛ, 414 (1325)	Типовой вариант	ГПНТЬ СО РАН, Q.1.15
<i>Книга...</i>	<i>Стихараль месячной, о Бозе починаем на памяти Святыхъ и на праздники Владычн, иже естъ диячье око; бес тоя бо мнящеся пеня исправляти, яко во тме шатаются; иметъ сия на всяк праздник</i>	О Бозе начинаем [книга глаголемая] Стихираль месечный, иже естъ Дьячье око. Бес тоя бо мнящеся пенне исправляти яко во тме шатаются. Имеет сия на всяк праздник	<i>Книга глаголемая Стихираль мисячный, иже естъ дьячье око, бес тоя мнящеся пеня исправлять, яко во тме шатаются. [и]меет же сия книга на всяк праздник</i>
Владычни И Богородични. И память святыхъ великимъ. И инемъ иже под теми Прочихъ святыхъ мужей и женъ. Во все лета Празнуемыхъ Святыхъ. Стихеры. И подобники И самогласны. На слава. И ныне. мнозе Почести ради святыхъ. Певаем от начала сентября месяца. До конца августа	Владычень, и Богородичень, и въ памяти Святыхъ великихъ, и имъ иже по темъ прочихъ св. мужъ и женъ стихеры и подобники и самогласны на славахъ и ныне, мнози почести ради святыхъ певаемъ, отъ начала сентября мес. до мес. августа	владычен и богородчен, и память святыхъ мужей и жен, во все лето празднуемыхъ святыхъ стихиры и подобны и самогласны, на славахъ, и ныне мнозе. почести ради святыхъ певаемъ от начала сентября месяца, до конца августа	Владычен, Богородичен, память святыхъ великихъ, и пот теми прочихъ святыхъ мужей и жен. Во все лето празднуемыхъ святыхъ. Стихеры на Господи возвахъ, и на литии, и на стиховне. Подобны и самогласны, на славу и ныне почести ради святыхъ певаемъ от месяца сентября до месяца августа

мог поместиться в одну строку, пусть даже самой изощренной вязи. Так, в Стихираре СТСЛ № 414 в вязь вошло всего 5 слов (или 28 букв), в Стихираре ГПНТБ СО РАН, Q.I.15 — 8 слов (48 букв). В рукописи Q.I.5 вязь плотнее, это видно на примере самоназвания раздела Триодного стихираря, выполненной тем же знаменщиком: *«Начало стихораля постнаго. Неделя о мытари и фарисеи, в ню же чтется...»*, но и в этом случае в одну строку вязи поместилось 14 слов, состоящих из 55-ти букв. Эта цифра примерно соответствует числу букв, уместенных в вязи заглавия другого Стихираря «Дьячье око», также находящегося в собрании ГПНТБ СО РАН — Q.I.15⁹. Отметим, что в данной рукописи используется самый краткий из приведенных в таблице вариант самоназвания. Если даже предположить, что Стихирарь Q.I.5 имел аналогичное название (что правдоподобно, так как оно также начинается со слова «Книга...»), в объем вязи могла бы поместиться лишь первая его половина. Вероятно, заглавие Стихираря Q.I.5 тем или иным образом сокращено в начальной своей части, и, скорее всего, отсутствует заимствованная из «Ока церковного» формула *«...бес тоя мяншеся пеня исправлять, яко во тме шатаются...»*. Однако вопрос, содержались ли слова «Дьячье око» в реконструируемом фрагменте, все же остается открытым¹⁰.

В этом случае возникает необходимость обратиться непосредственно к содержанию минейного Стихираря Q.I.5. Анализ состава книги показал, что она имеет ежедневный месяцеслов и содержит 488 служб и памятей. При этом всего 7 памятей ограничиваются только указанием на наличие службы под той или иной датой. В 162-х случаях (как правило, это вторые службы дней) песнопения не выписаны, но даны подробные уставные рекомендации, включающие указания подобнов, инципиты самогласных стихир и славников, указания и/или инципиты ирмосов канонов. Остальные праздники и памяти кроме аналогичных указаний имеют полностью распетые стихиры, от одного-двух славников до почти полного их состава.

Целый ряд разделов помимо стихир включает полные (с распетыми ирмосами и тропарями) каноны. К ним относятся службы двенадесятых и великих праздников: Рождества Богородицы (2 канона), Крестовоздвижения, Введения Богородицы во храм, Рождества Христова (2 канона), Обрезания Господня и память Василия Великого (2 канона), Благовещения, Преображения Господня, Успения Богородицы (2 канона); служб св. Иоанну Златоусту, св. Николе Чудотворцу (декабрьская и майская службы; в декабрьской службе 2 канона), св. мч. Георгию (2 канона), а также третий, 1-го гласа с ирмосами канона Пасхи на случай, если

этот праздник придется на Светлую седмицу), св. Иоанну Богослову, Рождеству Иоанна Предтечи, свв. апп. Петру и Павлу, Усекновению главы Иоанна Предтечи; а также служб трем русским святым — свт. Варлааму Хутынскому, митрополиту Петру (2 канона), Обретению мощей св. митр. Московского и всея Руси Алексия. Каноны праздникам Крестовоздвижения и Введения после шестой песни имеют распетые кондаки, а первый из названных — еще и задостойник.

Припевы на девятой песни как непосредственно в канонах, так и отдельно от них включены в службы Покрову Богородицы, Рождеству Христову, Обрезанию, Сретению (11 припевов-тропарей), Благовещению, Успению Богородицы. Праздники Рождества Христова и Преображения дополнены замолитвенниками «Всяческая днесь», а праздники Крестовоздвижения, Обрезания Господня и Богоявления — циклами стихир совершаемых на этих службах особых обрядовых действ: воздвижения Креста и «помазания маслом» и водоосвящения соответственно.

Репертуар песнопений праздников — Крестовоздвижения, Введения Богородицы во храм, Рождества Христова, Обрезания, Сретения, Благовещения, Преображения, Успения Богородицы; на Чудо Архангела Михаила, Иоанну Богослову, Покрову Богородицы, Трем святителям (Василию Великому, Григорию Богослову, Иоанну

Златоусту), Рождеству Иоанна Предтечи, апп. Петру и Павлу, прор. Илии, Нерукотворному Образу, Усекновению главы Иоанна Предтечи, а также свв. князьям Феодору, Давиду и Константину, Знамению Богородицы Мирожской, прп. Сергию Радонежскому, Знамению Богородицы в Новгороде, митрополиту Петру, Сретению иконы Богородицы Владимирской — дополнен величаниями. При этом митрополиту Петру и Трем святителям выписаны припевы-величания на 17 кафизме, а для службы Успения Богородицы — 17-я кафизма с припевами, составляющая так называемое «надгробное пение», которое исполняется после 6-й песни канона. Наконец, в репертуар этой службы вошел светилен.

Приведенные характеристики Стихиаря Q.I.5 свидетельствуют о его принадлежности к разряду Стихиарей «Дьячье око». Согласно типологии М.В. Василик, он относится к типу Стихиаря с ежедневным месящесловом и расширенным жанровым составом. В свою очередь, данные характеристики кодекса позволяют внести его дополнительно в составленный Н.В. Рамазановой список «образцовых» независимо от того, имел ли он самоназвание «Дьячье око» или нет.

Следующим этапом анализа рукописи Q.I.5 стало определение ее местоположения в списке образцовых стихиарей «Дьячье око». Важнейшим критерием здесь является датиров-

ка списка. Определить точное время создания рукописи наиболее надежным способом — по писцовым, владельческим и другим записям, а также по именам высших государственных лиц и церковных иерархов, упоминаемых обычно в текстах многолетий, не удастся. Записи, вероятно, были утрачены вместе с начальными листами сборника, на которых обычно размещается такого рода информация; многолетия указаны в разделе часов царских перед Рождеством Христовым, однако сами тексты отсутствуют.

Анализ водяных знаков бумаги дал следующие результаты. На бумаге, из которой изготовлены разделы обоих Стихирарей (минейного и триодного) сборника (тетради 28–115), преобладает знак «сфера» (1562 и 1567 годы)¹¹. В тетрадях 51 и 54 кроме него встречается знак «перчатка», увенчанная королевской лилией, а в тетради 55 — та же «перчатка» с литерой «В» на манжете, увенчанная короной (1568 год)¹². Обращает на себя внимание соседство знаков «сфера» и «перчатка». В нашем сборнике оно оказывается не единичным. В альбоме Н.П. Лихачева можно найти, по меньшей мере, три примера такого соседства: Мартовский пролог № 724 (1735) (1562 год) [13, 174]¹³ и Миней служебная № 468 (429) (1567 год) [Там же, 179]¹⁴ из собрания Троице-Сергиевой Лавры и Триодь цветная № 328 (1567 год) из собрания Московского Общества Истории и Древностей Российских [Там же,

178]¹⁵. Таким образом, можно отметить явно выраженную тенденцию: соседство знаков «сфера» и «перчатка» в рукописях, датируемых шестидесятыми годами XVI века.

Датировка Стихираря Q.I.5 в пределах 1562–1568 годов позволяет утверждать, что он старше большинства приведенных в перечне Н.В. Рамазановой образцовых списков «Дьячьего ока» и хронологически соответствует только списку Единоверч. 37, датируемому в достаточно широких пределах (1552–1580-е годы), и, как полагают исследователи, непосредственно предшествовавшему спискам Строг. 44 и РНБ, Кир.-Бел. 586/843, также не переходящим за пределы XVI века¹⁶.

Характер взаимосвязи кодекса Q.I.5 с этими списками наглядно проявляется при их сравнении в части славянских памятней. Исходя из допущения, что памяти святых после их канонизации постепенно включались в певческие кодексы, нами была сформирована *таблица 2*, в первых двух колонках которой помещены порядковый номер той или иной памяти и календарная дата празднования, в третью включен список славянских памятней в рукописи Q.I.5, в следующие — те же (отмечены знаком «+») и вновь появившиеся памяти в упомянутых выше Стихирарях «Дьячье око»¹⁷. Последняя колонка содержит указание года (или примерного времени) канонизации святого¹⁸, а также другие необходимые комментарии.

Таблица 2. Славянские и русские памяти святых в стихирарях
«Дьячье око» конца XVI – первой половины XVII в.

	Дата	Q.I.5	Едино- верч. 37	Кир.-Бел. 586/843	Строг. 44	Коммента- рий
СЕНТЯБРЬ						
1.	03.09			Обретение мощей прп. Зосимы иг. Соловецкого	+	Событие 1566 г.
2.	07.09	Иже во св. отца нашего Иоанна, архиеп. Новгородского	+	+	+	1547 г.
3.	09.09			свт. Иосифа Волоколамского	мч. Северин	1) 1578 г. 2) 1589 г. 3) 1591 г.
4.	13.09				На освящ. храма св. имярек	?
5.	19.09	Св. чудотворцев Феодора, и Давида, и Констатина	+	+	+	XV в.
6.	20.09	Свв. мчч. кн. Михаила Черниговского и Феодора боярина его	+	+	+	1547 г. ¹⁹
7.	24.09	Знамения св. Бцы, иже над Мирожью рекою во Пскове во обители Св. Спаса	+	+	+	1567 г.
8.	25.09	Прп. отца нашего Сергия (Радонежского) Новаго чюдотворца	+	+	+	1) сер. XV в., 2) 1423 г.
9.	18.09			св. Ефросинии Суздальской		1572–1581 гг.; прославлена в 1698 г. ²⁰
10.	27.09	Прп. отца нашего Саватия соловецкого начальника	+	+	+	1547 г.
11.	30.09	Прп. отца нашего Григория, иже на реке Пелшме новаго чудотворца	+	+	+	1547 г. — поместно, 1549 г. — общецерков- но

ОКТАБРЬ						
12.	01.10	Прп. отца нашего Савы Вишерского	+	+	+	1549 г.
13.	14.10		Прп. матери нашей Парасковей ²¹	+		1193 г.
14.	15.10			свт. Иоанна еп. Суздальский		† 1373 г., дата канонизации не указ.
15.	19.10	Прп. от нашего Иоанна Рыльского	+	+	+	XIV–XV вв.
16.	21.10			Перенесение мощей свт. Илариона еп. Меглинского в Тернов		XIV–XV вв.
17.	23.10	Св. Иякова Боровского	+	+	+	1544 г.; «второе дознание» — 1572 г.
18.	28.10	Иже во св. отца нашего Арсения, архиеп. Сербского	+	+	+	1549 г.
19.	29.10	Прп. отца нашего Авраама, архим. Богоявленского, ростовского чудотворца	+	+	+	XI–XIV вв.
20.	30.10			св. Стефана Милютина кор. Сербского		после 1228 г.; дата канонизации не установлена ²² .
НОЯБРЬ						
21.	05.11	Преставление иже во св. отца нашего Ионы, архиеп. Новгородского ²³	+	+	+	1547/1549 гг.
22.	06.11	Прп. отца нашего Варлаама Хутынского	+	+	+	XV в.

23.	11.11		Преставление св. Максима, Христа ради юродивого Московского ²⁴	+		1547 г.
24.	17.11	Преставление прп. отца нашего Никона, иг., учника св. Сергия Радонежского	+	+	+	1547 г.
25.	22.11			вмч. блгв. кн. Михаила Тверского		1549 г.
26.	23.11	Успение вел. кн. Александра Ярославича Владимирского и Новгородского и всея Руси	+	+	+	1547 г.
27.	24.11			мч. Меркурия Смоленского, воина		Служба сост. в 1509 г.
28.	26.11	Освящение церкви вмч. Георгия в Киеве	+	+	+	Память указана в месяцеслове Юрьевского Евангелия 1119–1128 гг.
29.		Знамение Св. Бцы, иже в Великом Новеграде	+	+	+	Событие 1170 г., празднование тогда же
30.	27.11	Иже во св. отца нашего Иякова Ростовского чудотворца		+	+	1549 г.
31.	27.11	Обретение честных мощей благоверного кн. Всеволода, нареченного в св. крещении Гавриила ²⁵	+	+	+	1549 г.
32.	28.11			свт. Феодора архиеп. Ростовского		1394 г.; почитание с XV в.

ДЕКАБРЬ						
33.	03.12	Преставление прп. отца нашего Савы, иг. Сторожевского	+	+	+	1547/1549 г.
34.	07.12			прп. Антония иг. Синайского		1579 г.
35.	21.12	Иже во св. отца нашего Петра митр. всея Руси, чудотв.	+	+	+	1339 г.
ЯНВАРЬ						
36.	10.01	Прп. отца нашего Павла Обнорского (Комельского)	+	+	+	1547 г.
37.	11.01	Прп. и богоносного отца нашего Феодосия	+	+	+	
			Печерского (ош.?)			
38.	11.01	Прп. отца нашего Михаила Клопского, новгородского чудотв.	+	+	+	1547 г.
39.	14.01	Иже во св. отца нашего Савы Сербского	+	+	+	XV в.
40.	17.01			Антония Римлянина иг. Новгородского		1597 г.
41.	30.01	Иже во св. отца нашего Никиты, еп. Новгородского	+	+	+	1547/1549 г.
ФЕВРАЛЬ						
42.	11.02	Прп. отца нашего Дмитрия Вологодского [Прилуцкого] чудотворца	+	+	+	1515 г.
43.	11.02	Преставление св. блгв. кн. Всеволода, во св. крещении Гавриила	+	+	+	1549 г.
44.	12.02	Иже во св. отца нашего Алексия нового чудотв., святейшего митр. всея Руси	+	+	+	1431 г.

45.	13.02			прп. Симеона Мироточивого (Сербского царя), Хиландарского (Афонского) ктитора		† 1200 г.; канонизи- рован Сербской Церковью
46.	14.02			равноап. Кирилла (Константина) Философа Моравского, учителя словенского		?
47.	14.02			Перенесение мощей мч. кн. Михаила Черниговского		1578 г.
МАРТ						
48.	02.03	иже во св. отца нашего Арсения еп. Тверского	+	+	+	1547 г.
49.	05.03	Блгв. кн. Константина и детей его Михаила и Феодора	+(пере- черкнуто)	Перенесение мощей св. блгв. кн. Феодора Смоленского и Ярославского и чад его Давида и Константина		1547 г., поместно
50.	11.03	Иже во св. отца нашего Евфимия архиеп. Великого Новгорода	+	+	+	1549 г.
51.	17.03	Прп. отца нашего Макария Колязинского		+	+	1547 г.
52.	30.03	Иже во св. отца нашего Ионы митр. всея Руси	+	+	+	1547 г.
АПРЕЛЬ						
53.	01.04			прп. Евфимия Суздальского	+	1549 г.
54.	14.04		мчч. Антония, Иоанна, Евстафия Виленских	+	+	1549 г.

55.	17.04	Прпп. отец наших Изосима и Саватия Соловецких	+	Преставление Зосимы Соловецкого	Престав- ление Зосимы Соло- вецкого	1547 г.
56.	20.04			прп. Александра Ошевенского (Каргопольского)	+	Житие написано в 1567 г.
57.	26.04	Иже во св. отца нашего Стефана, еп. Пермского	+	+	+	1549 г.
58.	30.04		Обрете- ние мощей свт. Никиты еп. Новго- родского	+	+	1547/ 1549 г. ²⁶
МАЙ						
59.	01.05	Преставление прп. отца нашего Пафнотия, иг. Боровского	+	+	+	1547 г.
60.	02.05	Принесение мощей свв. мч. Бориса и Глеба	+	+	+	XII в.
			(частич- но пере- черкнуто)			
61.	03.05	Успение прп. отца нашего Феодосия Печерского ²⁷	+	+	+	XI в.
62.	07.05		прп. Антония Печер- ского	+	+	† 1073 г. Недошедшее житие датируется кон. XI в.
63.	14.05	св. Сидора, уродивого Христа ради, нарицаемого Твердислава, Ростовского чудотв.	+	+	+	1) до 1547 г.; 2) 1548 г.
64.	15.05	Иже во св. отца нашего Исая, архиеп. Ростовского чудотв.	+	+	+	XV в.

65.	15.05	Преставление прп. отца нашего Ефросина, Псковского нового чудотв.	+	+	+	1549 г.
66.	16.05	Прп. отца нашего Ефрема, иг. Перекомского (новгородского) м-ря	+	+	+	1549 г.
67.	19.05			кн. схим. Иоанна (Игнатия) Углицкого, Вологодского, Прилуцкого		† 1523 г.
68.	19.05			прп. Корнилия иг. Комельского		† 1537 г.; канонизирован до 1600 г.
69.	20.05	Обретение честных мощей иже во св. отца нашего Алексия, митр. Московского и Всея Руси	+	+	+	Событие 1431 г.
70.	21.05		кн. Константин Муромского, и чада его Михаила и Федора	+	+	1547 г., поместно
71.	22.05			прп. Евфросинии (Предиславы) Полоцкой, кнжн., иг.		† 1173 г.; в святцах упомин. с 1658 г.
72.	23.05	Иже во св. отца нашего Леонтия, архиеп. Ростовского чудотв.	+	+	+	Обретение мощей в 1164 г.
73.	24.05	Прп. отца нашего Никиты Столпника Переславского чудотв.	+	+	+	Празд. с XV в.
74.	26.05	Страдание св. вмч. Георгия Нового, мучившегося в Средце Болгарском	+	+	+	† 1515 г.; житие — 1539 г.; святцы — 1639 г.

75.	26.05			Обретение мощей прп. Макария Калязинского	+	1547 г.
76.	28.05	Иже во св. отца нашего Игнатия Ростовского	+	+	+	XIV в.
77.	29.05			Иоанна Устюжского Христа ради юродивого		1547 г., поместно
ИЮНЬ						
78.	01.06	преставление прп. отца нашего Дионисия Глушицкого чудотворца	+	+	+	1547 г.
79.	02.06	св. мч. Иоанна Белограцкого [Сочавский]	+	+	+	1549 г.
80.	03.06			Сретение образа прп. Димитрия Прилуцкого (Вологодского), иг.		после 1450 г. (пис. 11.02), явление образа — 1609 г.
81.	05.06	обретение мощей прп. отца нашего Сергия Радонежского	+	05.07	05.07	Событие 1422 г.
82.	08.06			Обретение мощей свв. блгвв. кнн. Василия и Константина Ярославских	+	1501 г., святцы 1648 г.
83.	09.06	прп. отца нашего Кирила, иг. Белозерского	+	+	+	XV в.
84.	09.06			прп. Александра Куштского (Вологодского), иг.		Святцы 1646, дата канонизации неизвестна
85.	11.06			Перенесение мощей прп. Ефрема Новоторжского, иг.		1572/1584— 1587 гг.
86.	15.06			прпп. Григория, иг. и Кассиана келаря Авнежских		1554/1560 г.
87.	15.06			блгв. кн. Лазаря Сербского		Святцы XVII в.

88.	23.06			Сретение Влади- мирской иконы Богородицы		Событие 1480 г.
89.	25.06	память свв. чудотворцев блгв. кн. Петра, наре- ченного во иноческом чину Давыда и блгв. кнг. Февронии, во иноцех Ефросинии	+	+	+	1547 г., поместно
90.	29.06	преставление прп. блж. Петра, царевича Ростовского	+	+	+	житие XIV в., служба 1549 г.
ИЮЛЬ						
91.	05.07		заглавие ²⁸	Обретение мощей прп. Сергия Радонежского	+	Событие 1422 г.
92.	08.07	память св. Прокопия, Христа ради уродивого Устюжского	+	+	+	1547 г.
93.	08.07		+	Знамение от иконы Благовещения Богородицы в Устюге	+	Датой появ- ления иконы в Москве указ. 1547, 1554, 1561 гг.
94.	09.07			свт. Феодора Суздальского и Ростовского, еп.		† ок. 1023 г.
95.	09.07	явления иконе Пресв. Богородицы в м-ре на Илочи [Колочи] во граде Можайскы	+	+	+	1547 г. ²⁹
96.	11.07	преставление блаж. кнг. Олги, бабы вел. кн. Владимира	+	+	+	XIII–XIV вв.
97.	14.07			прп. Стефана Махрищского, иг.		1550 г. мощи, житие при митр. Ма- карии, ок. 1560 г., святцы 1646 г.
98.	15.07	успение самодержца Руския земли вел. кн. Владимера	+	+	+	?

99.	16.07	знамение Пресв. Богородицы во области града Пскова в Чичерсках [Чирская]	+	+	+	?
100.	24.07	свв. новоявленных мччкк. Бориса и Глеба	+	+	+	XII в.
101.	27.07	преставление блаженнаго Христа ради уродивого Николы, нарицаемого Качанова [новгородский св.]	+	+	+	XVI в. (в службе Григорию)
102.	28.07				Сретение Смоленской иконы Богородицы	ок. 1400 г.
АВГУСТ						
103.	02.08			Преставление блж. Василия («наго») Московского Христа ради уродивого	+	Житие 1588 г.
104.	07.08		заглавие на полях	Перенесение мощей прпп. Зосимы и Савватия Соловецких	+	1465 г.
105.	13.08	обретение мощей прп. отца нашего Максима Московского чудотворца, Христа ради уродивого	заглавие	+	+	1547 г.
106.	21.08	прп. отца нашего Авраама Смоленского	+	+	+	1549 г.
107.	24.08	пренесение мощей Петра митр.	+	+	+	с 1339 г.
108.	26.08	стретение чудотворныя иконы Пресвятей Одигитреи Богородице. Принесена бысть от града Владимира в царьский град Москву в лето 6906	+	+	+	Событие 1398 г.
109.	30.08	память прп. отца отца нашего Александра Сверского [Свирского] нового чудотворца	+	+	+	1547 г.

Таблица показывает, что состав славянских памятней совпадает во всех четырех списках в той части, которая касается святых, канонизированных до Макариевских соборов 1547 и 1549 годов, а также на самих соборах. Из этого списка в Стихирарь Q.I.5 не вошли только памяти св. Иоанна Устюжского (канонизирован в 1547 году поместно), археп. Нифонта Новгородского, св. кн. Михаила Тверского, св. Евфимия Суздальского и литовских мучеников Антония, Иоанна и Евстратия (канонизированы собором 1549 года). Кстати, в Единоверч. 37 данные службы (кроме последней из названных) также отсутствуют.

В Стихирарях Единоверч. 37 и Q.I.5 нет ни одной памяти святых, канонизированных от начала 1570-х годов и вошедших в Кир.-Бел. 586/843 и Строг. 44. Что же касается периода 1560-х годов, то здесь ситуация не однозначна. Памяти этого времени, стабильно присутствуют в более поздних Стихирарях, но не регулярно в Q.I.5 и Единоверч. 37. Так, отсутствуют служба Обретения мощей св. Зосимы Соловецкого (событие 1566 года), памяти свв. Григория и Кассиана Авнежских (ок. 1560 года), св. Стефана Махрищского (1560). В Единоверч. 37 есть заглавие службы на перенесение мощей свв. Зосимы и Савватия Соловецких (1567), но оно выписано на полях и, возможно, имеет более позднее происхождение. Однако во всех Стихирарях помещена служба с песнопениями Знамению

св. Богородицы, иже над Мирожеею рекой во Пскове, в обители Св. Спаса. Праздник этот был установлен в 1567 году архиеп. Новгородским и Псковским Пименом. Следовательно, два самых ранних из рассматриваемых списков не могли быть написаны до этого времени.

Особое внимание обращают на себя три «ошибки», допущенные писцом Стихираря Q.I.5. Первая — служба «Обретения мощей прп. отца нашего Сергия Радонежского», приходящаяся на 5 июля, помещена под 5-м числом июня месяца, что может быть объяснено только невнимательностью писца, перепутавшего месяцы по созвучности их названий.

Вторая — под 17-м апреля выписаны песнопения службы прпп. отцам Зосиме и Савватию Соловецким, тогда как в более поздних списках за этой датой закреплена память только прп. Зосимы, а служба прп. Савватию указана на 27 сентября. Этой ошибке есть объективное объяснение. Как сообщает Е.Е. Голубинский, названные святые были канонизированы собором 1547 года. От этого собора дошли три списка указа митрополита, при этом, в двух из них указано празднование прпп. Зосиме и Савватию Соловецким 17 апреля, и только в одном — так называемом Волоколамском — указано отдельное празднование прп. Зосиме 17 апреля и прп. Савватию 27 сентября [16, 189]. По всей вероятности, именно эта первоначальная неопределенность и послужила причиной ошибки писца.

Третья ошибка — под 5-м марта писец располагает службу блгв. кн. Константину (Ярославу) Муромскому и его детям Михаилу и Феодору, тогда как в данном месте полагается служба Перенесения мощей блгв. кн. Феодора Смоленского и Ярославского и его чад Давида и Константина, а служба блгв. кн. Константину Муромскому относится к 21 мая. В данном случае механизм порождения ошибки более сложен. Прежде всего, не проста сама история канонизации Феодора Ярославского и его сыновей. Приведем ее вкратце по материалам, собранным Е.Е. Голубинским.

Ярославский и Смоленский князь Феодор Черный скончался в схиме 19 сентября 1299 года, его сын Давид — в 1321 году, дата смерти Константина неизвестна. До 1463 года их мощи были открыты с целью «их прославления чудотворениями». В 1463 году игумен Спасского монастыря и священники соборных церквей Ярославля, вероятно, считая «свои чаяния напрасными», вновь решили предать мощи земле. Именно в этот момент, как сообщает предание, совершилось несколько чудес, о которых было донесено епископу Ростовскому Трифону с просьбой установить празднование новым чудотворцам. Пребывая в неверии еп. Трифон посылает для дознания в Ярославль своего соборного протопопа, который тоже «не веровал». Но внезапные болезни, постигшие обоих клириков, привели их к последующему «слезному раскаянию в своем неверии» [16, 87–89].

Из истории также известно, что святые были канонизированы при правлении великого князя Ивана Васильевича III и при жизни митрополита Филиппа I, то есть до 1473 года, тогда же иеромонаху Спасского монастыря Антонию было поручено написание их Жития. Однако неизвестно, какое празднество им было установлено — местное или общее, — не названа также дата празднования. Е.Е. Голубинский считает, что первоначально было установлено местное празднование, а общероссийское распространение праздник получил лишь в первой половине XVI века. В конечном итоге в календаре закрепились дата — 19 сентября [Там же, 87–89]. Служба 5 марта является второй, посвященной этим святым, и история ее установления пока не исследована. По всей вероятности, эта вторая служба, как не зафиксированная в соборных постановлениях, была также неизвестна писцу Стихираря Q.I.5, поэтому он включает в него только одну службу Ярославским святым — под 19 сентября, а под 5 марта выписывает службу другим святым, в отличие от первых, непосредственно вошедшим в список соборного постановления 1547 года. В данном случае причиной ошибочного выбора оказалось созвучность имен (кн. Феодор Ярославский и его чада Давид и Константин — кн. Константин-Ярослав Муромский и его чада Михаил и Феодор) и идентичность родственных отношений прославляемых чудотворцев.

Думается, что три эти ошибки могли быть допущены писцом в двух

случаях: либо он пользовался каким-либо ранним «неисправным» списком, либо не переписывал кодекс с готового образцового, а формировал его «заново», пользуясь разрозненными материалами (например, отдельно записанными службами и песнопениями) и ориентируясь на календарь.

Но любопытно другое. Писец кодекса Единоверч. 37 повторил эти ошибки (см. таблицу 3). Одна из них так и не была исправлена: Обретение мощей

прп. Сергия Радонежского осталось зафиксированным под 5-м июня. Две других он лично (или редактор списка) исправил постфактум: в заглавии службы прпп. отцам Соловецким вычеркнуто имя Савватия, статья же, посвященная кн. Константину (Ярославу) Муромскому и его сыновьям, выписанная на л. 619–619 об., впоследствии была полностью «перечеркнута черными чернилами» и повторно выписана под 21 мая [7, 567].

Таблица 3. Исправление ошибок писцом Стихираря Единоверч. 37

Дата	Q.I.5	Единоверч. 37
05.06	Обретение мощей прп. отца нашего Сергия Радонежского	Обретение мощей прп. отца нашего Сергия Радонежского
17.04	Прпп. отец наших Изосима и Савватия Соловецких	слово «Савватия» зачеркнуто
05.03	Блгв. кн. Константина (Ярослава) и детей его Михаила и Феодора	служба выписана, а затем полностью перечеркнута

Таким образом, с равной долей уверенности можно предположить два варианта. Либо рукопись Q.I.5 служила непосредственным протографом для Единоверч. 37, либо существовал еще один — общий для них, но более ранний по времени — протограф, с которого список Q.I.5 был сделан не критически, а в списке Единоверч. 37 позже или во время его создания ошибки протографа были осознаны и по возможности устранены. В целом, следует отметить, что в Единоверч. 37 довольно много различного рода исправлений, и это заставляет предположить, что данный список, первоначально бывший образцовым, позднее стал использоваться как некий

«рабочий», корректурный, предназначенный для создания новой образцовой редакции Стихираря «Дьячье око».

Итоги проведенного сравнительного анализа непосредственно подводят к выводу о том, что «сибирский» список минейного Стихираря из сборника Q.I.5 является не только старшим среди певческих рукописей данного типа, относимых к категории образцовых, но и прямым предшественником списка Единоверч. 37, который ранее считался самым ранним из введенных в настоящее время в научный оборот образцовым минейным Стихирарем «Дьячье око» с ежедневным месяцесловом и расширенным жанровым составом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рамазанова Н.В., Хачаньян Р.К. Нотированный сборник первой половины XVII в. как руководство к «исправлению» знаменного пения // Исследования памятников письменной культуры в собраниях и архивах отдела рукописей и редких книг: Сб. научных трудов. Л., 1988. С. 58–66.
2. Рамазанова Н.В. Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI–XVII веков. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 468 с.
3. Серегина Н.С. Певческие рукописи из книгописной мастерской Строгановых конца XVI – первой половины XVII в. // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. 1986. Л., 1987. С. 202–209.
4. Серегина Н.С. Песнопения русским святым: По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный». СПб.: РИИИ, 1994. С. 11–31.
5. Панченко Ф.В. Стихирарь конца XVI в. из собрания С.Г. Строганова // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописей БАН. СПб.: БАН, 2006. С. 206–305.
6. Василик (Хощенко) М.В. Стихирарь «Дьячье око»: Особенности месяцеслова и жанрового состава // Музыкальное наследие России: истоки и традиции. СПб., 2000. С. 55–79.
7. Калиганов И.И. Георгий Новый у восточных славян. М.: Индрик, 2000. 800 с.
8. Соболевский А.И. Южнославянское влияние на русскую письменность в XIV–XV веках // Переводная литература Московской Руси XIV–XVII вв. / Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. Т. 74. № 1. СПб., 1903.
9. Гальченко М. Г. О времени появления и характере распространения ряда графико-орфографических признаков второго южнославянского влияния в древнерусских рукописях конца XIV – первой половины XV вв. // Лингвистическое источниковедение и история русского языка: Сб. статей. М.: Древлехранилище ИРЛИ, 2000. С. 123–152.
10. Жуковская Л.П. Грецизация и архаизация русского письма второй половины XV – первой половины XVI в. (Об ошибочности понятия «второе южнославянское влияние») // Древнерусский литературный язык в его отношении к старославянскому. М.: Наука, 1987. С. 45–62.
11. Казанцева Т.Г. К проблеме датировки и локализации певческого сборника из «Собственного собрания старопечатных и рукописных книг С.Ф. Севастьянова» // Современные проблемы археографии. СПб.: БАН, 2016. Вып. 2: Сб. статей по материалам конференции к 300-летию Библиотеки Российской академии наук 21–24 октября 2014 г. С. 254–264.
12. Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. М.: Тип. Т. Рис, 1878. Ч. 1. 352 с.

13. Лихачёв Н.П. Палеографическое значение бумажных водяных знаков. В 3-х ч. СПб.: Тип. В.С. Балашев и К, 1899. II, ССХII, 512, XVII с.
14. Briquet Ch.M. Les filigranes dictionnaire historique de marques du papier. Genève, 1907. V. 1–4.
15. Барсуков Н. Источники русской агиографии. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1882. XII с., 616 стлб., VIII с.
16. Голубинский Е.Е. История канонизации святых в Русской Церкви [Макариевские соборы 1547 и 1549 годов; Пространство времени от Собора 1549 года до учреждения Святейшего Синода] // Богословский вестник. 1894. Т. 3. № 8. С. 181–242 (2-я пагин.).
17. [Сергий, архиеп.] Полный месяцеслов Востока. Т.1: Восточная агиология. Владимир: Типо-литография В.А. Паркова, 1901. XXII, 732, V с.
18. [Сергий, архиеп.] Полный месяцеслов Востока. Т.2: Святой Восток. Владимир: Типо-литография В.А. Паркова, 1901. XXX, 398, 700, II с.
19. Спасский Ф.Г. Русское литургическое творчество. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2008. 544 с.

REFERENCES

1. Ramazanova N.V., Khachanyan R.K. Notirovannyi sbornik pervoy poloviny XVII v. kak rukovodstvo k «ispravleniyu» znamennoy peniya [Notated collection of the first half of the XVII century as a guide to the «correction» of the famous singing]. Issledovaniya pamyatnikov pismennoy kultury v sobraniyakh i arkhivakh otdela rukopisey i redkikh knig: Sb. nauchnykh trudov [Investigations of the monuments of writing culture in the collections and archives of the department of manuscripts and rare books: Collection of scientific works]. L. [Leningrad], 1988. P. 58–66.
2. Ramazanova N.V. Moskovskoe tsarstvo v tserkovno-pevcheskom iskusstve XVI–XVII vekov [The Moscow kingdom in the church and singing art of the 16th–17th centuries]. SPb.: Dmitriy Bulanin [St. Petersburg: Publishing house «Dmitriy Bulanin»], 2004. 468 p.
3. Seregina N.S. Pevcheskie rukopisi iz knigopisnoy masterskoy Stroganovykh kontsa XVI – pervoy poloviny XVII v. [Singing manuscripts from the book-writing workshop of the Stroganoffs of the late 16th – early 17th century]. Pamyatniki kultury: Novye otkrytiya. Yezhegodnik [Cultural Monuments: New Discoveries. Yearbook]. 1986. L. [Leningrad], 1987. P. 202–209.
4. Seregina N.S. Pesnopeniya russkim svyatym: Po materialam rukopisnoy pevcheskoy knigi XI–XIX vv. [Hymns to Russian saints: Based on the materials of the hand-written singing book of the XI–XIX centuries]. «Stikhirar mesyachnyy» [«Monthly Stikhirar»]. SPb. [St. Petersburg]: RIII, 1994. P. 11–31.
5. Panchenko F.V. Stikhirar kontsa XVI v. iz sobraniya S.G. Stroganova [Stikhirar of the end of the XVI century from the Stroganov's collection]. Materialy i soobshcheniya po fondam Otdela rukopisey BAN [Materials and reports on the funds of the Department of

Manuscripts of the Library of the Academy of Sciences]. SPb.: BAN [St. Petersburg: Library of the Academy of Sciences], 2006. P. 206–305.

6. *Vasilik (Khoshchenko) M.V.* Stikhirar «Dyache oko»: Osobennosti mesyatseslova i zhanrovogo sostava [Stikhirar «Diacious Eye»: Features of the month and genre composition]. Muzykalnoe nasledie Rossii: istoki i traditsii [Musical heritage of Russia: sources and traditions]. SPb. [St. Petersburg], 2000. P. 55–79.

7. *Kaliganov I.I.* Georgiy Novyy u vostochnykh slavyan [George the New among the Eastern Slavs]. M.: Indrik [Moscow: Publishing house «Indrik»], 2000. 800 p.

8. *Sobolevskiy A.I.* Yuzhnoslavyanskoe vliyanie na russkuyu pismennost v XIV–XV vekakh [Southern Slavic influence on the Russian written language in the XIV–XV centuries]. Perevodnaya literatura Moskovskoy Rusi XIV–XVII vv. [Translated literature of Moscow Rus of the XIV–XVII centuries]. Izvestiya otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti Imperatorskoy Akademii nauk [Izvestiya of the Department of Russian Language and Literature of the Imperial Academy of Sciences]. T. 74. № 1. SPb. [Vol. 74, № 1, St. Petersburg], 1903.

9. *Galchenko M.G.* O vremeni poyavleniya i kharaktere rasprostraneniya ryada grafiko-ortograficheskikh priznakov vtorogo yuzhnoslavyanskogo vliyaniya v drevnerusskikh rukopi-syakh kontsa XIV — pervoy poloviny XV vv. [About the time of appearance and character of the distribution of a number of graphical and orthographic features of the second South Slavic influence in Old Russian manuscripts of the end of the XIV — the first half of the XV centuries]. Lingvisticheskoe istochnikovedenie i istoriya russkogo yazyka: Sb. Statey [Linguistic source study and history of the Russian language: Collection of articles]. M.: Drevlekhranilishche IRLI [Moscow: Drevlekhranilishche of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences], 2000. P. 123–152.

10. *Zhukovskaya L.P.* Gretsizatsiya i arkhazatsiya russkogo pisma vtoroy poloviny XV — pervoy poloviny XVI v. (Ob oshibochnosti ponyatiya «vtoroe yuzhnoslavyanskoe vliyanie») [Greekization and archaization of Russian letters of the second half of the XV — first half of the XVI century. (On the Failure of the Concept «Second South Slavic Influence»)]. Drevnerusskiy literaturnyy yazyk v ego otnoshenii k staroslavlyanskomu [Old Russian literary language in its relation to the Old Slavonic language]. M.: Nauka [Moscow: Publishing house «The science»], 1987. P. 45–62.

11. *Kazantseva T.G.* K probleme datirovki i lokalizatsii pevcheskogo sbornika iz «Sobstvennogo sobraniya staropechatnykh i rukopisnykh knig S.F. Sevastyanova» [To the problem of dating and localization of the singing collection from «The Sevastyanov's own collection of old-printed and manuscript books»]. Sovremennye problemy arkheografii [Modern problems of archeography]. SPb.: BAN [St. Petersburg: Library of the Academy of Sciences], 2016. Vyp. 2: Sb. statey po materialam konfe-rentsii k 300-letiyu Biblioteki Rossiyskoy akademii nauk 21–24 oktyabrya 2014 g. [Issue 2: Collection of articles on the materials of the conference on the 300th anniversary of the Library of the Russian Academy of Sciences on October 21–24, 2014]. P. 254–264.

12. *Opisanie slavyanskikh rukopisey biblioteki Svyato-Troitskoy Sergievoy Lavry* [The description of the Slavonic manuscripts of the library of the Holy Trinity Sergius Lavra]. М.: Тип. Т. Рис [Moscow: Printing house «T. Rees»], 1878. Ch. 1 [Part 1]. 352 p.

13. *Likhachev N.P.* Paleograficheskoe znachenie bumazhnykh vodyanykh znakov [Palaeographic significance of paper watermarks]. V 3-kh ch. [In 3 parts]. SPb.: Тип. V.S. Balashev i K [St. Petersburg: Printing house «V.S. Balashev and K»], 1899. II, CCXII, 512, XVII p.

14. *Briquet Ch.M.* Les filigranes dictionnaire historique de marques du papier. Genève, 1907. V. 1–4.

15. *Barsukov N.* Istochniki russkoy agiografii [Sources of Russian hagiography]. SPb.: Тип. M.M. Stasyulevicha [St. Petersburg: Printing house «M.M. Stasyulevich»], 1882. XII p., 616 stb., VIII p.

16. *Golubinskiy E.E.* Istoriya kanonizatsii svyatykh v Russkoy Tserkvi. Makarievskie sobory 1547 i 1549 godov; Prostranstvo vremeni ot Sobora 1549 goda do uchrezhdeniya Svyateyshego Sinoda. [The history of the canonization of saints in the Russian Church. Makarievsky Councils of 1547 and 1549; The space of time from the Council of 1549 to the establishment of the Holy Synod]. Bogoslovskiy vestnik [Theological Herald]. 1894. Vol. 3. № 8. P. 181–242 (the second pagination).

17. [Sergiy, arkhiep.] Polnyy mesyatseslov Vostoka [Full of Easterners]. Vol.1: Vostochnaya agiologiya [Eastern Hagiology]. Vladimir: Tipo-litografiya V.A. Parkova [Vladimir: Tipo-lithography V.A. Parkov], 1901. XXII, 732, V s.

18. [Sergiy, arkhiep.] Polnyy mesyatseslov Vostoka [Full of Easterners]. Vol.2: Svyatoy Vostok [Holy East]. Vladimir: Tipo-litografiya V.A. Parkova [Vladimir: Tipo-lithography V.A. Parkov], 1901. XXX, 398, 700, II s.

19. *Spasskiy F.G.* Russkoe liturgicheskoe tvorчество [Russian liturgical creativity]. М.: Izdatelskiy Sovet Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi [Moscow: Publishing Council of the Russian Orthodox Church], 2008. 544 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Список сокращений:

ГПНТБ СО РАН — Государственная публичная научно-техническая библиотека
Сибирского отделения Российской академии наук;

ГИМ — Государственный исторический музей;

БАН — Библиотека академии наук;

РНБ — Российская национальная библиотека;

РГБ — Российская государственная библиотека;

СТСЛ — Свято-Троицкая Сергиева Лавра

2. И.И. Калиганов датирует данную рукопись 1570–1580 годами [7, 536]; Н.С. Серегина — 1585 годом [4, 203]; М.В. Василик — 1552 годом [6, 58, сноска]. С.Н. Яковлева на основе изучения состава подборок Богородичнов и Крестобогородичнов, а также текста многолетий, размещенных на л. 64 об. и 81, предлагает датировать данную рукопись в пределах 1581–1585 годов. (Данные сведения сообщены мне С.Н. Яковлевой в устной форме, за что выражаю ей глубокую признательность).

3. Ф.В. Панченко датирует данную рукопись в более широких хронологических границах — 1580-е годы — начало XVII века. [5, 240].

4. В списке образцовых Стихирарей Н.В. Рамазанова также приводит рукопись РНБ, Q.I.186 (2-я четверть XVII века), однако исключает ее из рассмотрения, т.к. она является пока единственным Стихирарем «Дьячье око» путевого распева.

5. Мнения лингвистов о природе данного явления в русских рукописных книгах XIV–XVI веков расходятся. См.: [8; 9; 10].

6. Более подробный кодикологический анализ рукописи см.: [11].

7. СТСЛ, № 414 (1325). XVI в. 4°, 905 л. В рукописи упомянуты имена Ивана Грозного, князей Георгия Васильевича и Владимира Андреевича. См.: [12, 139]. Учитывая упоминание имени кн. Георгия Васильевича, умершего ранее всех перечисленных лиц в 1563 году, следует предположить, что Стихирарь № 414 был создан до этого года.

8. Типовое название заимствовано из рукописи Струг. 44. Приведено по: [6, 62–63].

9. Стихирарь минейный ГПНТБ СО РАН, Тек. Q.I.15 (рубеж XVI–XVII веков) в отличие от Стихираря Q.I.5, имеет отчетливо выписанное самоназвание «Дьячье око», рукопись также роскошно оформлена. Однако данный список не относится к типу Стихирарей с ежедневным месяцесловом, поэтому в настоящей работе не рассматривается.

10. Следует также иметь в виду, что в «*вариантах и редакциях текста изменений в наибольшей степени подвержен содержательный раздел заголовка, посвященный месяцеслову, реже — жанровому составу*», а не его начало. См.: [6, 63].

11. Близко: [13, № 1839, 1910, 1911, 1927, 1928].

12. Близко по типу: [14, № 11026].

13. Знак «сфера» тот же, что и в рукописи Q.I.5 [13, № 1839], знак «перчатка» с раструбом и над короной над пальцами [Там же, № 1846] не соответствует знаку, встречающемуся в нашей рукописи, но само соседство двух знаков одних и тех же типов достаточно показательно.

14. Кроме знака «сфера» в этой же рукописи встречается и знак «перчатка» с литерой «В» [13, № 1926].

15. Знак «сфера», соответствующий изображениям [13, № 1910, 1911], сопровождается различными вариантами знака «перчатка», в том числе и с литерой «В» [Там же, № 1901, 1902], однако в филигранях из альбома Н.П. Лихачева литера размещена на самой перчатке, а в нашей рукописи — на манжете.

16. В докладе С.Н. Яковлевой на «Бражнических чтениях» 2012 года была представлена еще одна рукопись «образцового» Стихирая «Дьячье око», хранящаяся в библиотеке Казанского университета им. Лобачевского и точно датируемая на основе писцовой записи 1576 годом. Труднодоступность данного сборника не позволила включить его в настоящую работу. Однако очевидно, что сопоставление трех наиболее ранних списков (Q.I.5, Единоверч. 37 и «казанского» сборника) и выявление их возможной связи составляет тему отдельного, чрезвычайно интересного и перспективного исследования.

17. При составлении таблицы 2 использовались описания рукописей, сделанные И.И. Калиганыным [7, 563–569], Н.В. Рамазановой [2, 276–293], Ф.В. Панченко [5, 240–244, 274–300]. Цифровую копию Стихирая ГИМ, Единоверч. 37 для ознакомления мне любезно предоставила Ф.В. Панченко, за что выражаю ей глубокую признательность.

18. Время канонизации святых уточнялось по справочникам [15; 16; 17; 18; 19].

19. В списках соборов 1547 и 1549 годов имя не обнаружено.

20. Прославлена по благословению патр. Адриана.

21. Параскева Пятница (Петка) Терновская, прп.

22. Правил Сербией с 1196-го по 1228 год.

23. Вторая служба в Q.I.5 выписана 30.03.

24. В Q.I.5 служба выписана 13.08.

25. В Q.I.5 под этим числом дается только указание на дату празднования — 11.02.

26. Канонизирован дважды, службы указаны на 30.04 и 26.07. Службы на 26.07

нет ни в одном из списков.

27. Кроме этого раздела в Q.I.5, песнопения данной памяти есть в дополнениях.

28. В Q.I.5 и Ед. 37 данная служба отнесена к 05.06.

29. В списках соборов 1547 и 1549 гг. память не обнаружена.



АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОГО МЕНЕДЖМЕНТА

Музыкальное искусство России как культурный феномен включает в себя различные формы и жанры, эволюционирующие в соответствии с изменениями в современном обществе, которые предъявляют свои требования к дальнейшему развитию музыки. Одним из них является необходимость управления музыкальной деятельностью в рамках работы творческих организаций, учебных заведений, организации отдельных мероприятий и творческих проектов, которая осуществляется посредством музыкального менеджмента.

Музыкальный менеджмент представляет собой разветвленную систему, подлежащую осмыслению с позиций различных наук: философии, культурологии, этики, эстетики, социологии, психологии, искусствоведения, музыковедения, экономики, экологии, статистики, математики и юриспруденции. Он затрагивает многие сферы жизнедеятельности человека: социально-психологическую, социально-бытовую, духовно-нравственную, художественно-эстетическую, профессионально-творческую, финансово-экономическую. Основными являются жизнь и быт человека, его система

ценностей, взглядов, представлений, вкусов, идеалов, система личных и социальных взаимоотношений. Их совокупность проявляется в общей управленческой деятельности, имея устойчивое тяготение к социализации в условиях функционирования и развития духовной культуры общества. Активное изучение проблемы с научно-теоретической точки зрения, ее актуальность подтверждается рядом диссертационных исследований (Т.П. Житеновой, О.Е. Шиловой, В.М. Чижикова, В.В. Чижикова, М.В. Асаиновой, О.В. Белоцерковского, О.А. Гармаш), опубликованных монографий и статей Е.Ю. Андрущенко, А.Г. Арутюновой, М.М. Воротного, В.В. Глухова, Е.И. Ждановой, С.М. Корнеевой, А.А. Максименко, А.В. Крыловой, В.Е. Новаторова, Г.Н. Новиковой, Т.Н. Суминовой, Н.В. Филимоновой, А.В. Цукера и др.

Исследователи, рассматривая с различных сторон особенности и содержание понятия «музыкальный менеджмент», «арт-менеджмент» в сфере социально-культурной деятельности, различных искусств, обращают в той или иной степени внимание на его аксиологическое толкование.

Музыкальный менеджмент может рассматриваться не только как явление духовной и материальной культуры с позиций его внутреннего содержания, но и как процесс, как деятельность, использующая ценностный материал для своего внешнего функционирования. В данном случае речь идет о музыкальном материале, его исполнителях, особенностях представления и проведения того или иного творческого проекта, мероприятия, средствах передачи или оформления планируемого содержания и т.п.

Следовательно, аксиологические основы всецело определяют весь процесс функционирования творческой управленческой деятельности от первых идей ее организации и проведения до получения конкретных результатов, формирования общественного мнения и создания авторитета управленческой структуры. Для того чтобы более глубоко разобраться в проблеме понимания «ценностей», следует обратиться к истории толкования понятия.

Представления о ценностях интересовали ученых с древнейших времен. Мыслители античности обращали особое внимание на «ценные» качества личности человека, его мысли, чувства, поступки. Согласно идее Сократа, необходимо ценить нравственное сознание человека, разбираться в смысле полярных ценностей добра и зла, любви и ненависти, правды и лжи и т.п. Аристотель, обращая внимание на нравственные ценности, моральные нормы и установки, объединил их в одной области знания — этике.

Средневековая классификация и трактовка ценностей делилась на две группы: «небесные» и «земные». Высшей ценностью являлся Бог, в котором воплощалось благо, добро и совершенство; земные, человеческие ценности представлялись относительными и субъективными.

Особое значение для понимания ценностей имела эпоха Возрождения. Гуманизм, который проявлялся, прежде всего, в особом отношении к человеку, как к Творцу, созидателю, резко повышал значимость ценности. Так, обращая внимание на свободу разума человека-творца, Леон-Батист Альберти писал: «Природа, то есть Бог, вложила в человека элемент божественный и небесный, несравненно более прекрасный, чем что-либо смертное. Она дала ему форму и члены, весьма приспособленные к движению. Она дала ему талант, способность к обучению, разум, свойства божественные, благодаря которым он может исследовать, различать и познавать, <...> человек рождается не для того, чтобы влечить печальное существование <...> а чтобы работать над великим и грандиозным делом» [1, 164–165].

Идея свободной личности, творчества значительно изменила ценностный смысл существования человека, призвала его своим трудом, творческой деятельностью добиться небывалых высот, поднимала к небесам. В связи с этим П. Мирандолла, анализируя текст Евангелия, высказал одну из ключевых мыслей эпохи Возрождения, нарицал образ Великого человека-Творца:

«<...> чтобы ты, чуждый стеснений, сам себе сделался творцом <...> Тебе дана возможность пасть на степень животного, но также и возможность подняться до степени существа богоподобного — исключительно благодаря твоей внутренней воле» [2, 33].

Проблема ценностей тесно связана с обществом и отдельной личностью, без них ценности не имеют смысла. Так И. Кант в своей «Критике практического разума», утверждал, что человек является субъектом ценностей и ценностного отношения к окружающему миру. Он обращал внимание на различия ценностей, особенности представлений о них, которые не совпадают по их оценке. Продолжая эту идею, Г. Гегель считал, что мыслимое и действительное часто противоречивы, так же как мораль, нормы и ценности. Нравственные категории формируются в социальной среде, устоявшейся практике взаимодействия, которая постепенно приобретает «силу закона» [3, 53].

Данное понимание «ценности» сохранилось и стало основой понятия «аксиология» (от греческого «*axios*» — ценный и «*logos*» — учение) данный термин получил распространение в начале XX века в трудах французского ученого П. Лапи, который стремился ответить на многие социально-философские, социально-психологические вопросы аксиологического смысла тех или иных явлений культуры. На протяжении XX и начала XXI века, огромное количество исследований поднимало данную проблему, пытаясь открыть содержание различных ценностей и отношения

к ним общества, отдельного человека. Данное понятие как основа жизнедеятельности, как главная социальная ориентация привела к многочисленным обсуждениям проблемы. К таким ученым следует отнести В. Лотце, который особое внимание обращал на осмысления сущности и содержания понятия «ценность», Н. Гартмана и Э. Дюркгейма, пришедших к выводу об изменениях ценностей в зависимости от социального развития общества. Большое значение имело мнение по данному вопросу Г. Риккерта и В. Виндельбанда, которые рассматривали особенности трансцендентального осмысления ценностей. Они пришли к убеждению, что существует две сферы жизнедеятельности: действительность и ценности, при этом ценности преобладают над действительностью, так как именно они руководят жизнью человека, его убеждениями, отношениями и поведением, соответствующим конкретным ценностям в определенных ситуациях и условиях [4, 46]. Кроме того, В. Виндельбанд отмечал, что ценности появляются лишь тогда, когда совершается какая-то деятельность. Это подтверждает мысль о том, что музыкальный менеджмент как управленческая деятельность приобретает некий аксиологический смысл в процессе своего функционирования, активного взаимодействия в социуме.

Понятие ценности изучалось русскими философами И.А. Ильиным, Н.А. Бердяевым, Н.О. Лосским, именно они внесли огромный вклад в осмысление этого понятия, которое сегодня составляет методологические

основы его толкования. Так, по мнению Н.О. Лосского, необходимо определить, какая же ценность является первичной, сверхценностью, своеобразным эталоном, или абсолютной, безусловной ценностью: «Вся трудность заключается в определении первичной сверхмировой абсолютной ценности: это — Бог как само Добро, абсолютная полнота бытия, сама в себе имеющая смысл, оправдывающий ее, делающий ее предметом одобрения, дающий ей безусловное право на осуществление и предпочтение чему бы то ни было другому» [5, 83].

Данное определение Н.О. Лосского не говорит о содержании ценностей, особенностей их определения, но отмечает первичную абсолютную ценность, как источник, как своеобразный пример для определения последующих оценок, что дает возможность для дальнейшего размышления, анализа других ценностей, помогает определить их действительный смысл, рассмотреть не только материальное, функционирующее в социуме, но и духовное, идеальное, существующее в нашем сознании и управляющее дальнейшим процессом развития общества, той или иной социальной группы, отдельного человека. В этом случае оценке могут подвергаться конкретные события, явления, качества, система убеждений, отношений, поведения.

Ценности, которые представляют собой комплексные, многогранные представления общества, отдельной социальной группы, называют «социальными», «политическими» ценностями; отдельной личности — индивидуальные

ценности о предметах или явлениях, которые имеют определенное значение. Одни и те же предметы и явления для разных людей могут иметь различную ценность.

По мнению Н.А. Бердяева, ценности следует отличать друг от друга, их диапазон велик, существуют духовные и материальные ценности, пронизывающие любую деятельность и проникающие друг в друга. Они могут составлять сущность, быть смыслом той или иной вещи, условием бытия кого-то объекта, являться свойством какой-то вещи. «Ценности — специфически социальные определения объектов окружающего мира, выявляющие их положительное или отрицательное значение для человека и общества (благо, добро и зло, прекрасное и безобразное, заключенные в явлениях общественной жизни и природы). Внешне ценности выступают как свойства предмета или явления, однако они присущи ему не от природы, не просто в силу внутренней структуры объекта самого по себе, а потому, что он вовлечен в сферу общественного бытия человека и стал носителем определенных социальных отношений» [6, 16].

Одни и те же ценности могут иметь для разных людей различное значение. Так для одних, главными и наиболее предпочтительными становятся материальные ценности, связанные с оплатой их труда, для других наиболее значимым остается их труд и та польза, которую он приносит, для третьих предпочтительны те ценности,

которые позволяют творить и созидать новое, для четвертых наиболее ценна возможность для общения. Кроме того, в организации любой деятельности, в том числе музыкального менеджмента, различаются еще и ценности-цели, которые отражают успех, любовь к профессии, материальное благополучие; ценности-средства, при помощи которых достигаются цели — это высокий профессионализм менеджера, его личностные качества, способствующие достижению поставленных целей, дисциплинированность, ответственность всех членов творческого коллектива, внутренние убеждения в успехе и т.п.

Содержание ценностей, представления о них зависят от внутренней духовно-нравственной культуры личности, образ которой формируется в процессе социального развития. Сформированные идеальные образы, имеющие свое содержание, оказывают огромное влияние на индивидуальные ценности и идеалы, в соответствии с которыми отдельно взятая личность будет соотносить свое видение ценностей, их глубину и значимость, сравнивать свое понимание с социальными нормами поведения в обществе. Человек оценивает свои идеи, мысли, интересы и потребности в соответствии с общественными, или же это будут делать другие. Ориентируясь на социальные ценности и нормы, отдельная личность будет воспринимать окружающий мир, регулировать свои и чужие поступки.

Данные представления сохранили свою актуальность, ученые многократно подтверждали их значимость в раз-

личных сферах культуры и искусства. Здесь следует отметить, что сами произведения искусства, музыки, независимо от управленческой деятельности, несут в себе определенную ценность, особенно если это касается выдающихся музыкантов, композиторов и исполнителей. Их высочайший профессионализм, мастерство, создают мощнейшую базу, на основании которой может успешно осуществляться деятельность менеджера. Так Л.С. Зорилова, рассматривая ценностный смысл музыкального искусства и анализируя творения выдающихся композиторов, их духовно-творческий поиск на примере творческой деятельности А.Н. Скрябина, отмечала: «Он искал свое, неповторимое. Он стремился укрепиться в своей идее, своей вере и своих художественно-образных представлениях <...> он творил свои произведения, которые воспринимал как средство их воплощения и социального воздействия, способное изменить и даже перевернуть мир, сделав его духовно богатым, а человека — более совершенным» [7, 85].

Данная проблема имеет огромное значение для музыкального менеджмента. Только истинные ценности музыкальных творений, как часто говорят — «музыкальная продукция», должны быть высочайшего качества, наивысшей ценности, только в этом случае появляется реальная возможность добиться успеха в процессе управления.

Об этом говорилось в диссертационном исследовании О.Е. Шиловой, которая рассматривала музыкальный менеджмент, «арт-менеджмент» как

профессиональную управленческую деятельность, направленную на представление высокохудожественной продукции и продвижение ее в социуме. «Арт-менеджмент — многоплановое содержательное явление, обозначающее определенный специфический вид управленческой деятельности, включающей организационно-управленческий, культурологический, информационно-коммуникативный, творческо-исполнительский компоненты, обеспечивающие жизнедеятельность музыкального коллектива» [8, 15].

Уделяя особое внимание творческому аспекту управленческой деятельности и указывая на ее ценностно-содержательный смысл, О.Е. Шилова отмечала: «Истинная музыка, подлинное оригинальное и самобытное творчество выдающихся мастеров учит слушателя реагировать, постепенно формирует его внутренний мир, как «соль разъедает его изнутри», заставляет слушать и понимать» [9, 45].

В связи с этим перед управленческой деятельностью стоят серьезнейшие задачи, связанные с созданием творческого проекта, имеющего высокохудожественное ценностное содержание, которое определяется выбором актуальных и наиболее значимых проблем, представленных в творческих проектах и мероприятиях, фестивалях, конкурсах, концертах, презентациях, посвященных юбилейным историческим датам и современным событиям, происходящим в обществе.

Следует отметить, что в современном обществе все большее внимание уделяется проблеме изучения музыкального

менеджмента, ей посвящены труды М.М. Воротного, С.М. Корнеевой, О.А. Гармаш, в которых рассматриваются различные научно-теоретические, практические аспекты функционирования музыкального менеджмента.

Продолжая свои размышления о сохранении музыкального менеджмента, О.А. Гармаш в своем диссертационном исследовании обращает внимание на его генезис, историю становления, различные виды управленческой деятельности, среди которых инновационный, инвестиционный, стратегический, информационный, финансовый и даже экологический менеджмент, добавляя, что: «Сегодня музыкальный менеджмент — это и самостоятельная область знания, и самостоятельный вид профессионально осуществляемой деятельности, и искусство управления человеческими отношениями в процессе театрально-музыкальной (производственной) деятельности, и искусство управления интеллектуальными, материальными, финансовыми и прочими ресурсами и, наконец, учебная дисциплина в структуре образовательных программ, реализуемых при профессиональной подготовке музыкантов в средних и высших учебных заведениях России» [10, 3]. Но, как отмечалось выше, все эти виды творческой деятельности, согласно утверждениям русских философов, Н.А. Бердяева, Н.О. Лосского, имеют аксиологические основы, как с позиций духовной, так и материальной культуры.

Подводя итог сказанному, следует отметить, что музыкальный менеджмент базируется на духовно-творческом

становлении общества, функционирует в области культуры, искусства, а также в финансово-экономической и нормативно-правовой сферах. Уделяя особое внимание созиданию, творчеству, не нарушая законов этики и эстетики, музыкальный менеджмент своим ценностным содержанием оказывает формирующее воздействие на духовно-

нравственное состояние общества, отдельного человека.

Музыкальный менеджмент как явление духовной культуры, как научная категория и как функционирующая в социуме конкретная практическая деятельность имеет свой ценностный смысл, содержание и соответствующее предназначение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Корелин М.С. Очерки итальянского Возрождения. М.: [тип. А.П. Поплавского], 1910. 248 с.
2. Дживелегов А.К. Возрождение. Собрание текстов итальянских, немецких, французских и английских писателей XIV–XVI веков. М.–Л.: Гос. изд., 1925. 96 с.
3. Гегель Г. Сочинения. В 10 т. Т. 10. М: Наука, 1962. 451 с.
4. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. СПб.: Образование, 1911. 196 с.
5. Лосский Н.О. Ценность и бытие: Бог и Царство Божие как основа ценностей. М.: Книга по Требованию, 2012. 135 с.
6. Бердяев Н.А. Судьба России. М.: Сов. писатель, 1990. 246 с.
7. Зорилова Л.С. О философском мировоззрении А.Н. Скрябина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 6. С. 80–86.
8. Шилова О.Е. Дидактические особенности изучения арт-менеджмента студентами музыкальных специализаций в вузах культуры и искусств: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М, 2006. 25 с.
9. Шилова О.Е. Творчество как основа становления профессионализма у пианистов в вузе. // Музыка и время. 2017. № 10. С. 44–47
10. Гармаш О.А. Менеджмент академической музыки в России: генезис явления: автореф. дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2017. 27 с.

REFERENCES

1. Korelin M.S. Ocherki italianskogo Vozrozhdeniia [Essays on Italian Renaissance]. M.: [tip. A.P. Poplavskogo] [Moscow: A. Poplavsky], 1910. 248 p.
2. Dzhivelegov A.K. Vozrozhdenie. Sbranie tekstov italianskikh, nemetskikh, frantsuzskikh i angliiskikh pisatelei XIV–XVI vekov [Renaissance. Texts by italian, german, french and english writers XIV–XVI centuries]. M.–L.: Gos. izd. [Moscow — Leningrad: State publishing], 1925. 96 p.
3. Gegel G. Sochineniia [Works] in 10 volumes. Vol. 10. M.: Nauka [Moscow: Science], 1962. 451 p.

4. *Rikkert G.* Nauki o prirode i nauki o culture [Sciences on nature and sciences on culture]. SPb.: Obrazovanie [St. Petersburg: Education], 1911. 196 p.
5. *Losskii N.O.* Tsennost i bytie: Bog i Tsarstvo Bozhie kak osnova tsennostei [Values and being: God and Heaven as foundation for values]. M.: Kniga po trebovaniu [Moscow: Books on demand], 2012. 135 p.
6. *Berdiaev N.A.* Sudba Rossii [Russia's Fate]. M.: Sov. pisatel [Moscow: Soviet writer], 1990. 246 p.
7. *Zorilova L.S.* O filosofskom mirovozzrenii A.N. Skriabina [On philosophical views of A.N. Scriabin] // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv [The Bulletin of the Moscow state university of culture and arts]. 2016. № 6. P. 80–86.
8. *Shilova O.E.* Didakticheskie osobennosti izuchenii art-menedzhmenta studentami muzykalnykh spetsializatsii v vuzakh kultury i iskusstv [Didactic features of art management studies for music majors in colleges of culture and arts]: avtoref dis. ... kand. ped. nauk [the author's abstract of Ph.D. dissertation for pedagogical sciences]. M. [Moscow], 2006. 25 p.
9. *Shilova O.E.* Tvorchestvo kak osnova stanovleniia professionalizma u pianistov v vuze [Creativity as the foundation of pianists' professional development in higher education] // Muzyka i vremia [Music and time]. 2017. № 10. P. 44–47.
10. *Garmash O.A.* Menedzhment akademicheskoi muzyki v Rossii genezis iavleniia [Academic music management in Russia: genesis of phenomenon]: avtoref dis. ... kand. isk [the author's abstract of Ph.D. dissertation for musicology]. Rostov-na-Donu [Rostov-on-Don], 2017. 27 p.



Из истории русской музыкальной культуры

Даниил Топилин

«РУССКАЯ ИДЕЯ» В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Русская идея есть многоликое понятие; единая субстанция, основанная на эстетико-философском, религиозном, этическом, историческом и общекультурном фундаментах. *Русская идея* на протяжении столетий формировалась и выстраивалась сквозь неоднозначные, порой противоречивые историко-культурные течения. Долгий путь привел к кристаллизации названных фундаментов, сложившихся в 1840-х годах на фоне дискуссии славянофильства и западничества. Впервые скрестились мнения о подлинном русском пути, включая культуру и политику; возникло благоприятное пространство для воззрений выдающихся мыслителей. Споры полемистов, отстаивающих подчас полярные позиции относительно будущего России, не прерывались вплоть до революционных событий начала XX века.

Проблема свободы самовыражения в русской культуре имеет главнейшее значение для раскрытия особенностей художественных миров творцов. Гигантские просторы России проецировались в сознании и способствовали существенному «увеличению» изначальной значимости свободы. Учитывая специфический русский

принцип творчества, основанный на коллективности, неиндивидуальности, возникает проблема национального самовыражения каждого художника-творца, становится очевидной недостаточность свободы. Как писал К.С. Аксаков: «Личность в русской общине не подавлена, но только лишена своего буйства, исключительности, эгоизма <...> Свобода в ней, как в хоре» [1, 80]. В свободе заключается один из определяющих аспектов понимания *русской идеи*: свобода как ощущение бескрайности творческих возможностей и как анархическое представление о будущем *русского мира*. В обоих случаях присутствует некоторая неостановимость — как в положительном, так и в отрицательном ключе, причем плюсы и минусы могут естественно колебаться, ибо без негативного компонента не проявится правдивая добродетель творчества. В творческом порыве есть разрушительный момент: выход на диалог с божественной энергией, ибо гений всегда приходит к осознанию собственного положения в культурном пространстве. В зависимости от изначального, чаще всего бессознательного, настроения художника-творца на метафорический диалог с Богом

возникает подвластность высшей силе или категорическое стремление подчинить творческой воле божественную энергию в художественном мире. Варианты диалогичности выражаются в искусстве появлением специфических образов: христианские мотивы, личностная драма, пронизанная религиозным видением существования, мотивы самоутверждения, боготворческие призывы, окутанные желанием возвысить собственное *Я* над волей Бога.

Один из определяющих принципов русской культуры в отношении единения народа в религиозном и бытовом смысле — *соборность*. Термин, утвержденный А.С. Хомяковым, стал одним из центральных в славянофильской этике. Хомяков словно обзревает многовековой путь России с неоспоримым господством религиозных догматов и подразумевает, что именно *соборное* мышление и должно сохраниться в художественном творчестве, иначе возможна потеря подлинной *русскости*.

Однако именно с *соборностью* связан трагический парадокс отечественного культурного существования. Начиная от первых образцов древнерусского церковного пения, прочно стоящем на монодийном принципе мышления, закладывался *соборный* тип творчества. Распевщикам древней Руси не должно называться композиторами вплоть до второй половины XVII века, что контрастирует с ситуацией в западноевропейском музыкальном мире, где уже с XII века склады-

ваются первые композиторские школы. Крайне показательным стала трансляция многоголосного типа музыкального мышления на русскую почву во второй половине XVII века, что в итоге обернулось появлением «гиперболизированной» полифонии — духовных сочинений вплоть до *сорокавосемиголосных*, где буквально каждый хорист имел собственную партию. В отношении развития многоголосной композиторской техники был достигнут очевидный прорыв, а с точки зрения индивидуальности каждого художника-творца *русский мир* отдалился от пути к национальному выражению.

В течение XVIII века в русской музыке происходил сложный процесс кристаллизации фигуры национального композитора западноевропейского масштаба.

Первым феноменом становится оперная концепция М.И. Глинки «Жизнь за царя» (1836) — произведение уникальное во многих аспектах. Композиция оперы в отношении сценической драматургии не имеет аналогов в последующем развитии жанра. Проявилось именно индивидуальное композиторское мышление Глинки: завязка только в третьем действии, первые два действия представляют картину полярных миров, решенных контрастными музыкальными средствами. Невозможно утверждать независимость Глинки от западноевропейских канонов, однако именно «Жизнь за царя» начинает процесс нарастания индивидуализма в русской музыке до рубежа XIX–XX веков.

Соборный тип творчества теряет перво-значимость, но потребность писать духовную музыку сохраняется. Вплоть до революции 1917 года церковно-литургическая музыка, подобно невидимому «божественному оку», создавалась в тени индивидуальных композиторских концепций.

Началось обогащение русской музыки новыми художественными мирами; каждый гений последней трети XIX — рубежа XIX–XX веков вносил ощутимый вклад в выстроение целостной субстанции *русского мира*. Возникает своеобразная предназначенность русских композиторов: М.А. Балакирева и А.П. Бородина, М.П. Мусоргского и П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова и С.И. Танеева, А.Н. Скрябина и С.В. Рахманинова.

«Могучая кучка» — последний ответ *соборности*, идея создания общества единотворцев содержит отдаленное напоминание о прошлых периодах развития русской музыки. Крушение «балакиревского кружка» оказалось неизбежным, акцент окончательно сдвинулся к независимому композиторскому мышлению. Постепенный приход к индивидуальности означал не только закат *соборности*, но и дерзновенный выход на диалог с Богом. Очевидно, данное чувство может оставаться в закрытом, сознательно нереализованном состоянии. Здесь вспоминается основанное на анализе западных философских идей Чаадаева высказывание Бердяева о *потенциальном состоянии* русской культуры: «Чаадаев думал, что силы

русского народа не были актуализированы в его истории, они остались как бы в *потенциальном состоянии*» [1, 66]. Стоит рассматривать *потенциальность* в макром мире отечественной культуры и в микромире отдельно взятого творца, где присутствует словно смоделированный космос гигантского *русского мира*. Реализация *потенциального состояния* подобна одновременной детонации нескольких бомб, способной разрушить всеобщую мощную конструкцию многовекового культурного развития.

Бесконечные раздумья М.А. Балакирева о форме и содержании истинно национального искусства; внедрение в симфонические партитуры народных украинских, чешских, польских тем; стремление к внутриславянскому диалогу культур есть следование за *панславянской идеей*.

Чарующая притягательность исторической восточности в «Князе Игоре» (1869–1887) и симфонической картине «В Средней Азии» (1880) А.П. Бородина свидетельствует об описанной Ф.М. Достоевским *всемирной отзывчивости*, разъясняющей суть композиторских притяжений к культурам как Запада, так и Востока. Очарование Востока сочеталось у Бородина с сильными немецкими симпатиями, что отразилось в эпической симфонии и классическом русском квартете.

Панорама «Картинок с выставки» (1874) М.П. Мусоргского подобна исторической фреске от архаики древнерусской культуры и до искусства

русского модерна рубежа XIX–XX веков, что есть возрождение древних образов через призму современности. Цикл полон диалогичности между русским и западноевропейским. В произведении наличествует многоуровневая тональная символика: «государственная» тональность «Богатырских ворот» *Es-dur* со времен «Королевской сонаты» Й. Гайдна и Пятого фортепианного концерта «Император» Л. ван Бетховена; солнечность *H-dur* ного «Тюильрийского сада» и светлое вознесение в последних тактах миницикла «Катакомбы. С мертвыми на мертвом языке». Скрытые музыкальные и эстетико-философские пересечения с западноевропейской культурой в «Картинках с выставки» поддерживают нарастающую мощь национального искусства, в последней трети XIX века способного на паритетные взаимодействия с доминантными культурами Запада — немецкой и французской.

Окончание «Картинок с выставки» двойственно: колокольный набат воспринимается прославлением Руси, однако колокола Мусоргского всегда многозначны, подобно праздничному и погребальному колоколу в «Борисе Годунове» (1868–1872) — мрачноватый леденящий звон перед последним появлением темы «Прогулки», несмотря на последующий апофеоз.

Достижения *русского мира* к 1874 году огромны, не менее грандиозными представляются перспективы. Однако «исторический колокол» совсем скоро возвестит об убийстве императора Александра II, смерти Достоевского

и Мусоргского, что произойдет почти одновременно в 1881 году и «поведет черту» перед началом нового периода, условно окончившегося в 1915 году смертью А.Н. Скрябина и С.И. Танеева за мгновение до «великого перелома» 1917 года.

Неповторимое место в процессе приготовления *русского мира* к мистериальному перевороту занимает музыка С.И. Танеева; Фортепианный квинтет *g-moll* (1911), созданный у подножья вспыхнувшего пламени Первой мировой войны, представляется символическим знаком для Серебряного века. Поистине симфоническая архитектоника квинтета приводит к коде финала, завершающейся вселенским перезвоном; возникает мгновенная ассоциация с православной колокольностью, однако пафос сочинения вовсе не религиозный; мощный набат — возвешение об историческом фатуме, ведь Танеев может считаться «свидетелем» начавшегося мистериального *крушения-перерождения* русской культуры. Дистанцируясь от дерзновенно-взрывоопасных идей Скрябина, Танеев «высказывается» о *настоящем языке прошлого*.

В первые годы XX века признанный «патриарх русской музыки» Н.А. Римский-Корсаков, пройдя путь от «балакиревского воспитанника» до авторитетнейшего композитора-профессора консерватории, существенно эволюционировал не только в музыкальном языке, но и в идеях оперных сочинений: от «Псковитянки» (1871–1872) до «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1907) и «Золотого

петушка» (1907). Последние оперные замыслы содержат неразгаданные тайны, способные отозваться на состоянии русской общественной жизни начала XX века. Художественный мир Римского-Корсакова по мере приближения к революционному рубежу значительно преобразуется, словно поворачиваясь новыми неизведанными гранями.

Оперы Римского-Корсакова фактически пребывают в единой субстанции как громадная многоуровневая музыкально-философская, христианско-языческая картина *русского культурного существования*; естественное стремление к театральному воссозданию глубинных эстетико-философских идей позволяет сопоставить грандиозные фигуры Римского-Корсакова и Рихарда Вагнера. Подобно немецкому новатору, сознательно воздвигающему духовные центры в операх — от римской католической церкви в «Тангейзере» (1843–1845), Грааля в «Лоэнгрине» (1845–1848), Валгаллы в «Кольце Нибелунга» (1848–1874) и вновь Грааля в «Парсифале» (1877–1882), Римский-Корсаков очевидно пребывает в художественном двоемирии — христианстве и язычестве — практически одновременно.

Духовные центры Вагнера претерпевали трансформацию, а Римский-Корсаков достиг некоего единства: «обожествленные» образы естественно и органично взаимодействовали с «блаженными язычниками». Сочетание несовместимого, словно объединение многовековой русской духовной силы,

состоящей из многих элементов, независимо от официальной религии, стало квинтэссенцией «Сказания о невидимом граде Китеже и деде Февронии».

Философичность образов Римского-Корсакова обнаруживает параллели с героями Вагнера. Абсолютизм Лоэнгрин заволаживает цельностью и единонаправленностью; однако дева Феврония, сочетающая христианское и языческое как бесспорный нравственно-этический абсолютизм, возвышается над сыном Парсифаля, что выражается в неспособности совершить божественное правосудие: Лоэнгрин в итоге убивает Фридриха фон Тельрамунда в благородном поединке, Феврония лишена всяческих проявлений отщепености и исполнена всеобъемлющим прощением даже к предателю Гришке Кутерьме, что есть *русская идея* сострадания и жертвенности.

«Вулканическая почва» русской культуры на рубеже XIX–XX веков «приходит в движение». Индивидуальность трансформируется в истовое непримиримое рвение обозначить собственное *Я* как преодоление и в итоге отказ от *соборности*, что есть трагедия. «Русский хор» породил вырвавшихся многоликих художников-творцов второй половины XIX — рубежа XIX–XX веков. Особенное значение приобретает выстроенный К.Д. Бальмонтом грандиозный квартет *гениев охраняющих* [2, 157] — Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, М.А. Врубель, А.Н. Скрябин — каждый воинственно восстал против *соборного* уравнивания.

Толстой до конца жизни находился в противоречии с официальным православием, сосредотачиваясь на *добре* как высшей религии.

Достоевский мучительно проникал в глубины человеческой психики, создавал индивидуальные концепции героев, резко контрастирующие между собой, что стало вызовом по отношению к *соборности*; видел приближающуюся катастрофу *русского мира* в «Бесах», где происходит отречение от *соборности* и отдаленно брезжит угасающая христианская идея как символ культурного существования старой России.

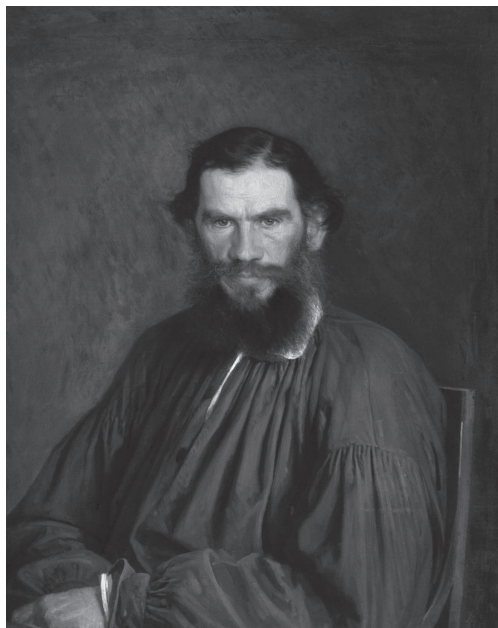
Врубель погрузился в метафорический дьявольский мир, где категории *добра* и *зла* смещаются, становятся нераспознаваемыми, неразличимыми: демон как одно из проявлений дьявольского начала на фоне фиолетово-террактового колорита воспринимается как страдающий герой Серебряного века: невероятные взаимопроникновения могли возникнуть только на русской почве, воплотившись в условиях «буйства» индивидуальности рубежа XIX–XX веков.

Художник-творец — изначально личность созидаящая, ибо призван вызывать к истинной чистоте духа, порой демонстрируя несовершенства, ужасающие пороки на уровне социума или в масштабе огромного исторического времени. Однако в русском искусстве созидательность нередко трансформируется в жажду расшатывания действующих основ культуры, словно желая приподнять гигантские

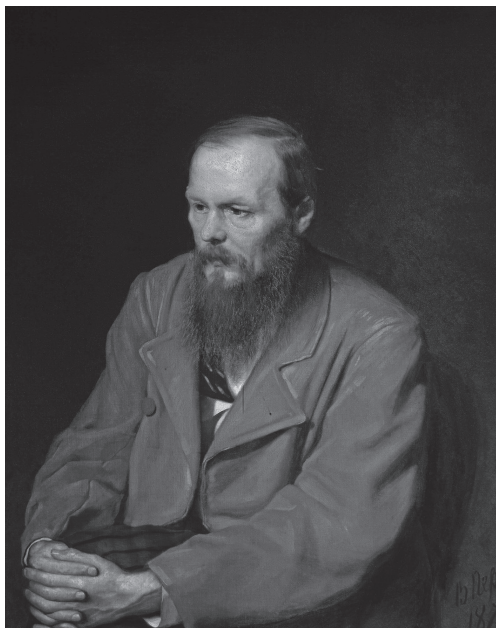
валуны *соборности* и сквозь возникшую трещину высвободить независимый творческий дух.

Скрябин сильнее других музыкантов сформулировал идею перерождения *русского мира*, ведомую не божественной энергией, а ярчайшей дерзновенной композиторской индивидуальностью, впоследствии раскрывшейся в отказе от музыкальных традиций «кучкистов» и П.И. Чайковского. Причина подобных художественных свершений — в долгом, отчасти насильственном, сдерживании свободы: «эгоизм» художника второй половины XIX века перешел на рубеже XIX–XX веков в сильнейший эгоцентризм на уровне эстетико-философских обобщений, а исключительность, заполнявшая пространство *русского мира*, трансформировалась в экзальтированность — специфическое восторженно-взбудораженное состояние творящего гения, что свойственно многим личностям в искусстве Серебряного века: кроме Скрябина — А. Белый, К.Д. Бальмонт, отчасти и А.А. Блок.

В художественном мире Скрябина появляется культ *счастья*, контрастирующий *соборным* установкам — темы наслаждения, восторга, томления, самоутверждения, воли — все элементы относятся к сугубо индивидуальным переживаниям. Отказ от *личного счастья* есть одна из главных идиом *соборности*; однако декларируется *общее счастье*, разделенное поровну на всех, что должно способствовать возвышению богатств души в едином пространстве под эгидой христианства.



*Л.Н. Толстой (портрет работы
И.Н. Крамского, 1873)*



*Ф.М. Достоевский (портрет работы
В.Г. Перова, 1872)*



М.А. Врубель (автопортрет, 1904)



А.Н. Скрябин (фотография, 1901)

Однако счастье невозможно ощущать в определенной мере; это всезаполняющее явление, неуловимая категория брэнного мира. Множественные ремарки Скрябина содержат философско-мировоззренческий сплав *нежности* и *неуловимости*.

Произведения-манифесты Скрябина — Симфония №3 «Божественная поэма» (1902–1904), «Поэма экстаза» (1904–1907), «Прометей» (1909–1910) есть принципиально *антисоборные* сочинения. «Божественная поэма» словно соткана из обломков разрушаемого многовекового *русского мира*, собор претерпевает крах под величественные взмахи крыльев парящей над закрепощенными просторами сильнейшей творящей личности; «Поэма экстаза» — мощнейшее возвеличивание человеческого чувства в полном отрыве от чувства религиозного; «Прометей» — сгусток энергии богочеловека, сжигающего огнем недвижимые каменные анфилады русского храма. Творческие порывы Скрябина искореняют идею *соборности* о невозможности достижения счастья в полном одиночестве, в отрешенности от русской общины. Скрябин всем своим существом продемонстрировал бескрайность индивидуального счастья человека-творца; но в состоянии вселенского восторга есть и обратная сторона, в итоге чудовищно отразившаяся на судьбе русского культурного существования в целом.

Вселенскость идеи «Мистерии» — парадоксальное воплощение *соборности*: перерождение объединенного

мира силами всеискусства, основанное на энергии человека-мессии-творца. «Мистерия» синтезирует гипертрофированный индивидуализм и коллективность: происходит *антисоборное* достижение *соборности*.

Воинственное сбрасывание «храмовых оков» в художественных мирах привело к катастрофе, ибо такой принцип мышления был подобен «божественному оку», наблюдающему, «оберегающему» и «благословляющему» *русский мир*. Божественность «пошатнулась», однако для художников-творцов это означало демонстрацию собственных гениальных возможностей; «божественный контроль» иссяк, что проявилось в многоуровневом явлении *русского космизма*, сочетающем «божественность» или «христианизированность» и мощное человеческое желание преобразовать существующий *русский мир* в проекции на Вселенную. Однако божественности уже вовсе нет, проявляется только человеческий потенциал гения в отрыве от всеильного Бога. «Звон колокола» независимого художника-творца заглушает церковный набат; открывается неуправляемая бездна возможностей, грозящая гибелью. Основанный на христианском учении, *русский космизм* Н.Ф. Федорова наглядно демонстрирует размагничивание религиозности: чем дальше в космос, тем ближе опасность *не вернуть*ся, оберегающее «божественное око» гаснет: «Все напряжение христианства ослабляется с его продвижением в космос Руси, ибо контрасты

и резкие определенности существ, цветов, идей, проблем истончаются, ослабляются <...>» [3, 214].

С соборностью связан трагический парадокс русского мира с общекультурной, эстетико-философской точки зрения. Уменьшение роли соборности выявилось в невероятном подъеме художественного творчества второй половины XIX — рубежа XIX–XX веков, что есть позитивный момент. Однако присутствует и негативное: отказ от тоталь-

ного господства соборности в итоге фактически привел к исторической катастрофе. «Незащищенный» русский мир в начале XX века подвергся страшным испытаниям: по мере обретения художниками-творцами «безнаказанного» ощущения созидания, Россия оказалась на краю бездны. Чем более индивидуальными становились идеи, тем более угрожающе нависал революционный рок: Первая мировая война, революции 1917 года — несвершенная «Мистерия».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Русская идея. СПб: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. 320 с.
2. Бальмонт К. Гении охраняющие // Бальмонт К. О русской литературе. Воспоминания и раздумья (1892–1936). М.-Шуя: Алгоритм, 2007. С. 156–159.
3. Гачев Г. Осень с Кантом: образность в «Критике чистого разума». М.: Институт философии РАН, 2004. 329 с.

REFERENCES

1. Berdyaev N. Russkaya ideya [Russian idea]. SPb: Izdatelskiy Dom «Azbuka-klassika» [St. Petersburg: Publishing House «ABC-Classic»], 2008. 320 p.
2. Balmont K. Genii okhranyayushchie [Geniuses guarding]. Balmont K. O russkoy literature. Vospominaniya i razdumya [About Russian literature. Memories and meditations] (1892–1936). M.-Shuya: Algoritm [Moscow— Shuya: Publishing house «Algorithm»], 2007. P. 156–159.
3. Gachev G. Osen s Kantom: obraznost v «Kritike chistogo razuma» [Autumn with Kant: imagery in the Critique of Pure Reason]. M.: Institut filosofii RAN [Moscow: Publishing house «Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences»], 2004. 329 p.



НЕАПОЛИТАНСКИЕ «КОНСЕРВАТОРИИ» — ПРИЮТЫ XVIII ВЕКА КАК ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

Неаполитанские консерватории-приюты (*conservatorii*) XVIII века известны не только как первые учебные учреждения, начавшие профессиональную музыкальную подготовку воспитанников, но также как центр неаполитанской школы, прославленной именами многих композиторов — от А. Скарлатти (1660—1725) до Дж. Паизиелло (1740—1816) и С. МеркадANTE (1795—1870). Музыканты, обучившиеся в Неаполе, были востребованы в Европе и за ее пределами: они работали в многочисленных церквях и при дворах монарших особ и знати разных стран (в том числе, в России)¹. Безусловный успех консерваторий в подготовке воспитанников базировался на уникальной для того времени традиции обучения, основы которой оставались неизменными до последних лет их существования.

В отечественном музыковедении имеется достаточно обобщенное представление о системе обучения в неаполитанских консерваториях XVIII века. Как правило, освещаются лишь отдельные ее составляющие в контексте исследования итальянской музыки.

Специального обращения к «неаполитанской педагогике» данного исторического периода не было предпринято.

Между тем, в западном музыковедении интерес к данной теме проявился сравнительно давно². В последние годы оказался доступным обширный массив архивных материалов, что в значительной степени обогатило представления о методах обучения в этих музыкальных учебных заведениях, в частности, об овладении исполнительским мастерством, освоении теории музыки и пр. Внимание к данным вопросам проявляется и со стороны исследователей практики *partimento*.

Обращение к обозначенной теме позволяет составить представление о том, как проходил учебный процесс в неаполитанских консерваториях, и выявить методы музыкальной подготовки, которые были в них созданы. Уникальный облик этих учебных заведений во многом был обусловлен той исторической и культурной обстановкой, в которой протекала их деятельность.

В XVII веке в Неаполе, втором по величине городе Европы, из большого числа благотворительных учреждений

(созданных в XVI веке для обучения грамоте, религии и какому-либо ремеслу мальчиков — сирот и детей из нуждающихся семей) выделилось четыре приюта, начавших специальную подготовку музыкантов: *Conservatorio di Santa Maria di Loreto* (1537), *Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana* (1578), *Conservatorio della Pietà dei Turchini* (1583) и *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo* (1589)³.

Обучение музыке было начато в них в разное время: ранее всего в *Poveri di Gesù Cristo* (1606) и *Pietà dei Turchini* (1615), позднее — в *Sant'Onofrio* (1650) и *Santa Maria di Loreto* (1678)⁴ [8, 17].

Консерватории удовлетворяли постоянную потребность в музыкантах, остро стоявшую в городе с большим количеством театров и церквей, обилием светских и религиозных празднеств.

Например, большое число успешных оперных композиторов среди вос-

питанников консерваторий в значительной мере определялось тем «спросом», который предъявляла активная музыкальная жизнь города⁵. В XVIII веке Неаполь находился под патронажем Карла VII (1716–1759) — представителя испанской династии Бурбонов⁶. По его инициативе в 1737 году был открыт королевский оперный театр Сан-Карло — крупнейший в XVIII веке⁷. Там осуществлялись постановки опер-*seria*⁸. Кроме того, действовали театры комической оперы: Фьорентини (*Teatro dei Fiorentini*, 1706), Нуово (*Teatro Nuovo*, 1724) и другие⁹.

Уже в процессе обучения воспитанники консерваторий (*figlioli*, *figliuoli*) активно участвовали в музыкальной жизни города: они привлекались в оперные спектакли в качестве артистов хора, в массовые сцены и т.п.; принимали участие в музыкальном оформлении религиозных и светских городских праздников, в процессиях и ежедневных



Conservatorio di Sant'Onofrio a Porta Capuana. XVIII в.

церковных службах, в придворных концертах и выступлениях в домах аристократии и знати, а также в различных светских учреждениях¹⁰.

Участие в культурной жизни Неаполя способствовало росту репутации консерваторий. Наряду с постоянными концертными выступлениями воспитанников, интерес горожан вызывали публичные экзамены. Например, экзамен по композиции проходил в виде ежегодного соревнования между тремя консерваториями. Как пишет Э. Имбимбо, «существовал и такой хороший способ усилить соперничество педагогов и студентов — суд публики <...> Каждый год они [консерватории — Э. М.] в течение девяти дней поочередно предоставляли музыку в Chiesa di San Francesco di Paola в честь Св. Ирены и Св. Эмугдиса. Трем лучшим ученикам в классе композиции каждой консерватории предстояло сочинить мессу для большого оркестра, крупный мотет с сольными партиями и хоровое произведение для вечера»¹¹ [15, 7].

К тому времени установилось разделение учащихся на две категории. К одной относились сироты и дети из бедных семей, поступавшие в консерватории в возрасте семи — десяти лет¹². К другой — так называемые *pensionaristi*, дети из обеспеченных семей, профессионально обучавшиеся музыке на коммерческой основе¹³. Если первоначально содержание приютов основывалось на пожертвованиях меценатов, духовенства и вице-короля, а также сборе воспитанниками

милостыни во время исполнения литаний [11, 327], то благодаря росту числа *pensionaristi* оно стало осуществляться большей частью на средства, взимаемые за обучение¹⁴ [8, 18].

Таким образом, завершилась трансформация «консерваторий»-приютов из благотворительных в профессиональные учебные заведения. Их история была блестящей, но не долгой¹⁵. Продолжительность существования каждой из них была различной; на протяжении XVIII столетия неоднократно происходили их слияния¹⁶.

Условия обучения и проживания в неаполитанских консерваториях были суровыми¹⁷. Пребывание регламентировалось сводом жестких правил (нарушение которых влекло за собой исключение без возможности повторного зачисления)¹⁸. Они были изложены в уставах консерваторий; среди дошедших до наших дней — «*Regole e Statuti del Real Conservatorio della Pietà de Torchini da osservarsi dalli Ministri, Maestri, Alunni e Serventi. Anno domini 1746*»¹⁹. В нем, в том числе, приводится строгий распорядок дня учащихся²⁰. Например, воспитанникам предписывалось ежедневное многократное чтение молитв и участие в богослужениях.

Особое внимание, уделявшееся богословию, представляется закономерным, если учитывать происхождение консерваторий (приютов) — у их истоков стояли терциарии ордена францисканцев, или Ордена Братьев Меньших (лат. *Ordo Fratrum Minorum*)²¹. Это отразилось, например, на одеянии воспитанников (по которому можно было

легко различать учащихся каждой консерватории), как правило, соответствовавшим тому облачению, которое было принято в том или ином братстве²².

Изначально организованные по типу духовных семинарий, консерватории даже спустя столетие сохраняли свой облик религиозных заведений²³. С середины XVII века каждая из них была прикреплена к одной из церквей²⁴. Более того, одна из консерваторий — *I Poveri di Gesù Cristo* — находилась под патронатом не короля (как другие), а архиепископа²⁵. После ее закрытия репутацию учебного заведения для тех, кто, главным образом, хочет стать церковными музыкантами, имела *La Pietà*²⁶.

Несмотря на то, что обучение базировалось на религиозной основе, оно было достаточно широким, чтобы воспитанники могли успешно проявить себя и в светской службе. Как указано в «*Regole e statuti...*» (1746), «две основные науки, которым должен был быть обучен каждый учащийся консерватории (*Conservatorista*), — это грамматика и музыка. Благодаря им не только сознание освободится от мрака невежества, но также будут обретены уважение и успех в обществе»²⁷ [Цит. по: 3, 13–14]. Среди гуманитарных дисциплин преподавали также латынь и философию [8, 19]; до начала XVIII века изучалась риторика²⁸ [3, 41].

Музыкальное обучение было направлено на подготовку капельмейстеров, певцов или исполнителей на том или ином инструменте. Согласно Ф. Флоримо, все учащиеся делились

на несколько классов: нотная грамота и сольфеджио, вокал, *partimento* и композиция, струнные инструменты, деревянные духовые, медные духовые²⁹ [2, 77].

В XVIII веке количество мастеров (*maestri*), обучавших музыке, не было четко установленным³⁰. Музыкальными руководителями консерваторий являлись учителя пения, которые помимо вокала преподавали сольфеджио, аккомпанемент на клавесине и контрапункт, а также сочиняли музыку. Чаще всего их было двое — *primo maestro* (капельмейстер) и *secondo maestro* (вице-капельмейстер), иногда больше. Как отмечает Р. Кафиеро, распределение их обязанностей между собой было скорее условным³¹ [8, 18]. Помимо них в штате находились учителя струнных инструментов, медных духовых и деревянных духовых (как правило, по одному педагогу на каждую специальность)³².

Подготовка композиторов основывалась на таких дисциплинах, как *partimento*, *solfeggi* и контрапункт. Они были тесно связаны между собой.

Музыкальное обучение начиналось с сольфеджио³³. Продолжительность курса для каждого учащегося определялась маэстро; в среднем она составляла три года³⁴ [2, 78]. Этим занятиям придавалось большое значение как основе для развития слуха и чистоты интонирования.

Вместе с тем, *solfeggi* неаполитанских мастеров применялись в качестве одного из средств обучения сочинению музыки (например, по ним происходило знакомство с контрапунктом)³⁵.

Кроме того, они служили источником мелодических клише (в том числе, материалом для отработки мелодических украшений), тем самым естественно дополняя занятия *partimento*³⁶.

Практика *partimento* во многом определяла тот индивидуальный облик системы музыкального обучения, который сложился в неаполитанских консерваториях³⁷. Она была направлена на овладение клавирыными импровизационными навыками; фактически — «музыкальным словарем» своей эпохи³⁸.

Занимаясь *partimento*, учащиеся не только осваивали «гармонизацию» типичных музыкальных оборотов, но также практическим путем овладевали основами контрапункта (принципами голосоведения, введением имитаций, обращением с диссонансами — задержаниями). В связи с этим собрания *partimenti* нередко предварялись сводами правил (*regole*)³⁹.

Если освоение *partimento* носило сугубо практический характер (импровизация «за инструментом»), то изучение контрапункта в неаполитанских консерваториях было большей частью письменным [2, 77]. Оно различалось в зависимости от установок отдельных мастеров⁴⁰. Наиболее ярко выделились две традиции — Франческо Дуранте (1684–1755) и Леонардо Лео (1694–1744)⁴¹.

Л. Лео имел славу, главным образом, одного из ведущих оперных композиторов Неаполя⁴². Ф. Дуранте был известен педагогической деятельностью. О масштабе его личности можно

судить по высказыванию Г. Аберта: «Музыканты, которые подобно двум великим педагогам — Дуранте и падре Мартини, снискали себе славу, не работая в оперном жанре, были редким исключением» [28, 201].

Л. Лео придерживался контрапункта строгого стиля, опираясь на учение И.И. Фукса (в центре его внимания находились церковные лады и работа с *cantus firmus*). Контрапунктическая техника Ф. Дуранте была основана на свободном стиле (развивавшемся под влиянием жанра оперы и инструментального концерта). Как отмечает И.П. Сусидко, наличие столь контрастировавших друг другу методов являлось отражением одновременного сосуществования старого и нового стилей, характерного для церковной музыки во всей Италии. По ее словам, «Противостояние *stile moderno* и *stile osservato* в 1730-е годы здесь [в Неаполе — З.М.] вылилось в теоретическую полемику, которую, скорее, можно было бы ожидать от ученых болонцев, чем от неаполитанцев. В городе образовались две непримиримые партии, сплотившие сторонников Франческо Дуранте и Леонардо Лео»⁴³[20, 20].

Различие в подходах распространялось на обучение не только контрапункту, но и *partimento*. Дуранте, ориентированный, прежде всего, на музыку гомофонно-гармонического склада, наибольшее внимание уделял работе с имитациями, мелодией и ее варьированию (у Дуранте и его школы многоголосие трактовалось, прежде

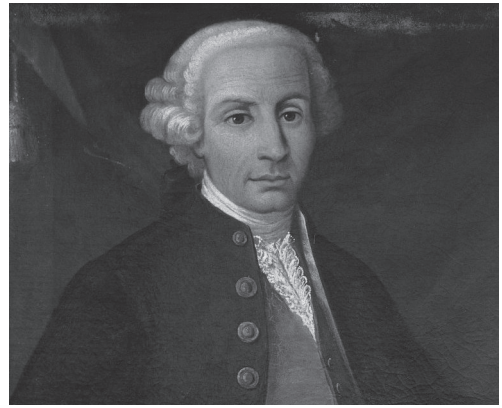


Леонардо Лео (1694–1744)

всего, как бас и его «надстройка»)⁴⁴. Лео и его последователи основывались на обратимом контрапункте⁴⁵.

Своей двухвековой историей музыкальное обучение в неаполитанских консерваториях во многом обязано так называемому методу «*enseignement mutuel*» (фр. «взаимное обучение»), принявшему стандартизированный вид к середине XVIII века⁴⁶. Его суть заключалась в подготовке *mastri-cielli*.

Mastri-cielli (или *mastri-cellì*, буквально — юные мастера, подмастерья) — это наиболее успешные учащиеся, которые по итогам специального экзамена получали право обучать младших учеников⁴⁷. Мастера консерваторий преподавали только им; ежедневные занятия были групповыми (наподобие мастер-класса): сначала педагог занимался с каждым учащимся в присутствии всех других, затем читал лекцию⁴⁸. После этого *mastri-cielli* отправлялись выполнять полученное задание и обучать других воспитанников. Существование такой «иерархии»



Франческо Дуранте (1684–1755)

учеников подстегивало естественное стремление детей к успехам в учебе.

Согласно методу «*enseignement mutuel*», педагогический опыт нарабатывался воспитанниками уже в процессе обучения⁴⁹. Важно также отметить, что преподавателями консерваторий, как правило, становились выпускники, успешно проявившие себя в качестве *mastri-cielli*. Таким образом осуществлялась преемственность педагогических традиций между поколениями.

Уникальность и эффективность рассмотренной системы подготовки музыкантов не раз отмечались современниками (Ж.-Ж. Руссо, Ч. Бёрни), а отдельные ее элементы впоследствии были переняты музыкальными учебными заведениями других стран. Благодаря ей неаполитанские консерватории XVIII века имели славу учреждений, готовивших первоклассных певцов и исполнителей-инструменталистов, а воспитанники, обучавшиеся сочинению музыки, — «репутацию первых <...> композиторов в Европе» [16, 304].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Strohm R.* The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians. Turnhout: Brepols, 2002. 356 p.
2. *Florimo F.* La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii. 4 vols. Vol. 2. Naples: Stabilimento Tipografico di Vinc. Morano, 1882. 472 p.
3. *Florimo F.* La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii. 4 vols. Vol. 3. Naples: Stabilimento Tipografico di Vinc. Morano, 1882. 651 p.
4. *Florimo F.* La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii. 4 vols. Vol. 4. Naples: Stabilimento Tipografico di Vinc. Morano, 1881. 611 p.
5. *Di Giacomo S.* I quattro antichi Conservatorii di musica di Napoli. Il conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di Santa Maria della Pietà dei Turchini. Palermo: Remo Sandron Editore, 1924.
6. *Di Giacomo S.* I quattro antichi Conservatorii di musica di Napoli. Il conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di Santa Maria di Loreto. Palermo: Remo Sandron Editore, 1928. 275 p.
7. *Fabris D.* Music in Seventeenth-century Naples: Francesco Provenza (1624–1704). Aldershot, Hampshire: Ashgate Publishing, 2007. 310 p.
8. *Cafiero R.* Conservatories and the Neapolitan School: An European Model at the End of the Eighteen Century? // Music Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional and Political Challenges. Vol. 1. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005. P. 15–29.
9. *Sanguinetti G.* The Realization of Partimenti: An Introduction // Journal of Music Theory. Vol. 51. 2007. No. 1. P. 51–83.
10. *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Итальянская опера XVIII века. В 2 ч. Ч. 1: Под знаком Аркадии. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1998. 440 с.
11. *Луцкер П.В., Сусидко И.П.* Итальянская опера XVIII века. В 2 ч. Ч. 2: Эпоха Метастазии. М.: Классика-XXI, 2004. 768 с.
12. *Ajello R.* La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone. «La fondazione ed il tempo eroico della dinastia» // Storia di Napoli, vol. VII. Napoli: Società Editrice Storia di Napoli, 1972. P. 461–984.
13. *Croce B.* I Teatri di Napoli. Secolo XV–XVIII. Napoli: Presso Luigi Pierro, 1891. 831 p.
14. *Tour P. van.* Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples. Uppsala: Studia musicologica Upsaliensia, 2015. 318 p.
15. *Imbimbo E.* Observations sur l'enseignement mutuel appliqué a la musique. Paris: Didot, 1821. 48 p.
16. *Burney Ch.* The Present State of Music in France and Italy. 2nd ed. London: T. Becket, 1773. 437 p.
17. *Sanguinetti G.* The Art of Partimento: History, Theory and Practice. London: Oxford University Press, 2012. 420 p.
18. *Барбье П.* История кастратов / Пер. с фр. Е. Рабинович. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 304 с.

19. Панфилова В.В. Духовная музыка Дж. Б. Перголези и неаполитанская традиция: автореф. дис. ... канд. иск. М.: РАМ имени Гнесиных, 2010. 24 с.
20. Сусидко И.П. Итальянская церковная музыка XVIII века: о жанрах, стилях и региональных традициях // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2015. № 2. С. 12–25.
21. Arnold D. Instruments and Instrumental Teaching in the Early Italian Conservatories // The Galpin Society Journal. Vol. 18. 1965 (Mar.). P. 72–81.
22. Sanguinetti G. Decline and fall of the «Celeste Impero»: the theory of composition in Naples during the ottocento // Studi Musicali. 2005. No. 2. P. 451–502.
23. Baragwanath N. How to *solfeggiare* the eighteenth-century way: a summary guide in ten lessons. URL: <https://www.nottingham.ac.uk/music/documents/2015/nick-baragwanath,-a-summary-guide-to-solfeggiare-the-eighteenth-century-way.pdf> (дата обращения: 12.10.2017).
24. Stella G. Partimenti in the Age of Romanticism. Raimondi, Platania, and Boucheron // Journal of Music Theory. Vol. 51. 2007. No. 1. P. 161–186.
25. Gjerdingen R. Partimento, que me veux-tu? // Journal of Music Theory. Vol. 51. 2007. No. 1. P. 85–135.
26. Gjerdingen R. Music in the Galant Style. London: Oxford University Press, 2007. 528 p.
27. Митюкова Э.Э., Маклыгин А.А. Partimento как вид импровизационной педагогической практики XVIII века // Музыка. Искусство, наука, практика. 2015. №3(11). С. 11–22.
28. Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1. М.: Музыка, 1978. 534 с.
29. Rosenberg J. The Experimental Music of Pietro Raimondi. Thesis for the degree of PhD, New York University, 1995. Pro Quest (UMI No. 9621829).
30. Rosenberg J. Il «leista» Raimondi contro il «durantista» Bellini // Francesco Florimo e l'Ottocento musicale. Reggio Calabria: Jason, 1999. P. 75–97.
31. Villarosa M. di (C. A. De Rosa). Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli. Napoli: Stamperia Reale, 1840.
32. Sigismondo G. Apoteosi della musica del regno di Napoli in tre ultimi transundati secoli (manuscript, Berlin, D-Bsb Mus. ms. autogr. theor. Msr. 30), 1820.
33. Gjerdingen R. The Perfection of Craft Training in the Neapolitan Conservatories // Rivista di Analisi e Teoria Musicale. 2009. Vol. 15. P. 26–49.

REFERENCES

1. Strohm R. The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians. Turnhout: Brepols, 2002. 356 p.
2. Florimo F. La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii. 4 vols. Vol. 2. Naples: Stabilimento Tipografico di Vinc. Morano, 1882. 472 p.
3. Florimo F. La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii. 4 vols. Vol. 3. Naples: Stabilimento Tipografico di Vinc. Morano, 1882. 651 p.
4. Florimo F. La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii. 4 vols. Vol. 4. Naples: Stabilimento Tipografico di Vinc. Morano, 1881. 611 p.

5. *Di Giacomo S.* I quattro antichi Conservatorii di musica di Napoli. Il conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di Santa Maria della Pietà dei Turchini. Palermo: Remo Sandron Editore, 1924.

6. *Di Giacomo S.* I quattro antichi Conservatorii di musica di Napoli. Il conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di Santa Maria di Loreto. Palermo: Remo Sandron Editore, 1928. 275 p.

7. *Fabris D.* Music in Seventeenth-century Naples: Francesco Provenzale (1624–1704). Aldershot, Hampshire: Ashgate Publishing, 2007. 310 p.

8. *Cafiero R.* Conservatories and the Neapolitan School: An European Model at the End of the Eighteen Century? Music Education in Europe (1770–1914). Compositional, Institutional and Political Challenges. Vol. 1. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005. P. 15–29.

9. *Sanguinetti G.* The Realization of Partimenti: An Introduction. Journal of Music Theory. Vol. 51. 2007. No. 1. P. 51–83.

10. *Lutsker P.V., Susidko I.P.* Italyanskaya opera XVIII veka [Italian opera of the XVIII century]. V 2 ch. Ch. 1 [In 2 parts. Part 1]: Pod znakom Arkadii [Under the sign of Arcadia]. M.: Gos. in-t iskusstvovznaniya [Moscow: State Institute of Art Studies], 1998. 440 p.

11. *Lutsker P.V., Susidko I.P.* Italyanskaya opera XVIII veka [Italian opera of the XVIII century]. V 2 ch. Ch. 1 [In 2 parts. Part 2]: Epokha Metastazio [The Age of Metastasis]. M.: Klassika-XXI [Moscow: Publishing house «Classics-XXI»], 2004. 768 p.

12. *Ajello R.* La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone. «La fondazione ed il tempo eroico della dinastia». Storia di Napoli, vol. VII. Napoli: Società Editrice Storia di Napoli, 1972. P. 461–984.

13. *Croce B.* I Teatri di Napoli. Secolo XV–XVIII. Napoli: Presso Luigi Pierro, 1891. 831 p.

14. *Tour P. van.* Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples. Uppsala: Studia musicologica Upsaliensia, 2015. 318 p.

15. *Imbimbo E.* Observations sur l'enseignement mutuel appliqué a la musique. Paris: Didot, 1821. 48 p.

16. *Burney Ch.* The Present State of Music in France and Italy. 2nd ed. London: T. Becket, 1773. 437 p.

17. *Sanguinetti G.* The Art of Partimento: History, Theory and Practice. London: Oxford University Press, 2012. 420 p.

18. *Barbie P.* Istoriya kastratov [History of the castrati]. Per. s fr. Ye. Rabinovich [Translation from french E. Rabinovich]. SPb.: Izd-vo Ivana Limbakha [St. Petersburg.: Publishing house of Ivan Limbakh], 2006. 304 p.

19. *Panfilova V.V.* Dukhovnaya muzyka Dzh. B. Pergolezi i neapolitanskaya traditsiya [The sacred music of Pergolesi and the Neapolitan tradition]: avtoref. dis. ... kand. Isk [abstracts of the Thesis for the degree of Ph.D.]. M.: RAM imeni Gnesinykh [Moscow: Russian Gnesins academy of music], 2010. 24 p.

20. *Susidko I.P.* Italyanskaya tserkovnaya muzyka XVIII veka: o zhanrakh, stilyakh i regionalnykh traditsiyakh [Italian Church Music of the 18th Century: about Genres, Styles and

Regional Traditions]. *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh* [Journal «Scientific notes of Russian Gnesins academy of music». 2015. № 2. P. 12–25.

21. *Arnold D.* Instruments and Instrumental Teaching in the Early Italian Conservatories // *The Galpin Society Journal*. Vol. 18. 1965 (Mar.). P. 72–81.

22. *Sanguinetti G.* Decline and fall of the «Celeste Impero»: the theory of composition in Naples during the ottocento // *Studi Musicali*. 2005. No. 2. P. 451–502.

23. *Baragwanath N.* How to *solfeggiare* the eighteenth-century way: a summary guide in ten lessons. URL: <https://www.nottingham.ac.uk/music/documents/2015/nick-baragwanath,-a-summary-guide-to-solfeggiare-the-eighteenth-century-way.pdf> (data obrashcheniya [accessed date]: 12.10.2017).

24. *Stella G.* Partimenti in the Age of Romanticism. Raimondi, Platania, and Boucheron // *Journal of Music Theory*. Vol. 51. 2007. No. 1. P. 161–186.

25. *Gjerdingen R.* Partimento, que me veux-tu? *Journal of Music Theory*. Vol. 51. 2007. No. 1. P. 85–135.

26. *Gjerdingen R.* *Music in the Galant Style*. London: Oxford University Press, 2007. 528 p.

27. *Mityukova Z.Z., Maklygin A.L.* Partimento kak vid improvizatsionnoy pedagogicheskoy praktiki XVIII veka [Partimento as a kind of improvisational pedagogical practice of the XVIII century]. *Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika* [Journal «Music. Art, science, practice»]. 2015. №3 (11). P. 11–22.

28. *Abert G. V.A.* *Motsart* [Mozart]. Ch. 1. Kn. 1 [Part 1. Book. 1]. M.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1978. 534 p.

29. *Rosenberg J.* *The Experimental Music of Pietro Raimondi*. Thesis for the degree of Ph.D., New York University, 1995. Pro Quest (UMI No. 9621829).

30. *Rosenberg J.* Il «leista» Raimondi contro il «durantista» Bellini. *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*. Reggio Calabria: Jason, 1999. P. 75–97.

31. *Villarosa M. di (C. A. De Rosa).* *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*. Napoli: Stamperia Reale, 1840.

32. *Sigismondo G.* *Apoteosi della musica del regno di Napoli in tre ultimi transundati secoli* (manuscript, Berlin, D-Bsb Mus. ms. autogr. theor. Msr. 30), 1820.

33. *Gjerdingen R.* The Perfection of Craft Training in the Neapolitan Conservatories // *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*. 2009. Vol. 15. P. 26–49.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Специальное исследование, посвященное творчеству итальянских композиторов, работавших в Европе, осуществлено Р. Штромом [1].

2. Изучение истории этих учебных заведений, начавшееся в последней трети XIX века преимущественно с освещения биографий работавших в Неаполе музыкантов [2; 3; 4], продолжилось в XX столетии [5; 6], охватив и другие аспекты «неаполитанской школы».

3. Под консерваториями далее будут пониматься перечисленные приюты. В Неаполе музыкальное обучение осуществлялось также при церквях (в семинариях) и на частной основе — в том числе, в стенах консерваторий [7, 24–25]. Во второй половине XVIII века был открыт *Reale Albergo dei Poveri* (1751) и предназначенный для девочек *Collegio di musica delle donzelle* (1807–1832). Женским аналогом неаполитанских консерваторий являлись четыре *ospedali* в Венеции.

4. О статусе консерваторий убедительно высказался Дж. Сангвинетти: «Если мы будем помнить, что на протяжении XVII и XVIII веков неаполитанские консерватории были единственными наделенными законным статусом музыкальными учебными заведениями в мире, станет ясно, что композитор, выпустившийся в Неаполе, считался обладателем лучшей профессиональной подготовки, которая только могла быть» [9, 81]. Здесь и далее цитаты из иностранных источников даны в переводе автора статьи.

5. Итальянской опере XVIII века посвящены труды П.В. Луцкера и И.П. Сусидко [10; 11].

6. Благодаря проведенным экономическим и социальным реформам правление Карла VII (1734–1759) было отмечено расцветом Неаполитанского королевства (с 1503 года не имевшего независимости) и вошло в историю государства под названием «героической эры» — *il tempo eroico* [12]. Карл VII был верен просветительским идеям, что благотворно сказалось на состоянии культуры Неаполя: например, им была перевезена из Пармы в Неаполь картинная галерея его предков Фарнезе (ныне Национальный музей и галереи Каподимонте). После его правления Неаполь стал приходить в упадок: в 1759–1788 годах Карла VII правил Испанией под именем Карла III, а королем Неаполитанского королевства являлся его сын Фердинанд IV (1759–1799, 1799–1806).

7. Сан-Карло (сменивший в 1621 году театр Сан-Бартоломео и осуществлявший оперные постановки с 1668 года) является старейшим из действующих ныне театров Европы. В XVIII веке он вмещал 3285 зрителей (в результате реконструкций, проводимых в последующие столетия, его вместимость сократилась почти вдвое и в настоящее время составляет 1386 мест). См. официальный сайт театра: <http://www.teatrosancarlo.it>.

8. Театр Сан-Карло был открыт постановкой «Ахилл на Скиросе» Доменико Сарри (1679–1744), выпускника консерватории *Sant'Onofrio a Porta Capuana* [10, 341, 374].

9. Фьорентини был построен в 1618 году; в качестве оперного театра начал действовать с 1706 года; помимо комических опер в нем ставились легкие музыкальные представления (музыкальные комедии). Менее крупные театры, возникшие в Неаполе в XVIII веке: *Teatro della Pace* (1724), *Teatro del fondo* (1779) и *Teatro S. Carlino* (1791). Драматические произведения ставились также в консерваториях. Подробнее см.: [13; 4].

10. О многочисленных торжествах, проводившихся в Неаполе см.: [7; 14].

11. *St. Irene* и *St. Emygdio* являлись покровителями Неаполя: первая оберегала город от гроз, вторая — от землетрясений.

12. Поступление в консерваторию осуществлялось лишь на основании контракта (*instrumentum*), в котором, в том числе, указывалась продолжительность обучения (четыре года, восемь или десять лет); вступительные экзамены не проводились.

13. О заинтересованности горожан в музыкальном обучении детей свидетельствует фрагмент путеводителя для туристов 1775 года, приведенный в монографии П. ван Тура: «Нельзя покинуть Неаполь, не посетив <...> публичную школу под названием *Santa Maria di Loreto*, которая, вероятно, является самой уникальной школой во всем христианском мире. <...> По словам главного кучера короля, он отдал сына в эту школу для того, чтобы тот мог преуспеть в обществе, поскольку чем более чистый и звонкий голос у него будет и чем лучше он будет выучен музыке, тем вероятнее то, что у него будет доступ во все королевские дворы Европы». Цит. по: [14, 76].

14. Одним из средств существования консерваторий была также оплата выступлений учащихся в многочисленных учреждениях: средства шли не детям, а в бюджет консерватории, что обозначалось в контракте, который заключался при поступлении воспитанников [8].

15. В конце XVIII века консерватории начали приходить в упадок (тяжелым стало их материальное положение; резко сократилось количество учащихся). Во многом это было обусловлено теми политическими изменениями, которые происходили в Неаполе, обуреваемом революционными потрясениями и войнами.

16. С 1797 года в здании консерватории *Santa Maria di Loreto* стал располагаться военный госпиталь, и она была объединена с *Sant'Onofrio a Capuana*, которая была меньше ее. В связи с этим в новом названии была отражена первая (*di Loreto*): *Conservatorio di Santa Maria di Loreto a Porta Capuana* (сокращенно — *Loreto a Capuana*). Таким образом, в период с 1797 по 1806 год функционировало две консерватории (*Loreto a Capuana* и *La Pietà dei Turchini*). В 1806 году, по приказу Джузеппе Бонапарта, захватившего Неаполь, они были объединены в *Liceo filarmonico* (располагавшийся в здании той же *Loreto a Capuana*). Однако вскоре последовали переезды, сопровождавшиеся сменой наименований: в 1808 году *Liceo filarmonico* был перемещен в здание бывшего женского монастыря *San Sebastiano* и переименован в Королевский музыкальный колледж (полное название — *Real Conservatorio di Musica di San Sebastiano*), в 1826 году — в здание бывшего монастыря *San Pietro a Majella*, в котором располагается по сей день. С 1889 года по настоящее время он носит название *Conservatorio di San Pietro a Majella*.

17. Консерватории были переполнены. В своей заметке о посещении консерватории *Sant'Onofrio* в 1770 году Ч. Бёрни выражает изумление от шума, производимого юными музыкантами, одновременно практикующимися на своих инструментах в общей комнате, где они проживали [16, 336–338]. Обособленные помещения для самостоятельных занятий имели лишь *mastri-cielli* (помощники мастеров) [17, 42]. Отдельно проживали также кастраты, пользовавшиеся рядом привилегий; подробнее об этом см.: [18]. Примечательно, что в 1746 году в уставе *Conservatorio della Pietà dei Turchini* было прописано время и конкретное место в помещении консерватории для самостоятельных занятий учеников [3, 14].

18. Например, следовало при пробуждении многоголосно исполнять псалом «*Laudate pueri dominum*»; исповедоваться раз в неделю (старшим — раз в две недели); строго следить за внешним видом и др. Запрещалось общаться во время приема пищи; покидать территорию консерватории и пр. Время досуга было ограничено пятнадцатью минутами после еды (дважды в день).

19. Документ хранится в архиве *Conservatorio di San Pietro a Majella* в Неаполе. Текст рукописи опубликован в третьем томе монографии Ф. Флоримо [3, 7–21].

20. Менее строгие требования (в том числе, возможность отклоняться от внутреннего распорядка) предъявлялись к воспитанникам, обучавшимся на платной основе (например, они не были обязаны носить форму и могли покидать школу в любое время).

21. *Терциарии* — члены третьей ветви в католических монашеских орденах. В отличие от первой (мужской) и второй (женской), в третьей состояли все те, кто желает принять на себя обеты и жить в соответствии с духовностью данного ордена, но не покидать мир.

22. Имеется в виду цвет сутаны (*sottana*), дзимарры (*zimarra* — род сутаны с пришитой накидкой на плечи) и шляпы (*cappello romano*): в *Santa Maria di Loreto* — полностью белое (во время публичных церемоний — черное); в *Santa Maria della Pietà dei Turchini* — бирюзовое; в *I Poveri di Gesù Cristo* — красная сутана и голубые роба и шляпа; в *Sant'Onofrio a Capuana* — белая сутана, серая или коричневая роба и коричневая шляпа.

23. Некоторые воспитанники впоследствии становились церковнослужителями. По мнению Д. Фабриса, следствием ажиотажа на обучение в консерваториях явился рост духовенства, составлявшего в начале XVII века десятую часть всего населения Неаполя [7, 25].

24. Даже на картах того времени данные консерватории обозначались вместе с церквями под общим номером, например, в «*Topografia universale della città di Napoli in campagna felice e note enciclopediche storiografe*» Н. Карлетти. Подробнее о топографии консерваторий см. [14, 73].

25. В 1743 году консерватория *I Poveri di Gesù Cristo* прекратила свое существование, будучи преобразованной в духовную семинарию.

26. Подробнее об особенностях неаполитанской церковной музыки см. [19, 12–21; 20, 20–24].

27. Документ приводится в третьем томе труда Ф. Флоримо [3, 7–21].

28. С конца XVIII века наряду с гуманитарными дисциплинами обучали также естествознанию и геометрии [8, 16].

29. Э. Имбимбо указал несколько иное деление на классы, обособив *partimento* от обучения сочинению: 1. нотная грамота и сольфеджио; 2. вокал; 3. *partimento*; 4. контрапункт и композиция; 5. инструментальный класс (клавир, струнные, духовые) [15, 2–3].

30. К началу XIX века преподавательский состав включал педагогов по вокалу, контрапункту, сочинению светской и церковной музыки, игре на клавесине, скрипке, виолончели, контрабасе, трубе и фаготе.

31. Впрочем, Ф. Флоримо указывает, что один из капельмейстеров обучал композиторов, другой — певцов [2, 79].

32. Об обучении инструментальному исполнительству в неаполитанских консерваториях см. [21].

33. *Solfeggi* представляли собой упражнения на двух нотоносцах: на верхнем помещалась предназначенная для пения мелодия, на нижнем — басовая линия в качестве основы для клавирного аккомпанемента.

34. Одним из излюбленных изречений неаполитанских мастеров являлось «*chi canta suona*», означающее, что играть на инструменте может лишь тот, кто умеет петь [2, 78]. Что касается певцов, то они начинали заниматься собственно вокалом только после мутации голоса [Там же, 77].

35. О *solfeggi* как «первых опытах в свободной композиции» писал Дж. Сангвинетти [22, 481–493; 17, 46]. О роли сольфеджио в обучении композиции см. также в работах Н. Барагваната [23], Г. Стеллы [24], П. ван Тура [14] и др.

36. Как отмечают исследователи, «каждая нота в мелодии воспринималась в контексте *partimento*, т.е. в полном музыкальном контексте» [25, 114–115]; «сольфеджио — естественное продолжение *partimento*» [17, 81]. Представление о *solfeggi* как мелодических моделях для сочинения музыки обосновано Р. Гьердингеном [26, 120–122, 174–176].

37. *Partimenti* (ед. ч. — *partimento*) представляли собой одноголосные басовые построения («строки»), скомпонованные из отдельных сегментов, каждый из которых служил фундаментом определенного многоголосного — из двух, трех и более голосов — соединения (клише, формулы) с неограниченным числом вариантов его фактурной «раскраски» (моделей). В целом, эти «строки» служили нижним фактурно-гармоническим абрисом для выстраивания полнозвучной клавирной импровизации.

38. Знакомство, закрепление и свободное оперирование разнообразными клише и их вариантами являлось основной задачей при освоении и использовании импровизационной техники игры *partimenti*, которая полностью подчинялась принципу комбинирования. См. подробнее: [27].

39. Правилам, осваивавшимся в курсе *partimento*, посвящена статья Дж. Сангвинетти [9].

40. Особенности обучения контрапункту в неаполитанских консерваториях в конце XVIII века рассмотрены в монографии П. ван Тура [14].

41. Ф. Дуранте руководил консерваториями *Poveri Di Gesù Cristo* (1728–1738) и *Santa Maria Di Loreto* (1742–1745). Л. Лео работал в двух других — *Sant'Onofrio* (с 1739) и *Pietà dei Turchini* (с 1741). Оба подготовили большое число успешных композиторов: Дж. Паизиелло, Дж. Перголези, Л. Винчи (учились у Ф. Дуранте); П. Кафаро, Н. Йоммелли (учились у Л. Лео); у обоих мастеров обучался Н. Пиччинни.

42. Оперы Л. Лео рассматриваются в труде П.В. Луцкера и И.П. Сусидко; там же освещаются факты его биографии и приводятся высказывания его современников [13].

43. О противостоянии последователей Ф. Дуранте (*durantisti*) и Л. Лео (*leisti*) см. также в работах Дж. Розенберг [29, 171–198; 30], П. ван Тура [14, 55–64].

44. Дуранте часто называют главным предвестником галантного стиля в музыке. Подробнее об этом см. у Гьердингена [26]. Закономерно, что к концу XVIII века именно традиция Ф. Дуранте утвердилась в качестве основной.

45. В источниках XIX века указывалось также, что суть разногласий заключается в трактовке кварты (консонанс или диссонанс) и способа «гармонизации» IV ступени лада (*gli accompagnamenti della quarta del tono*). См.: [31; 32].

46. Понятие *enseignement mutuel* впервые применил по отношению к системе обучения в неаполитанских консерваториях французский исследователь Э. Имбимбо [15]. Позднее Ф. Флоримо [3] и С. Ди Джакомо [6] использовали в своих работах итальянский вариант данного обозначения — «*mutuo insegnamento*». Понятие часто фигурирует и в английском варианте «*mutual teaching*» (реже — «*mutual instruction*», «*monitorial system*») в современной литературе о неаполитанских консерваториях [17, 38; 14, 78].

47. Подробнее о прохождении экзамена на должность *mastriello* см. [33].

48. Как отмечает Ф. Флоримо, привлечение к работе *mastrielli* связано с ростом числа учащихся: уделить внимание каждому было физически не возможно. Подробнее о том, как одни воспитанники обучали других, см. в его книге [2, 79].

49. Оценка работы «подмастерий» осуществлялась во время ежегодных *итоговых* экзаменов, которые проходили в присутствии педагогов, приглашенных из других консерваторий. Наиболее тщательно спрашивали начинающих, чтобы проследить их профессиональный рост под руководством *mastrielli*. Нерадивые ученики наказывались; те, кто не проявлял должного рвения к музыке или не был трудолюбив, исключались; те же, кто отличился, — поощрялись скромными наградами. Подробнее об этом см.: [14, 80].

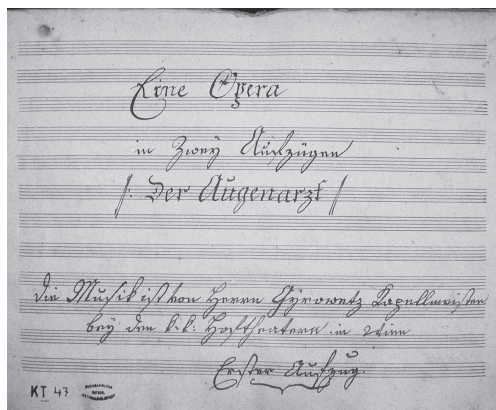


ЖАНРОВАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ В АВСТРИЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

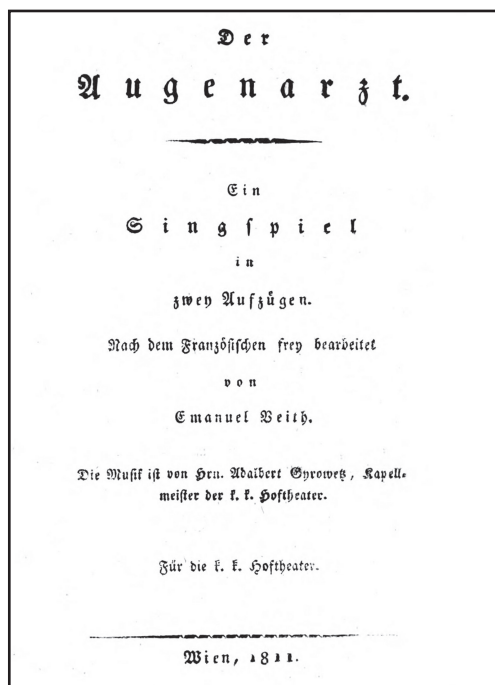
Наши представления о жанровой терминологии в австрийском музыкальном театре первой трети XIX века ограничены, как правило, двумя наименованиями — *опера* и *зингшпиль*. А между тем практика того времени представляет нам картину гораздо более сложную и разнообразную. В афишах можно найти и другие обозначения — *оперетта*, *мелодрама*, *лидершпиль*, *водевиль*, *кводлибет*. Да и драматические пьесы, названные пьесой (*Schauspiel*), сказкой (*Märchen*) или фарсом (*Posse*) с добавлениями *mit Gesang* (с пением), *mit Musik* (с музыкой), также могли иметь самое непосредственное отношение к музыкальному театру. Еще большую путаницу вносят различные уточняющие характеристики, которые часто добавляются к основным жанровым наименованиям. Чем, например, отличаются друг от друга героическая, большая героическая и героико-романтическая оперы? Или комический зингшпиль, комическая оперетта и романтико-комическая опера?

Эту картину усложняет также и то, что жанровое обозначение могло

свободно изменяться как в процессе сценической жизни той или иной пьесы, так и в зависимости от прихотей музыкальных критиков, издателей и просто заинтересованных современников. Разногласия в терминологии часто возникала уже на стадии создания литературного и музыкального текстов: нередко жанры, указанные в изданном либретто и рукописной партитуре, различались, как это случилось, например, с «Глазным врачом» А. Гировца, фигурирующем в манускрипте как *опера* [1], а в опубликованном либретто — как *зингшпиль* [2].



А. Гировец, «Глазной врач»,
титльный лист партитуры (рукопись)



А. Гировец, «Глазной врач»,
титальный лист либретто

Когда же к делу подключались рецензенты и широкая публика, сочинение обычно приобретало еще несколько дополнительных жанровых наименований. Так, «Прерванное жертвоприношение» Винтера, в оригинале *героико-комическая опера* (партитура и либретто), обозначалась современниками как *опера*, *большая опера*, *большая героическая опера* и, наконец, как *зингшпиль* [3, 58].

Подобные многообразие и неоднозначность терминологии нередко порождают путаницу, в которую уже не одно поколение исследователей пытается внести ясность. Речь идет о проблеме, актуальной для любой музыкально-театральной традиции XVII — первой по-

ловины XIX века: как обозначать жанр сочинений, следовать ли аутентичной терминологии или использовать современные наименования, возможно, имевшие в рассматриваемую эпоху совсем иной смысл. Решена она может быть по-разному¹, однако основанием для такого решения может служить только тщательный анализ практики употребления жанровых наименований — в афишах, рукописях партитур и изданиях либретто, музыкальных словарях и энциклопедиях. Что же показывает подобный анализ в отношении австрийского музыкального театра начала XIX века?

Наиболее распространенное и обобщенное жанровое наименование, встречающееся в афишах ведущих венских театров (придворного и Ан дер Вин) с 1800 по 1830 годы — *опера*, обычно с уточнениями, касающимися особенностей содержания и сюжета: *комическая* (*komische*) и *серьезная опера* (*ernsthafte, ernste Oper, Oper seriös*). Последнее определение встречается гораздо реже, только в 1810-е годы и в основном по отношению к переводным итальянским *seria*. Кроме того, в афишах более или менее регулярно появляются такие наименования, как *трагическая* (*tragische*), *героическая* (*heroische*) и *героико-комическая* (*heroisch-komische*), а также *библейская* (*biblische*), *историческая* (*historische*), *романтическая* (*romantische*), *героико-романтическая* (*heroisch-romantische*), *романтическо-комическая* (*romantisch-komische*), *лирическая* (*lyrische*),

волшебная (*Zauber-Oper*), карикатурная (*Karikatur Oper*), а также большая (*große*). Значительная часть этих обозначений относилась и к переводным сочинениям, созданным в оригинале на итальянском или французском языках.

Жанровая принадлежность комических, героико-комических и серьезных (трагических) опер обычно не вызывает сомнений и более или менее соответствует принятому в итальянской традиции того времени делению на *buffa*, *semiseria* и *seria* (соотносимому с комедией, трагикомедией и трагедией в драматическом театре). Несколько сложнее ситуация с героической оперой. В некоторых энциклопедиях того времени она приравнивается к *seria* [5, 150], в других сближается с романтической и обе они отождествляются с итальянской *semiseria* [6, 26]. В словарных статьях нет упоминаний об исторической опере, однако, судя по либретто подобных сочинений, ее понимание было близко к героической и романтической. Особняком стоят библейская опера, главной отличительной чертой которой является опора на сюжеты Священного Писания, и карикатурная, аналогичная пародии.

Отдельно нужно остановиться на уточняющих характеристиках *лирическая*, *волшебная* и *романтическая*. Разъяснение сущности первой можно найти в энциклопедиях 1830-х годов, и состоит она в соединении «*простого действия*» и «*разработки только какого-либо душевного состояния*» [5, 150], что хорошо иллюстрируется

«Швейцарским семейством» Й. Вейгля — весьма популярной в то время оперой с исключительно сентиментальным сюжетом, которая иногда обозначалась как *лирическая*². Волшебными было принято называть сочинения с использованием «*машинерии, превращений и декораций*», имевшие «*преимущественно комическое или фарсовое содержание*» [9, 238].

Определение *романтическая* (включая такие гибридные наименования, как *героико-романтическая* и *романтическо-комическая*) заслуживает особого внимания. Термин *романтическо-комическая опера* впервые появился еще в конце 1760-х годов — в первом издании клавира оперы Даниэля Шибелера — Иоганна Адама Хиллера «Лизуар и Дариолетт» [10, 35]. Впрочем, Т. Боуман справедливо указывает на «*излишнее воодушевление*» при поиске в этом сочинении «*корней немецкой романтической оперы*» [Ibid., 35]. Да и в венских афишах начала XIX века далеко не все оперы, обозначенные как романтические, мы сейчас относим к таковым: наряду с «Фаустом», «Вольным стрелком» и «Эвриантой» под этим жанровым наименованием фигурируют, например, «Так поступают все» и «Волшебная флейта» Моцарта³.

Своей спецификой обладают и жанровые наименования, апеллирующие к размерам сочинения — *большая опера* и *оперетта*.

Первое из них не только было весьма популярным в этот период, но и вызывало множество споров среди

музыкальных писателей, озабоченных вопросами жанровой классификации⁴. Мода на этот термин возникла еще в конце XVIII века и продержалась достаточно долго. По замечанию Э. Дента, прилагательное *groß* в немецкоязычном музыкальном театре «становится типичным, так же, как в Англии соответствующее слово *grand*, которое преобладает в музыкальной жизни в первые пятьдесят лет XIX столетия или даже дольше — большой вечерний концерт, большое фортепьяно, большая симфония, большой концерт, большой септет, большое трио и так далее; это было слово, весьма любимое менеджерами и концертными агентами» (разрядка моя — Н.П.) [15, 222]. И действительно, в венских афишах начала века определение *groß* сопровождает не только оперу, но и другие театральные и концертные жанры⁵. Его «престижность» приводила даже к таким казусам, как обозначение в качестве большой оперы «Свадьбы Фигаро».

Неслучайно и Вебер назвал написанную для венской сцены «Эврианту» большой романтической оперой — это был своего рода маркетинговый ход, весьма распространенный в то время. Тремя годами позднее корреспондент газеты «Der Gesellschafter» сетовал на то, что публика стремится посещать «так называемые большие оперы», игнорируя обычные комедии, и упрекал тех либреттистов и композиторов, которые пытались повысить статус сочинений, не заслуживающих такого наименования [3, 64].

Что касается уменьшительного от оперы названия *оперетта*, в афишах оно использовалось гораздо реже (по тем же прагматическим причинам). Однако в различных письменных текстах того времени (рецензиях, воспоминаниях, дневниковых записях, письмах) этот термин появляется не реже, чем опера. Очень показателен в этом отношении перечень театральных сочинений Ф. Шуберта, приводимый в воспоминаниях его друга, Л. Зонлейтнера (1829), где опереттами названы не только одноактные зингшпили «Четыре года на посту» и «Заговорщики», но и трехактные волшебные оперы «Рыцарь зеркала» и «Увеселительный замок черта», которые он ошибочно считал одноактными [16, 17]. То есть общеупотребительное значение этого совпадает с трактовкой И. Мозеля (1820): публика называет оперу *опереттой*, когда она состоит «только из одного акта», и этим именем «обозначается не отдельный жанр музыкальной пьесы, а лишь ее длина» [17, 681].

Однако не все музыкальные критики того времени были согласны с подобным определением. Так, автор статьи в журнале «Цецилия» (1828) указывает, что «разница между опереттой и оперой заключается <...> не только в относительно большем или меньшем [количестве] музыки, <...> но во всем замысле, композиции всей пьесы...» [18, 261]. В соответствующей статье «Энциклопедии» Шиллинга (1842) также подчеркивается, что важен не только размер,

но и содержание сочинения [19, 387]. Вместе с тем в последнем случае под опереттой скорее понимается жанр, который мы сейчас обычно обозначаем как зингшпиль.

Обозначение *зингшпиль* по частоте использования в 1800–1810-е годы занимает второе место после оперы. Оно также нередко появляется с различными уточняющими характеристиками. Наиболее распространенная — *комический*, хотя есть также *серьезный*, *волшебный*, *оригинальный* и *локальный зингшпиль*. Однако в словарных статьях и различных жанровых классификациях первых десятилетий XIX века этот термин обычно либо вообще не рассматривается, либо употребляется как синоним немецкой комической оперы. И только Мозель выделяет зингшпиль как отдельный жанр, отмечая в нем привычные нам черты — прежде всего наличие разговорных диалогов [17, 684]. Его статья стала важной вехой в финальной стадии эволюции этого термина — от обозначения жанра оперы в целом (конец XVIII — начало XIX века) до сугубо комической пьесы с разговорными диалогами и небольшим количеством музыкальных номеров (1820–1830-е годы). Такое же «сужение» заметно и в афишах ведущих венских сцен, где термин *зингшпиль* постепенно выходит из употребления. Одновременно в Кернтнертортеатре несколько увеличивается число пьес, названных опереттами, а в Ан дер Вин растет количество спектаклей, имеющих добавочное обозначение *с пением*.

Пьеса с пением (*Schauspiel mit Gesang*) и ее разновидности (*драма / комедия / фарс / травести / пародия / сказка / феерия / картина* и т.д. *с пением / с музыкой / с хорами и танцами*) — наименование, которое, казалось бы, должно всецело относиться к драматическому театру. Однако многие пьесы с пением, принадлежащие перу австрийских композиторов, не уступают по количеству и разработанности музыкальных номеров их же сочинениям, обозначенным в партитурах как зингшпили и оперы. Яркий пример — «Деревня в горах» Й. Вейгля: в ней 2 акта, 20 музыкальных номеров (не считая увертюры) и типичная для венского зингшпиля структура — с интродукцией, двумя развернутыми финалами, ансамблями, хорами. Для сравнения: его же оперы — двухактный «Сиротский дом» и трехактное «Швейцарское семейство» — имеют соответственно 13 и 20 музыкальных номеров. Характерно также, что в обзоре мангеймской постановки «Деревни в горах» в сезоне 1816–1817 годов лейпцигский корреспондент называет ее оперой [20, 365].

Кроме того, переводные сочинения иностранных авторов также иногда обозначались как *пьесы с пением*. Например, популярный в Вене «Два дня, или Водовоз» Керубини в афише Кернтнертортеатра был назван именно так [21, 121]. Дж. Райс указывает, что в Ан дер Вин это же сочинение шло с другим жанровым определением — *опера* [22, 315]. Впрочем, и в этом театре французские оперы иногда фигурировали в афише в качестве пьес с пением —

как, например, «Нина, или Безумная от любви» Далеяра [8, 280].

Если применение этого термина к немецким и французским сочинениям еще можно обосновать использованием в них разговорных диалогов, то отнесение его к итальянским операм с современной точки зрения кажется совершенно непонятным. Тем не менее, в 1790–1800-е годы в афишах оно было весьма распространено. Так, «Нина, или Безумная от любви» Дж. Паизиелло⁶, в 1790 году поставленная на сцене придворного театра как *dramma giocoso*, в 1794 была возобновлена как пьеса с пением и продолжалась в таком виде до декабря 1801 года [21, 91–92].

Разгадка, на мой взгляд, состоит в том, что термин *пьеса с пением* в конце XVIII — начале XIX века понимался как некое обобщающее наименование, относимое к самым разным музыкально-театральным жанрам. Это хорошо иллюстрируется рассуждениями И. Мозеля в начале эссе «Водевиль, лидершпиль, зингшпиль, опера». Критик сетует на то, что «большая часть театральной публики называет каждую пьесу с пением оперой» и в результате все жанры пьес с пением смешиваются «под одинаковым названием» (разрядка моя — Н.П.) [17, 681].

Таким образом, это наименование употребляется Мозелем как родовое, стоящее над остальными жанровыми разновидностями музыкального театра. Поэтому и появление в афишах обозначений «*пьеса (драма, комедия,*

фарс и т.д.) с пением», на деле относящихся к сочинениям, которые мы сейчас называем операми и зингшпилями, вполне логично, как и использование «альтернативных» жанровых наименований в афишах конкурирующих театров. В целом же ситуация в Вене первой трети XIX века в целом была подобна той, какую Т. Боуман описывает для северонемецкого театра эпохи Гёте: «Среди сочинений, которые мы однозначно можем определить, как пьесы с музыкой, мы находим драмы со всеми степенями вовлечения музыки — от тех, где всего несколько песен, до полностью положенных на музыку сочинений, явно специально приспособленных к каждому изгибу музыкальных требований» (разрядка Т. Боумана). [10, 12].

Возникает закономерный вопрос: как определить принадлежность того или иного сочинения к жанрам музыкального театра? Помимо роли и веса музыкальных номеров, для многоактных пьес одним из критериев могло выступать число действий: как правило, оперы и зингшпили ограничивались двумя или тремя, тогда как пьесы разговорного театра имели четыре-пять [23, 9]. Однако и это правило не было абсолютным: четырехактная «Ида» А. Гировца, поставленная в Ан дер Вин в 1807 году как пьеса с пением, в рецензии на нее в Венской театральной газете фигурирует как опера [24, 142]. И для этого есть все основания, поскольку количество и качество музыкальных номеров указывает скорее на принадлежность к музыкальному театру, чем к драматическому.

Мелодрама, — специфический жанр, основанный на сочетании мелодекламации и музыкального сопровождения, — была довольно популярна в Вене в конце XVIII — начале XIX века. Правда, начиная с 1810-х годов, обозначенные таким образом спектакли можно найти только в афишах Ан дер Вин, в то время как с подмостков придворного театра они полностью исчезают⁷. И это неслучайно, поскольку на самом деле мы имеем дело по меньшей мере с двумя разновидностями мелодрамы, которые достаточно сильно различались и имели, что называется, разное «реноме».

Одна была представлена на венских сценах классикой жанра — «Ариадной на Наксосе», «Медеей» и «Пигмалионом» Георга Бенды, созданными в последней трети XVIII века. Именно эту разновидность мелодрамы А.Б. Маркс рассматривает как раннюю, представляющую жанр в чистом виде⁸ [25, 195–196]. Другая разновидность, названная тем же Марксом *новой*, напротив, обрела популярность уже после 1800 года и исключительно на сцене Ан дер Вин. Ее отличительной чертой считался развлекательный сюжет, наполненный чудесами, приключениями, страстями и ужасами, которые дают повод для «занимательных и великолепных декораций, духов и других явлений, вызывающих изумление сценических механизмов, многообразного освещения, танцев, маршей, шествий, сражений, гроз, морских бурь и прочих явлений природы»⁹ [25, 196]. Музыка в такого

рода спектаклях не ограничивалась мелодрамой «в более старом смысле», а представляла собой смесь разного рода форм — от чисто оперных до романсов и прикладных инструментальных пьес [25, 196], что давало основания современникам называть ее «кашей из декламации, пения и танца» [5, 69]. Подобные мелодрамы вызывали живой интерес у публики, но музыкальными критиками дружно осуждались как «халтура» [27, 651]. Неудивительно поэтому, что придворный театр не снисходил до такого рода представлений, тогда как коммерческий Ан дер Вин проявлял меньшую разборчивость.

В «Эстетической энциклопедии» И. Йеттелиса выделена еще и третья разновидность мелодрамы, также тесно связанная с Ан дер Вин, точнее, с именем ведущего капельмейстера этого театра, Игнаца фон Зейфрида, работавшего в этом жанре. Основанная на библейских сюжетах, она позволяла включать в действие «хоры, ансамбли, сольные и балетные пьесы» и тоже не была чужда внешним сценическим эффектам. К этой разновидности, однако, автор относится гораздо более почтительно и подчеркивает, что «сочинение подобных мелодрам представляет столько же трудностей, как и [сочинение] большой оперы, и требует едва ли не большего опыта и знания сцены» [5, 69].

Один из самых редко появляющихся в афишах венских театров терминов — *лидершпиль*, «изобретенный» И. Ф. Рейхардтом в 1800 году.

Примеры обращения к этому жанру со стороны австрийских композиторов вообще нечасты¹⁰. И если в 1800 годы — видимо, на волне моды на новый жанр — в афишах придворных театров еще можно было увидеть такое наименование, то в 1810–1820-е годы в Кернтнертортеатре оно уже не встречается, а в Ан дер Вин фигурирует всего дважды, причем один раз явно как пародия¹¹.

Впрочем, мода тоже была очень относительной, так как Вена фактически не приняла новый жанр. Один из видных австрийских либреттистов того времени, Г. Ф. Трейчке, пытался внедрить лидершпиль в венскую сценическую практику, но потерпел фиаско. Правда, по словам самого драматурга, это было связано с выбором композитора и неправильным пониманием сущности жанра в Вене: «[Лидершпиль] *“Сочувствие”* был показан в театре Дессау осенью 1800 с очень большим успехом, но в Вене в 1804 без успеха. Здесь его сочли подходящим, чтобы сочинить оперу. Новый композитор [Пауль Враницкий] превратил песни в арии и ансамбли (!) и сделал прекрасные стихи непонятными» [30, 399]. После этого дирекция придворной оперы, видимо, больше не предпринимала попыток утвердить новый — и явно не совсем понятный и композиторам, и публике — жанр на венских сценах.

Вопрос, однако, состоит в том, считать ли лидершпиль разновидностью зингшпиля или это самостоятельное явление. В соответствующей статье

в словаре Коха он назван сначала «новым жанром пьесы с пением», а затем — «новым жанром зингшпиля» [31, 904]. Это обусловлено, по всей видимости, тем, что пьеса с пением и зингшпиль все еще понимаются здесь как синонимы, обозначающие музыкально-театральное сочинение вообще. Как «миниатюрный тип зингшпиля» (*eine Art kleiner Singspiele*) понимает лидершпиль и автор эссе «О различных музыкальных жанрах», опубликованного в «Der Freimüthige» в 1811 году [32, 215]. В то же время Мозель решительно разделяет лидершпиль и зингшпиль как разные жанры [17, 683], а в «Опыте философии прекрасного в музыке» Шиллинга опера в целом и лидершпиль (с водевилем) описываются в разных параграфах [33, 262, 263].

В словарях и энциклопедиях второй половины 1830-х — начала 1840-х годов лидершпиль определяется как разновидность пьесы с пением, но при этом обязательно подчеркивается его отличие от оперетты — и тем самым от зингшпиля, который отождествляется прежде всего с этим последним жанром [27, 388–389; 28, 137; 5, 26]. Это отличие, как и было задумано Рейхардтом, состоит в том, что лидершпиль «исключает любые другие музыкальные номера, кроме песен», в то время как оперетта «допускает также дуэты, финалы и т.д.» [28, 137].

Таким образом, в понимании и употреблении каждого из рассмотренных выше терминов были свои сложности

и противоречия. Некоторые из определений могли выступать как синонимы (например, *зингшпиль* и *оперетта*). Другие использовались и как специальные термины, обозначающие конкретный жанр, и как обобщенные наименования (*опера*, *пьеса с пением*, *зингшпиль*).

Но главное, что практически все они обнаруживают, с одной стороны, отличия от тех значений, которые мы придаем им сейчас, а с другой, определенную динамику в изменении этих значений на протяжении первых 30 лет XIX века. Наше восприятие таких жанровых наименований, как большая опера, лирическая опера, оперетта и, наконец, зингшпиль, сформировалось на основе того содержания, которое вкладывала в них наука и критика второй половины XIX века, когда либо сами эти жанры уже превратились в

достояние прошлого, либо термины, их обозначавшие, стали применяться к явлениям, имеющим иное происхождение и поэтику.

Дополнительную путаницу вносит изменение в отношении к некоторым терминам, происходившее на протяжении первых трех десятилетий. Неудивительно поэтому, что все попытки свести жанровые определения, существовавшие в австро-немецкой театральной практике этого периода, в единую систему обычно сопровождаются многочисленными оговорками об «условности» этих определений и «зыбкости» границ между ними¹² [34, 17; 35, 32; 36, 122; 3, 57 и др.], а сам вопрос о классификации жанров австро-немецкого музыкального театра конца XVIII — начала XIX века до сих пор остается до конца не разрешенным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Gyrowetz A. Der Augenarzt: Eine Opera in Zwey Aufzügen: Die Musik ist von Herrn Gyrowetz Kapellmeister bey dem k. k. Hoftheater in Wien: Partitur mit dt. Text. Handschrift. 4 Bde. [ÖNB. KT.47/1–4 Mus]. URL : <http://data.onb.ac.at/rec/AL00494466> (дата обращения: 23.11.2016).
2. Gyrowetz A., Veith E. Der Augenarzt: Ein Singspiel in zwey [zwei] Aufzügen. Aus dem Französischen deutsch [deutsch] bearbeitet von Emanuel Veith. Die Musik ist von Herrn Adalbert Gyrowetz Kapellmeister der k. k. Hoftheater. Textbuch, Handschrift. [ÖNB. Mus.Hs.32117 Mus]. URL: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00599876> (дата обращения: 23.11.2016).
3. Burke K. R. Propagating a National Genre: German Writers on German Opera, 1798–1830: Diss. Ph.D. in Music (Musicology). Cincinnati, 2010.
4. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Аутентичность или систематика: о жанровых обозначениях старинной итальянской оперы // Музыка и время. 2013. № 9. С. 7–10.
5. Jeitteles I. Aesthetisches Lexicon: Ein Alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der Schönen Künste: In 2 Bände. Wien: Carl Gerold, 1835, 1837. Bd. 2.

6. Allgemeines Theaterlexikon: oder, Encyclopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde: In 7 Bänden. Altenburg und Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1839–1842. 1842. Bd. 6.
7. Weigl J., Castelli I. F. Die Schweizer-Familie. Lyrische Oper in drey Aufzügen. Fünfte Auflage. Für die k. k. Hoftheater. Wien: Wallishausser, 1820.
8. Bauer A. 150 Jahre Theater an der Wien. Wien: Amalthea-Verlag, 1952.
9. Allgemeines Theaterlexikon: oder, Encyclopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde: In 7 Bänden. Altenburg und Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1839–1842. 1842. Bd. 7.
10. Bauman Th. North German opera in the age of Goethe. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
11. Jahn M. Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836: das Kärnthnertheater als Hofoper. Wien: Der Apfel, 2007.
12. Weber C. M. Dramatisch-musikalische Notizen (Dresden): «Der Wettkampf zu Olimpia» von Baron von Poißl // Weber-Gesamtausgabe <http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A030317> (дата обращения: 15.08.2014).
13. Marx A. B. Freie Aufsätze. Uebersicht der verschiedenen wesentlichen Gattungen des musikalischen Drama // AMZ(B). 1828. № 26. S. 203–206.
14. Hand F. G. Aesthetik der Tonkunst. Jena: Carl Hochhausen, 1841. Zweiter Theil.
15. Dent E. J. The Nomenclature of Opera-II // Music & Letters. October 1944. V. 25, No. 4. P. 213–226.
16. Воспоминания о Шуберте. М.: Музыка, 1964.
17. Mosel I. F. v. Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper // Wiener allgemeine musikalische Zeitung. 1820. № 86. S. 681–684.
18. M. K. Einiges über die Oper // Cäcilia. 1828. Band 7. S. 251–261.
19. Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst : In 6 Bände / hrsg. von Gustav Schilling. Stuttgart: Köhler, 1835–1838. 1838. Bd. 6.
20. Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig). 1817. № 21.
21. Hadamowsky F. Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966: Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichen Spielplan. Wien: Prachner, 1975. Teil 1. 1776–1810.
22. Rice J. A. German Opera in Vienna around 1800: Joseph Weigl and *Die Schweitzer Familie* // Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Bosse, 2007. S. 313–322.
23. Schlesinger A. Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. (Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper): Diss. Wien, 1938.
24. C. Gr. P. Ida. Eine Oper in 4 Aufzügen von Franz von Holbein. Musik von Gyrowetz // Wiener Theater-Zeitung (Zeitung für Theater, Musik und Poesie). 6 Juni 1806. № 21. S. 142–143.
25. Marx A. B. Freie Aufsätze. Uebersicht der verschiedenen wesentlichen Gattungen des musikalischen Drama // AMZ(B). 1828. № 25. S. 195–197.

26. *Zenck C.M.* German opera from Reinhard Keiser to Peter Winter // *Cambridge History of Eighteenth-Century Music* / ed. by Simon P. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 331–384.

27. *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst: in 6 Bände* / hrsg. von Gustav Schilling. Stuttgart: Köhler, 1835–1838. 1837. Bd. 4.

28. *Allgemeines Theaterlexikon: oder, Encyklopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde: In 7 Bänden.* Altenburg und Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1839–1842. 1841. Bd. 5.

29. *Solvik M.* Schubert's Kosegarten Settings of 1815: A Forgotten *Liederspiel* // *Franz Schubert and His World* / ed. by Christopher H. Gibbs, Morten Solvik. Princeton: Princeton University Press, 2014. P. 115–156.

30. *Treitschke F.* Über Vaudevilles und Vaudevillespiele // *AMZ(W)*. 1817. № 46. S. 397–401.

31. *Koch H. Ch.* *Musikalisches Lexikon.* Frankfurt am Main: bei August Hermann dem Jüngern, 1802.

32. *Michaelis C. F.* Ueber die verschiedenen Gattungen der Musik // *Die Freemüthige*. 1811. № 53. S. 209–212. № 54. 1811. S. 213–216.

33. *Schilling G.* Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik: oder, Aesthetik der Tonkunst. Mainz: B. Schott's Sohne, 1838.

34. *Gromes H.* Vom Alt-Wiener Volkstück zur Wiener Operette: Beiträge zur Wandlung einer bürgerlichen theatralischen Unterhaltungsform im 19. Jahrhundert: Diss. München, 1967.

35. *Meyer St. C.* Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

36. *Губкина Н.В.* Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.

37. *Габриэлова Е.В.* Венский зингшпиль и его традиции в музыкальном театре XIX–XX вв.: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1994.

REFERENCES

1. *Gyrowetz A.* Der Augenarzt: Eine Opera in Zwey Aufzügen: Die Musik ist von Herrn Gyrowetz Kapellmeister bey dem k. k. Hoftheater in Wien: Partitur mit dt. Text. Handschrift. 4 Bde. [ÖNB. KT.47/1–4 Mus]. URL : <http://data.onb.ac.at/rec/AL00494466> (data obrashcheniya [accessed date]: 23.11.2016).

2. *Gyrowetz A., Veith E.* Der Augenarzt: Ein Singspiel in zwey [zwei] Aufzügen. Aus dem Französischen deutsch [deutsch] bearbeitet von Emanuel Veith. Die Musik ist von Herrn Adalbert Gyrowetz Kapellmeister der k. k. Hoftheater. Textbuch, Handschrift. [ÖNB. Mus.Hs.32117 Mus]. URL: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00599876> (data obrashcheniya [accessed date]: 23.11.2016).

3. *Burke K. R.* Propagating a National Genre: German Writers on German Opera, 1798–1830: Diss. Ph.D. in Music (Musicology). Cincinnati, 2010.
4. *Lutsker P.V., Susidko I.P.* Autentichnost ili sistematika: o zhanrovykh oboznacheniyakh starinnoy italyanskoy opery [Authenticity or systematics: on the genre designations of the ancient Italian opera]. *Muzyka i vremya* [Journal «Music and time»]. 2013. № 9. P. 7–10.
5. *Jeitteles I.* Aesthetisches Lexicon: Ein Alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der Schönen Künste: In 2 Bände. Wien: Carl Gerold, 1835, 1837. 1837. Bd. 2.
6. Allgemeines Theaterlexikon: oder, Encyklopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde: In 7 Bänden. Altenburg und Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1839–1842. 1842. Bd. 6.
7. *Weigl J., Castelli I. F.* Die Schweizer-Familie. Lyrische Oper in drey Aufzügen. Fünfte Auflage. Für die k. k. Hoftheater. Wien: Wallishausser, 1820.
8. *Bauer A.* 150 Jahre Theater an der Wien. Wien: Amalthea-Verlag, 1952.
9. Allgemeines Theaterlexikon: oder, Encyklopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde: In 7 Bänden. Altenburg und Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1839–1842. 1842. Bd. 7.
10. *Bauman Th.* North German opera in the age of Goethe. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
11. *Jahn M.* Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836: das Kärnthnertheater als Hofoper. Wien: Der Apfel, 2007.
12. *Weber C. M.* Dramatisch-musikalische Notizen (Dresden): «Der Wettkampf zu Olimpia» von Baron von Poißl. Weber-Gesamtausgabe <http://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A030317> (data obrashcheniya [accessed date]: 15.08.2014).
13. *Marx A. B.* Freie Aufsätze. Uebersicht der verschiedenen wesentlichen Gattungen des musikalischen Drama. *AMZ(B)*. 1828. № 26. S. 203–206.
14. *Hand F. G.* Aesthetik der Tonkunst. Jena: Carl Hochhausen, 1841. Zweiter Theil.
15. *Dent E. J.* The Nomenclature of Opera-II. *Music & Letters*. October 1944. V. 25, No. 4. P. 213–226.
16. *Vospominaniya o Shuberte* [Memories of Schubert]. M.: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1964.
17. *Mosel I. F. v.* Vaudeville, Liederspiel, Singspiel, Oper. Wiener allgemeine musikalische Zeitung. 1820. № 86. S. 681–684.
18. *M. K.* Einiges über die Oper. *Cäcilia*. 1828. Band 7. S. 251–261.
19. Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst : In 6 Bände. hrsg. von Gustav Schilling. Stuttgart: Köhler, 1835–1838. 1838. Bd. 6.
20. Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig). 1817. № 21.
21. *Hadamowsky F.* Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966: Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichen Spielplan. Wien: Prachner, 1975. Teil 1. 1776–1810.

22. Rice J. A. German Opera in Vienna around 1800: Joseph Weigl and *Die Schweitzer Familie*. Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Bosse, 2007. S. 313–322.

23. Schlesinger A. Das Wiener Singspiel der Biedermeierzeit. (Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper): Diss. Wien, 1938.

24. C. Gr. P. Ida. Eine Oper in 4 Aufzügen von Franz von Holbein. Musik von Gyrowetz // Wiener Theater-Zeitung (Zeitung für Theater, Musik und Poesie). 6 Juni 1806. № 21. S. 142–143.

25. Marx A. B. Freie Aufsätze. Uebersicht der verschiedenen wesentlichen Gattungen des musikalischen Drama. AMZ(B). 1828. № 25. S. 195–197.

26. Zenck C.M. German opera from Reinhard Keiser to Peter Winter. Cambridge History of Eighteenth-Century Music. ed. by Simon P. Keefe. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 331–384.

27. Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst: in 6 Bände. hrsg. von Gustav Schilling. Stuttgart: Köhler, 1835–1838. 1837. Bd. 4.

28. Allgemeines Theaterlexikon: oder, Encyclopädie alles Wissenwerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde: In 7 Bänden. Altenburg und Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons, 1839–1842. 1841. Bd. 5.

29. Solvik M. Schubert's Kosegarten Settings of 1815: A Forgotten *Liederspiel*. Franz Schubert and His World. ed. by Christopher H. Gibbs, Morten Solvik. Princeton: Princeton University Press, 2014. P. 115–156.

30. Treitschke F. Über Vaudevilles und Vaudevillespiele. AMZ(W). 1817. № 46. S. 397–401.

31. Koch H. Ch. Musikalisches Lexikon. Frankfurt am Main: bei August Hermann dem Jüngern, 1802.

32. Michaelis C. F. Ueber die verschiedenen Gattungen der Musik. Die Freimüthige. 1811. № 53. S. 209–212. № 54. 1811. S. 213–216.

33. Schilling G. Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik: oder, Aesthetik der Tonkunst. Mainz: B. Schott's Sohne, 1838.

34. Gromes H. Vom Alt-Wiener Volkstück zur Wiener Operette: Beiträge zur Wandlung einer bürgerlichen theatralischen Unterhaltungsform im 19. Jahrhundert: Diss. München, 1967.

35. Meyer St. C. Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

36. Gubkina N. V. Nemetskiy muzykalnyy teatr v Peterburge v pervoy treti XIX veka [German musical theatre in St. Petersburg in the first third of the XIX century]. SPb.: Dmitriy Bulanin [St. Petersburg: Publishing house «Dmitriy Bulanin»], 2003.

37. Gabrielova Ye.V. Venskiy zingshpil i ego traditsii v muzykalnom teatre XIX–XX vv. [Vienna Singspiel and its traditions in the musical theater of the XIX–XX centuries]: avtoref. dis. ... kand. Isk [the author's abstract of the thesis for the degree of Ph.D.]. M. [Moscow], 1994.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. О путях ее решения см. [4].
2. Например, в пятом издании либретто [7] или в афише к постановке 21.05.1825 в Ан дер Вин [8, 318].
3. Первая была поставлена в Ан дер Вин как *романтическая опера* под названием «Волшебное испытание, или Таковы они все» («Die Zauberprobe oder So sind die alle», 20.01.1814) [8, 294], вторая — в Кернтнертеатре как *большая романтическая* (27.06.1812) [11, 347].
4. Копья ломались главным образом вокруг возможности присутствия в большой опере разговорных диалогов. Одни авторы отстаивали непрерывность музыкального развития как ее основную черту [12; 13, 205; 5, 150; 6, 26], другие полагали, что в немецкой большой опере чередование диалога и пения является оправданным [14, 617].
5. В афишах театра Ан дер Вин можно встретить *большую музыкальную академию* (23.12.1811), *большую романтическую комедию-спектакль* (16.05.1818), *большой драматический музыкальный кводлибет* (28.04.1818), *большую пантомиму* (13.09.1810), *большой пантомимический балет* (12.07.1810), *большой героический балет* (01.08.1814) и т.д.
6. Либретто оперы Паизиелло (1789), как и многие другие итальянские оперы того времени, создано на основе французского первоисточника — в данном случае «Нины» Далеярака (1786).
7. В последний раз мелодрама (точнее, дуодрама) «Ариадна на Наксосе» Георга Бенды, была поставлена в 1810 году.
8. Подробнее об этой разновидности см. [26, 359–363].
9. Ср. также [27, 651; 28, 268] и др. Все без исключения авторы подчеркивают, что эта разновидность мелодрамы, как и первая, пришла на европейские сцены из Франции.
10. Напомню, что с лидершпилем связана предыстория создания поэтического цикла «Прекрасная мельничиха» В. Мюллера, положенного на музыку Ф. Шубертом. Кроме того, М. Солвик находит признаки этого жанра в шубертовских песнях на стихи Г. Л. Козегартена [29, 150–151].
11. Фарс для карнавала как лидершпиль и мелодрама в трех действиях (*Eine Posse für den Carneval als Liederspiel u Melodram in drei Aufzügen*) «Живая винная бочка» («Das lebendige Weinfäß», 25.01.1812) И. Зейфрида и «Капитан корабля» («Der Schiffscapitain», 4.11.1825) К. Л. Блума, обозначенный как *Lustspiel* (Liederspiel) [8, 289, 319].
12. К. Бёрк, например, ссылаясь на «широко распространенную текучесть» в употреблении жанровых обозначений, подчеркивает, что на рубеже XVIII–XIX веков единого наименования для обозначения немецкой оперы не существовало [3, 53]. На условность жанровых определений и «беспорядок в терминологии» в австро-немецком музыкальном театре указывают также Н. Губкина [36, 122] и Е. Габриэлова [37, 5–6].

СТИЛЬ РЕЧИ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В ОПЕРЕ ГЛЕБА СЕДЕЛЬНИКОВА «БЕДНЫЕ ЛЮДИ»

Опера Глеба Серафимовича Седельникова¹ «Бедные люди» — единственное музыкальное воплощение первого романа Ф.М. Достоевского. Это камерная одноактная «опера-концерт» для двух исполнителей в сопровождении струнного квартета, длящаяся всего 40 минут. Именно такой выбор средств в полной мере соответствовал эпистолярному роману Достоевского, в котором все внимание сосредоточено на внутреннем мире двух героев.

Основу построения романа составляет чередование писем Макара Дежушкина и Варвары Доброселовой. Макар Дежушкин — «маленький человек», как и герой «Станционного смотрителя» Пушкина, и Акакий Акакиевич Башмачкин из «Шинели» Гоголя, чьим прямым преемником, по мнению многих исследователей, он является.

«Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос подчас показать — куда бы там ни было, потому, что пересуда трепещешь, потому, что из всего, что ни есть на свете, из всего тебе пaskвиль сработают, и вот уже вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано,

осмеяно, пересуждено! Да тут и на улице нельзя показаться будет». [1, 82]

Однако Макар Алексеевич не точная копия Башмачкина: он пытается жить самостоятельно, по своей воле действовать в этом мире. Он размышляет, осознает свое ничтожество, стыд, а главное, чувствует любовь к живому человеку, к Вареньке, а не к шинели, как в повести Гоголя. Макар Алексеевич любит, и, что наиболее существенно для такого человека как он, — обретает адресата. *«Дежушкину потребна не устная беседа, а именно письменное слово, для него важен контакт с “другим я” в форме письменного слова <...>.* Герметически закупоренный внутри своей социальной ячейки “башмачниковской должности”, Дежушкин впервые, на сорок седьмом году жизни, обретает возможность самовыражения» [2, 190].

Образ Варвары Доброселовой в исследовательской литературе освещен менее подробно. В отличие от Макара Дежушкина ее литературными прототипами стали героини сентиментального романа². *«Ведущая тема повести — судьба обольщенной девушки, эта обычная фабула*

преромантической литературы XVIII века («Новая Элоиза», «Кларисса Гарлоу», «Бедная Лиза»). Только старинный сюжет модернизировался и раскрывался в типичной обстановке Петербурга 40-х годов» [3, 54].

Неоднократно отмечалось, что Варя нужна лишь как адресат для переписки. Однако ее образ проработан Достоевским не в меньшей степени, чем образ Макара Деушкина. Черты ее характера во многом противоположны чертам Макара Деушкина. Она не боится худого мнения о себе, сплетен. Тон ее писем сдержан, холодноват, однако в них неоднократно звучат слова жалобы, причитания: «Ах, бедная, бедная моя матушка, если б ты встала из гроба, если б ты видела, что они со мной сделали!» [1, 21].

Несмотря на свою юность, она выступает в романе как цельная и законченная личность, представленная в контексте событий, произошедших в прошлом, а не в настоящем: в роман вводятся записки Варвары, ее воспоминания о счастливой жизни в деревне, переезд, первая любовь и смерть родителей. Сосредоточенность на прошлом как будто указывает на отсутствие будущего у Доброселовой.

Наряду с главными героями важную роль играют персонажи второстепенные, упоминаемые в переписке. Используя термин Бахтина, их можно было бы называть «чужими», они выступают важной силой, продвигающей действие к драматичной развязке. Это очень большая, пестрая галерея лиц: от реальных персонажей — Анны Федоровны и г-на

Быкова, вторгающихся в мир двоих, — до совершенно неясных фигур, вызывающих страх и постоянные оглядки Макара Алексеевича на чужое слово, взгляд, насмешку: «Как же я к вам приду? Голубчик мой, что люди-то скажут? Ведь вот через двор перейти нужно будет, наши заметят, расспрашивать станут, — толки пойдут, сплетни» [1, 15].

Сосредоточенность на внутреннем мире Макара Деушкина и Варвары Доброселовой позволила «<...> молодому писателю сделать язык героев одним из средств их углубленной социально-психологической характеристики» [4, 64]. В языке романа присутствует сложный, но при этом органичный лексический сплав, элементы которого соответствуют типам героев. «Достоевский демонстрировал разницу стилей писем обоих корреспондентов и мещанско-чиновничьему языку Макара противопоставлял более литературный, интеллигентный язык Вареньки» [5, 45]:

«Я бросилась на шею батюшке и со слезами умоляла остаться хоть немножко в деревне <...> Думаешь-думаешь, да и заплачешь тихонько с тоски <...> Моя душа так полна, так полна теперь слезами <...> Слезы теснят меня, рвут меня» [1, 22]

Приниженность Макара, вкупе с его чувствами к Вареньке, порождают особый стиль, в котором «обилие уменьшительных форм существительных и прилагательных» сочетается с «многочисленными ласкательными наименованиями и прозвищами» [5, 150–151]:

«Бесценная моя Варвара Алексеевна! <...> маточка <...> ангельчик <...> голубчик <...> Так вы-таки поняли, чего сердчишку моему хотелось <...> горшочку с бальзаминчиком <...> личико ваше мелькнуло <...> наша придумочка насчет занавесочки» [1, 2–3].

Троичная группировка слов — идущий из глубин архаической культуры прием эмоциональной подачи текста и основной фольклорный элемент речи Макара Алексеевича:

«Вчера я был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив! <...> Наши расспрашивать станут, толки пойдут, сплетни. <...> Да крыса-то эта нужна, да крыса-то пользу приносит, да за крысу эту держатся. <...> Маточка, Варенька, бесценная моя!» [1, 10–11].

«Канцелярская лексика» — наиболее важная характеристика языка Макара Девушкина-чиновника, проникающая даже в стиль его писем к Доброселовой³:

«Милостивая государыня, Варвара Алексеевна! <...> Раз меня хотели к получению креста представить <...> Теперь я вам, примерно, иносказательно буду говорить» [1, 90].

В некоторой степени, Макар Алексеевич рассматривал переписку как возможность написать «деловой документ» своей скромной жизни, зафиксировать на листе бумаги то, что мало кому представлялось интересным до его встречи с Варей.

* * *

Опера Г. Седельникова «Бедные люди» относится к жанру литературной оперы⁴, так как либретто было

составлено композитором из фрагментов неизменного текста Достоевского. Как подчеркивает П. Петерсон, «<...> сущностью *Literaturoper* является не род литературных текстов, а то, как они работают в музыкальном пространстве» [10, 57]. Важным признаком литературной оперы является проецирование структуры литературного первоисточника на «лингвистические, семантические, эстетические структуры музыкально-драматического текста (партитуры)» [Там же, 58].

Основу либретто оперы «Бедные люди» составляют всего 13 из 55 писем Вареньки и Девушкина. При этом композитор не воспроизводит в точности весь текст письма, а делает своеобразную выборку наиболее важных для него моментов. Седельников сохраняет в либретто и структуру первоисточника — чередование писем Варвары Доброселовой и Макара Девушкина. Но в опере фигура Вареньки получает несколько иную трактовку, чем в романе. Отсутствие ее записок и большая сжатость «философских» размышлений Макара Алексеевича уравнивают композиционную значимость обеих фигур. Присущая речи Вареньки патетика отчаяния проецируется и на музыкальную стилистику ее речи, в которой преобладают интонации плача-причитания.

Совсем иными свойствами обладает интонационный словарь Макара Девушкина.

Естественным образом, стиль речи «маленького человека» Макара Алексеевича — литературного героя явился отправной точкой для

создания музыкальной речи Макара Алексеевича — *оперного персонажа*. Музыкальный язык, которым Седельников наделяет главного героя, — это своеобразный набор ритмоинтонационных формул, которые варьируются в зависимости от обстоятельств реальной и внутренней жизни героя. По первому впечатлению, речь Макара Алексеевича напевна и в некоторых письмах может достигать подобия ариозности. Но при внимательном вслушивании она суха и однообразна. Мелодическая линия оказывается собранной из маленьких элементов-ячеек, что порождает своеобразную мозаичность письма.

Весь интонационный багаж Девушкина можно разделить на две

группы: 1) интонации ограниченного движения и выровненного ритма, часто с узким диапазоном мелодических единиц, и 2) широкообъемные кварто-квинтовые, сексто-октавные и превышающие октаву интонации. Каждая из групп наделена определенным эмоционально-смысловым значением.

В *первой группе* определяющее значение имеет интонация повторенного тона, к которой постоянно возвращается музыкальная речь героя. Она получает различную окраску в зависимости от интервальных шагов между повторяемыми звуками. Так, в сочетании с мажорным трезвучием интонирование нескольких слогов на одной высоте создает впечатление однообразности и предельной простоты произнесения:

Пример 1. Письмо I. циф. 1



Музыка очень точно изображает облик героя, его манеру говорить, держать себя. Это первые слова, произнесенные Девушкиным, его характеристика, в которой делается акцент на ограниченности его «словарно-музыкального» запаса.

Пример 2. Письмо XI. циф. 87



Повторяются и сами мотивы и их сегменты. Это порождает педантичность и некоторую «аккуратность», «экономность» в стиле «изъяснения». В данном примере носителем таких черт служит терцовый ход в ямбическом ритме:



Даже самые эмоциональные моменты речи, переданные октавными скачками и нисходящей хроматической линией скры-

того двухголосия, не обходятся без повторения тонов и их обновления в строгом соответствии с тактовыми чертами:

Пример 3. Письмо IX. циф. 68



Вторая группа интонаций в письмах Макара Алексеевича характеризуется широкообъемными скачками, прерывистостью музыкальной речи, «невниманием» к границам такта и даже к метру.

Жизнь Макара Алексеевича была «отравлена» присутствием осуждающе-укорительного взгляда со стороны.

В либретто оперы «чужие» представлены мало, однако в музыке они наделены интонационной характеристикой — опосредованной, передающей не столько «чужую» речь, сколько реакцию на нее Макара Алексеевича.

Впервые чужое присутствие, довлеющее над бедным чиновником, явно звучит в III письме:

Пример 4. Письмо III. циф. 23



Здесь, наряду с повторами тонов, появляется беспокойное возвращение к начальному тону — то с «отскоками» и пунктирным ритмом, оспаривающим трехдольный метр, то тесными ходами и ритмически ровно, согласно метру (на словах «что люди-то скажут»). Это совершенно иная подача интонируемого слова. Звуковой диапазон значительно расширен, и ритм становится одним из главенствующих средств, в отличие

от предыдущих примеров, где ритм был представлен ровными четвертями или восьмыми. Здесь упор делается на пунктирном ритме, который рвет слова и фразы, образуя временные интервалы между слогами. Общий эмоциональный тон становится взвинченным, широкие интервалы без заполнения создают эффект механистичности и пустоты.

Важной особенностью речи Макара Алексеевича является принцип

троичного повтора: «Обыкновение троить форматы фразы выдает в Девушкине простолюдина, “солому”, выросшего в народной речевой среде и потому не способного говорить иначе, чем принято у речистого простолюдина» [11, 52]. Это свойство литературного языка находит отклик и в

языке музыкальном. Широкообъемные скачки часто звучат троекратно. В последнем письме Макара Алексеевича интонации широкого диапазона доведены до звукоизобразительного приема: они имитируют захлебывающуюся речь. Эффект создается и за счет пауз, рвущих слова.

Пример 5. Письмо XIII. циф. 104



В этой, полной отчаяния фразе литературного текста, видим три, идущих друг за другом, обращения. Музыкальное воплощение фразы так же строится из трех сегментов, каждый из которых в своей основе имеет интервал октавы, дополненный верхней ноной. Композитором была очень точно подмечена народная природа говорливости Макара Алексеевича. Он употребляет троичные повторы мотивов даже там, где текст не дает к этому повода.

Общим знаменателем разных интонационных особенностей речи Макара Алексеевича — и у Достоевского, и у Седельникова, — можно считать канцеляризмы. В следующих фрагментах, которые мы относим к сфере музыкальных канцелизмов, узнаются и ранее отмеченные черты. Приведем ряд примеров,

тексты которых иллюстрировали канцелизмы в романе Достоевского.

Первый пример такого рода — обращение к Вареньке, выдержанное в неожиданной официально-деловой стилистике: «Милостивая государыня, Варвара Алексеевна!». Беспокойство, проявляющееся в «неправильном» ритмическом членении фраз, и жалобные интонации в концовках фраз («государыня», «Алексеевна») сочетаются с моментом некоторой механистичности стандартного приветствия. Штамп фразы заслоняет собой эмоциональное, личностное обращение к адресату. Пафос передается пунктирным ритмом и квартовой восходящей интонацией — пустой и, в то же время, звучащей призывно, даже несколько выходящей. Так подчеркнуты ключевые слова фразы: «милостивая» и «Варвара».

Пример 6. Письмо III. циф. 22



Наиболее показательны для характеристики канцелярского стиля Макара Алексеевича *Письмо VII*, где он впервые говорит о своем ведомстве, об отношении к нему кол-

лег: естественно, что именно здесь раскрывается весь пафос чиновничьей стилистики.

Типично канцелярский почерк просматривается во второй фразе письма:

Пример 7. *Письмо VII. циф. 48*



Здесь нет восходящих квартовых ходов, но есть общая примета стиля — четкая ритмоинтонационная организация слова. Как и во многих других примерах речи Макара Алексеевича, здесь основу составляет повторенный секундовый ход. Повторность усилена не только на уровне мотивов, но и тактов. Первые два такта образуют парную

периодичность, следующие два такта совершенно идентичны по строению, но от другой высоты: однообразность повторов служит выражением механистичности и усердного прилежания.

Следует указать и на начало *Письма XI*. Хотя здесь речь не идет о ведомстве, но некоторые фразы все же выдают чиновничьи штампы:

Пример 8. *Письмо XI. циф. 86*



Сохраняется и ровность ритма, и вторность ритмоинтонационных формул. Скачки, «выбивающиеся» из последовательности секундовых ходов, так же «несуразны», как и в собственно «канцелярских» оборотах музыкальной речи.

* * *

Образ «маленького человека» в русской музыке явление не редкое. Если в XIX веке эта тема была, преимущественно, затронута в камерно-вокальной лирике⁵, то в XX веке она получает дальнейшее развитие в оперном жанре. Обретая второе рождение в середине прошлого столетия, камерная опера во многом черпала сюжеты и образы

из произведений Гоголя, Достоевского, Чехова и других. На их тексты были написаны монооперы, оперы с небольшим количеством действующих лиц, передающие жизнь, чувства и мысли героев крупным планом. Естественным образом предметом особой заботы композиторов становилась речь «маленьких людей». Вокальная партия Макара Девушкина, как и героев оперы Ю. Бунко «Записки сумасшедшего» (1963) и А. Холминова «Шинель» (1975) преимущественно декламационна. Традиция омузыкаlevания прозы, опора на речевую интонацию, заложенная Даргомыжским, находит свое продолжение и в камерных операх на сюжеты Гоголя, Достоевского в XX веке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский Ф.М. Бедные люди: Романы, повести. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 5–129.
2. Баршт К.А. Литературный дебют Достоевского // «Нева». 1986. №9. С. 189–195.
3. Гроссман Л.П. Достоевский. М.: Молодая гвардия, 1962. 544 с.
4. Фридлендер Г.М. Реализм Достоевского / Академия наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). М.—Л.: Наука, 1964. 404 с.
5. Нечаева В.С. Ранний Достоевский, 1821–1849. М.: Наука, 1979. 288 с.
6. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1956. С. 477–493.
7. Владимирцев В.П. Наблюдения над троичной поэтикой Достоевского: правила, границы, подробности, общий смысл. // Новые аспекты в изучении Достоевского: сб. науч. тр. Петрозаводск. 1994. С. 50–66.
8. Strasser-Vil Susanne. Das Opernlibretto zwischen Literatur und Musik — Literaturoper seit 1945. Bericht über die Tagung des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth. Vom 5. bis 7. August 1980 / Die Musikforschung, 33. Jahrg., H. 4 (Oktober–Dezember 1980). S. 493–494.
9. Istel E. Das Libretto: Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs. Berlin and Leipzig: Schuster & Loeffler, 1914. 240 s.
10. Dahlhaus C. Vom Musikdrama zur Literaturoper. In: Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzsbichler, 1983. 271 s.
11. Petersen P. Der Terminus «Literaturoper» — eine Begriffsbestimmung // Archiv für Musikwissenschaft, 56. Published by: Franz Steiner Verlag. Jahrg., H. 1. (1999). S. 52–70.

REFERENCES

1. Dostoevskiy F.M. Bednye lyudi: Romany, povesti [Poor people: Novels]. M.: Izd-vo EKSMO-Press [Moscow: Publishing house «EKSMO-Press»], 2001. P. 5–129.
2. Barsht K.A. Literaturnyy debyut Dostoevskogo [Literary debut of Dostoevsky]. «Neva» [Journal «Neva»]. 1986. №9. P. 189–195.
3. Grossman L.P. Dostoevskiy. M.: Molodaya gvardiya [Moscow: Publishing house «Young Guard»], 1962. 544 p.
4. Fridlender G.M. Realizm Dostoevskogo [The realism of Dostoevsky]. Akademiya nauk SSSR. Institut russkoy literatury (Pushkinskiy Dom) [Academy of Sciences of the USSR. Institute of Russian Literature (Pushkin's House)]. M.—L.: Nauka [Moscow—Leningrad: Publishing house «Science»], 1964. 404 p.
5. Nechaeva V.S. Ranniy Dostoevskiy [Early Dostoevsky], 1821–1849. M.: Nauka [Moscow: Publishing house «Science»]. 1979. 288 p.
6. Vinogradov V.V. O yazyke khudozhestvennoy literatury [About the language of fiction]. M. [Moscow], 1956. P. 477–493.
7. Vladimirtsev V.P. Nablyudeniya nad troichnoy poetikoy Dostoevskogo: pravila, granitsy, podrobnosti, obshchiy smysl [Observations of Dostoevsky's threefold poetics: rules, boundaries, details, general meaning]. Novye aspekty v izuchenii Dostoevskogo: sb. nauch. tr. [New aspects in the study of Dostoevsky: collection of scientific papers]. Petrozavodsk. 1994. P. 50–66.

8. *Strasser-Vil Susanne*. Das Opernlibretto zwischen Literatur und Musik — Literaturoper seit 1945. Bericht über die Tagung des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth. Vom 5. bis 7. August 1980 / Die Musikforschung, 33. Jahrg., H. 4 (Oktober—Dezember 1980). S. 493—494.

9. *Istel E.* Das Libretto: Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs. Berlin and Leipzig: Schuster & Loeffler, 1914. 240 s.

10. *Dahlhaus C.* Vom Musikdrama zur Literaturoper. In: Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München-Salzburg: Musikverlag Emil Katznbichler, 1983. 271 s.

11. *Petersen P.* Der Terminus «Literaturoper» — eine Begriffsbestimmung // Archiv für Musikwissenschaft, 56. Published by: Franz Steiner Verlag. Jahrg., H. 1. (1999). S. 52—70.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Седельников Глеб Серафимович (1944—2012) — российский композитор и поэт. Окончил Московскую консерваторию как музыковед (1971, класс Ю.Н. Холопова) и как композитор (1974, класс А.С. Лемана). Член Союза композиторов СССР с 1974 года. Наиболее значимой частью творческого наследия Седельникова стали камерные оперы, первая из которых, «Бедные люди», — дипломная работа (1973, по одноименному произведению Ф. Достоевского, либретто композитора), была поставлена Б.А. Покровским в Московском камерном театре, где шла 12 лет. Оперу ставили также в Чехии, Болгарии, Германии. За ней последовали «Лампочка Ильича» (в дальнейшем шла под названием «Родина электричества») по произведениям Андрея Платонова (1981) и «Медведь» по одноименной комедии А. Чехова (1984). На всем протяжении творческого пути Седельников обращался к жанру камерно-вокальной музыки. Ему принадлежат циклы романсов на стихи А. Пушкина, А. Блока, В. Хлебникова, В. Маяковского, С. Есенина, Г. Сапгира и др. Стихотворные произведения композитор публиковал под псевдонимом *Валентин Загорянский* в альманахе «Тритон», журналах «Арион», «Новая Юность» и др. Им написано более 5 тысяч тетрадей, содержащих около 150 тысяч стихов в различных поэтических формах.

2. На это указывает судьба девушки, оставшейся сиротой, обманутой и обесчещенной, которая в дальнейшем находит покровительство в лице дальнего родственника — бедного, робкого и мечтательного Макара Девушкина.

3. В книге «О языке художественной литературы» В. Виноградов пишет: «Речь Девушкина “оканцелярена”. Она местами подходит к формам доклада, пестрит формулами, терминами канцелярского делопроизводства или близкими к ним» [6, 480].

4. Литературная опера (*Literaturoper*) — понятие, впервые введенное Эдгаром Истелем (Edgar Istel), немецким композитором и музыковедом в 1914 году в его исследовании «Либретто». Истель рассматривает практику написания опер на прозаические тексты вынужденным решением XX века, «так как большие нет либреттистов, способных создавать либретто, которые удовлетворяли бы требованиям музыки» [7, 493]. «Однако из вынужденных мер выросла самостоятельная отрасль музыкального театра» [8, 18].

Широкую известность термин получил благодаря работе Карла Дальхауза [9].

5. «Титулярный советник», «Червяк» А. Даргомыжского.

ФИЛОСОФИЯ ЛЮБВИ И ПОЛА В АВСТРО-НЕМЕЦКИХ КАБАРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА: НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

Культура и искусство Австрии и Германии конца XIX — начала XX веков отличается большим разнообразием идейных тенденций и художественных явлений, обусловленных сменой классической парадигмы философии, эстетики, социологии и поисками нового обоснования специфики искусства¹. На смену рационализму, классической немецкой философии приходит новый тип мироощущения, неклассическая философия.

Центральными темами становятся темы отчуждения и распада человеческого духа. Согласно Ф. Ницше (1844–1900), декаданс служил обозначением обостренного чувства жизни, и вместе с тем, апокалиптического мироощущения. Главные герои переходной эпохи — «нервные люди», пленники социальной действительности и предрассудков, рабы своих ощущений и бессознательного. Концепция бессознательного, интуитивно постигаемого способа бытия, становится ключевой. Одно из ее проявлений — возникновение на рубеже веков течения философия жизни.

Главным предметом нового направления становится жизнь как непрерывный изменяющийся поток, она ориентирована, прежде всего, на переживание, чувство, инстинкт. Одной из

центральных тем становится драма пола. Такой акцент закономерен: на протяжении XIX века постепенно менялся взгляд на буржуазный брак, взаимоотношения полов, на мораль и нравственность, а также и на сам феномен любви.

Неслучайно философия любви становится предметом пристального внимания именно в рубежную эпоху, эпоху смены парадигм. *«На протяжении целого столетия сексуальный вопрос в Европе находился под карантином. Его и не отрицали, и не принимали, его не выносили на обсуждение, не решали, а просто взяли и тихонько задвинули за ширму. Несметные полчища стражей в мундирах учителей, воспитателей, пасторов, цензоров и гувернанток призваны были отгородить юношество от собственной ему непринужденности и радости телесного бытия»*, — отмечает Стефан Цвейг [Цит. по 1, 131]. Неизбежным следствием образовавшейся ситуации становится высвобождение эротического начала.

Один из ярких представителей новой философии — Фридрих Ницше², подвергший кардинальному переосмыслению понятия искусства, культуры, религии, что проявилось в его идее о сверхчеловеке (*Übermensch*)³.

По его утверждению, кризис современной европейской культуры обусловлен деструктивным воздействием массового сознания. Искусство гения, наделенного сознательной «волей к власти» — единственно возможный выход из этого кризиса. Согласно концепции Ницше, сила гения проявляется в нетронутых инстинктах, возведенных в степень абсолюта. Искусство несет функцию познания мира, существование мира может быть оправдано лишь как эстетический феномен.

В условиях *fin de siècle* (с фр. — «конец века») традиционные представления о задачах искусства и то, чем искусство на данный момент являлось, не совпадали. Идею Ницше о преобразовании культурной среды, стремительно попадающей под влияние массовизации, подхватывают основатели новой, особой формы сценического искусства — *кабаре*. Культура кабаре оказывается средоточием экс-

перимента, зоной «брожения» и поиска смыслов для различных видов искусств: театра, пластики, литературы, музыки, живописи. Одним из главных идеологов немецкого кабаре становится поэт *Отто Юлиус Бирбаум* (Otto Julius Bierbaum), опубликовавший в 1900 году сборник «Немецкий шансон» (*Deutsche Chansons*), куда вошли произведения представителей «нового литературного направления» (Ю. Каминская)⁴.

Продолжатель идей Бирбаума — писатель барон *Эрнст фон Вольцоген* (Ernst von Wolzogen), основавший в 1901 году в Берлине первое немецкое кабаре *Überbrettl* («сверхкабаре»). Одна из версий относительно происхождения названия вызывает аналогию с идеей Ницше о «сверхчеловеке» (*Übermensch*). О сверхчеловеке рассуждает и О.Ю. Бирбаум в романе «Штильпе» (1897). Приведем краткую выдержку:

«...все искусство и вся жизнь возродится в нашем зале!.. Что такое искусство в наше время? Маленькая, мерцающая паутина в трещине жизни. Все, кто до сих пор избегал театр, будут ходить к нам так же, как они ходят в церковь. Тем, кто думает, что приходит просто развлечься, мы будем обнажать посредством иронии реалии жизни при помощи танца, слова, звука, цвета, жеста и мимики. Ах, мы будем работать с самой жизнью, как это делали трубадуры!.. Мы родим сверхчеловека в наших залах!..» [Цит. по: 3, 68–69].

Вероятно, Вольцоген, вслед за Бирбаумом, полагал, что *сверхкабаре* должно стать местом появления нового человека, *сверхчеловека*, способного обрести более прочную идентичность на почве другой, истинной реальности. Судя по всему, одним из истоков иной реальности, формирующей нового человека, художника-гения, и должно было стать *Überbrettl*.

Кризис духа, эротическая энергия жизни и сфера бессознательного, — центральные темы Ницше и представителей философии жизни, — соприкасаются с учением известного австрийского психолога и психиатра *Зигмунда Фрейда* (1856–1939). Как известно, Фрейд разработал метод терапии неврозов, утверждая, что

невроз — болезнь культуры и цивилизации, защитная реакция психики на неприемлемые идеи, вытесняемые из сознания, но при этом сохраняющие свою разрушительную силу. Эти идеи могут быть преобразованы в косвенном действии посредством сублимации, то есть перенаправления энергии на достижение социально приемлемых целей.

В учении Фрейда психоанализ, устанавливающий причины кризиса, является и средством психотерапии. Принимая истину психоанализа, человек получает шанс реанимировать свое распадающееся *Я*, раздираемое инстинктом жизни с одной стороны и инстинктом смерти — с другой⁵. С этой концепцией личности связано и высвобождение эротического начала, в частности, выдвижение на рубеже веков на первый план образа роковой женщины. Ее образ символизирует жажду жизни, торжество женственной стихии и диониссийской чувственности и обещает обновление за порогом распада и гибели духа. Один из первых примеров ее изображения — картины Густава Климта «Юдифь» и «Саломея». У Шницлера — героиня драмы «Шаль Беатрисы», у Гофмансталя — героиня «Электры».

В контексте исследования сферы бессознательного показателен труд видного австрийского философа и психолога *Отто Вейнингера* (1880–1903), оказавшего значительное влияние на развитие дальнейшей психологии пола, и, в частности, гендерной психологии. Основная его работа — «Пол и характер. Принципиальное исследование»⁶.

В своем исследовании Вейнингер философски интерпретирует данные со-

временных ему естественных наук, осмелевавших феномен пола, представляя пол как совокупность биологического пола, гендера и сексуальной ориентации. Согласно Вейнингеру, пол является ключом к пониманию онтологии отдельного индивидуума и всего общества в целом. Современная культура, по мнению австрийского ученого, деградирует посредством триумфа женского и еврейского начал и отрицанием мужественности и духовной жизни. Все это ведет к гибели цивилизации. Для того, чтобы выжить, современному человеку необходимо «преодолеть себя» — формула преодоления вызывает аналогии с ницшеанской идеей о формировании сверхчеловека и волей к власти.

Образ *femme fatale* (с фр. — «роковая женщина») будоражил умы и представителей нового литературного направления, произведения которых исполнялись преимущественно в кабаре: Отто Юлиус Бирбаум, Лео Грайнер, Франк Ведекинд, Рихард Демель, Людвиг Тома, Александр Рода-Рода, Детлев фон Лилиенкрон, Ханс фон Гумпенберг, Кристиан Моргенштерн, Фриц Грюнбаум, Карл Фалентин, Фридрих Холлендер. Нередко поэты и писатели воспроизводили образ примадонны мюнхенского кабаре «Одиннадцать палачей» (*Die Elf Scharfrichter*) *Марии Дельвар* (*Marya Delvard*). «Высокая и тонкая, как тростинка, в плотно закрытом черном платье не спеша выходила она на сцену. В свете фиолетовых рампы казалась еще бледнее ее и без того очень белая кожа, что делало ее похожей на покойницу. Контрастировал с ее огненно-рыжими волосами огромный рот

и прозрачная кожа... Эффект был поразительным и ошеломляющим» [Цит. по: 3, 151]. Большое впечатление произвела Дельвар в 1911 году на Франца Кафку. «Она была очаровательна, — пишет он, — когда начинала петь своим сухим, хриплым голосом, аккомпанируя себе на фортепиано» [Там же].

Довольно часто в кабаре-песнях взаимоотношения полов представлены как продажные, меркантильные, лишённые нравственности и духовности, построенные на собственной выгоде и расчёте. Однако, несмотря на то, что Фрейд, казалось бы, «вскрыл» пороки буржуазного общества, Вена продолжала оставаться городом строгой морали, поэтому эротические мотивы вуали-

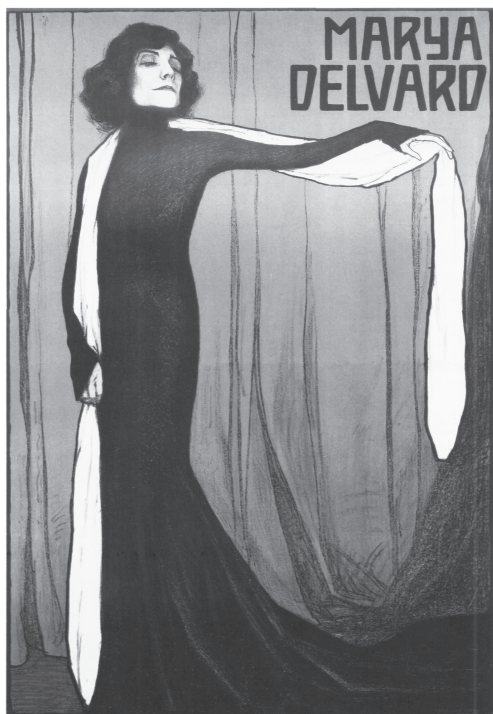
ровались ситуациями-масками «визита врача», «страстной игрой на инструменте», «невинной» девушки, в совершенстве владеющей искусством любви. Сфера эротики в кабаре находит свое воплощение в разных темах: флирт, адюльтер, любовный треугольник. Так, ситуация флирта становится сюжетной основой песен: «Я знаю» (*Ich weiß bescheid*) и «Мисс Фло» (*Miss Floh*) Рудольфа Нельсона, «Быстротечна весна» (*Kurz ist dem Frühling*) композитора мюнхенского кабаре Х. Руха. Нередко в центре кабаре-песен оказывается адюльтер.

К примеру, «Лукреция» (*Lucrezia*) Х. Руха (на слова Йодока), в которой перемежаются два языка (с одной стороны — немецкий, с другой — итальянские «вкрапления»):

*Высоко с воздушного балкона
размышляя я смотрела con espressione
вниз на тротуар.*

*Пришел pobile⁷ andante,
который сразу же привлек мой взор,
стройный и прекрасный,
мое сердце забилося più mosso...⁸*

Начало песни рисует восторженное состояние, однако оно скоро меняется, происходит смена первоначального размера (3/4, затем — 2/4), фактуры, а далее и лада. В вокальной партии и в партии сопровождения сквозят игривые интонации польки, форшлагги, стаккато. Это вполне соответствует разворачиванию сюжета: возвышенное созерцание в начале строфы прерывается переключением в сферу удовольствия и наслаждения. Следует отметить, что уже в самом начале песни, в партии сопровождения заметны точечные намеки на



Примадонна мюнхенского кабаре
«Одиннадцать палачей» Мария Дельвар

дальнейшее развитие событий: форшлаг и акцентированное окончание фраз,

снижающее общий образ мечтательной задумчивости:

Пример 1. Х. Рух. «Лукреция» (на слова Йодока)

Andante.

1. Hoch vom luf - ti - gen Bal - ko - ne schaute
grüss - te mich par - lan - do, und wir
nächst noch mo - de - ra - to, wur - de
nahm er in die Hand oh, - die Gui -
doch noch ri - te - nu - to knixt ich
in der Tö ne Schillern fing er
sprang er a - gi - ta - to, pliz - zi -
kaum dass er ge - won - nen, ist er

1. ich con es - pres - sio - ne - sin - nend nie - der auf's Trot - toir. Kam ein
2. plau - der - ten scherz an - do und mein Gat - te, der war fern: Lie - be
3. bald ap - pas - sio - na - to, sprach so kühn und wild und nackt, seufzte
4. tar - re - ar - peg - gian - do sang er jetzt ver - lieb - ten Blicks: Re - li -
5. sel - ber - tie - fe Glut, oh, färb - te mei - ne blas - se Wang' und er
6. plötzlich an zu tril lern - und jetzt hielt ich's nicht mehr aus! Folg - te
7. ca - to und stac - ca - to, bis er mich in Ar - men hielt: Küs - te
8. ha - stig mir ent - ron - nen wie ein Traum den man ver - gisst, weh, der

Игра слов, смыслов происходит на различных уровнях. К примеру, своеобразную арку образуют сочетание слов «пришел *nobile andante*» в вокальной партии и обозначение темпа в нотном тексте. Также в самом названии песни «*Lucrezia. (Piu mosso)*» уже присутствует элемент игры: именно оборот *piu mosso* будет неизменно повторяться в конце каждой строфы. Итальянские «вкрапления» в тексте акцентируются музыкально, паузами, дубли-

рованием в партии сопровождения вокальных интонаций, сменой размера.

Любовный треугольник представлен в песнях «Автомобиль Адели» (*Adelens Kraftmotor*) Р. Фалля и «Скрипка» (*Die violine*) Л. Ашера.

«Автомобиль Адели» (текст Р. Бернауэра) — песня о чрезвычайно «милой и незамысловатой» девушке Адели, старом графе, новом автомобиле и шофере Теодоре:

У каждого деревца есть сучья, у каждого воина оружие,
У каждого костюма жилет, у каждого авто шофер.
Поэтому нельзя скрывать, и в этом ирония судьбы
Что и авто Адели, разумеется, имело шофера.

Граф, к сожалению, был стар,
а «Теодор всегда был на месте
и у него никогда не заканчивался бензин».

Начинается песня с акцентированных аккордов, изображающих рев мотора — это сопровождение будет выдержано на протяжении всего произведения. Мелодика вокальной партии незамыс-

ловата, однако именно во взаимодействии с текстом она приобретает истинное значение — собственная выгода, расчет, наслаждение:

Пример 2. Р. Фальш. «Автомобиль Адели» (на слова Р. Бернауэра)

Moderato.

Gesang.

Piano.

ff

fff

1. A - de - le war ein sü - ßes Mäd - chen, das ge - ben selbst die
2. hat ein je - des Räum - chen Ä - ste, ein je - der Krie - ger
3. Gra - fen fuhr das Ding zu schnelle, er kam nicht mit und
4. auf die Dau - er schwer zu tra - gen, ist oft der Lieb - sten

p

Nei - der zu, die Zöp - fe trug sie à la Gret - chen, und die Ju - pons à la Frou frou.
sein Ge - wehr, ein je - der An - zug hat 'ne We - ste, und je - des Au - to 'nen Chauffeur.
blieb zu - haus, doch The - o - dor war stets zur Stei - le und nie ging das Ben - zin ihm aus.
hol - de Näh' Einst gabs 'nen Knacks und bei - de la - gen ver - eint im Gra - ben der Chausse.



Лишь в заключении песни раскрываются истинные мотивы персонажей: граф с огромным состоянием и желанием иметь молодую жену, молодая девушка, стремившаяся завладеть состоянием графа, автомобилем и молодым любовником.

Итак, в кабаре переосмысливается искренность любовного порыва: эротическая составляющая, наряду с другими содержательными элементами кабарет, — игрой и иронией, — зачастую воплощается в жанре *Kabarettlied*. В их числе *Moritat* (уличная песня), народная песня, куплет, баллада. Ироническое переосмысление происходит на уровне взаимодействия слова и музыки: музыка служит своеобразной маской для слова, текста, и лишь в их соединении улавливается истинный смысл.

Концепция бессознательного, энергия эротической жизни проявлялись не только в содержательном аспекте, но и в эстетике пространства кабаре-ных помещений. Обоснование Ницше о существовании мира лишь в качестве эстетического феномена нашло свое воплощение в идее эстетизации окружающей среды. О.Ю. Бирбаум в предисловии к сборнику *Deutsches Chansons* пишет: «Ничего не поделаешь, у нас

— навязчивая идея: вся жизнь должна быть пронизана искусством. Художники сегодня мастерят стулья, и дело чести для них состоит в том, чтобы эти стулья, которыми можно восхищаться не только в музеях, чтобы с ними действительно могли бы прийти в соприкосновение известные четыре буквы, не расплатившись за это своим хорошим самочувствием. Так и мы хотим писать стихи, которые годятся не только для того, чтобы читать их в тихой комнатке, но и для того, чтобы петь их толпе, жаждущей увеселений» [Цит. по: 2, 10].

Таким образом, представители австро-немецких кабарет создали свое, оригинальное эротическое учение и метафизику пола, ориентируясь на труды ведущих философов, психологов и психиатров рубежной эпохи, которые, в свою очередь, развивали идеи Платона и Аристотеля. Системная целостность философии эроса в контексте австро-немецких кабарет рубежа веков детерминирована ориентацией на идею Платона об объединяющей силе эроса, поддерживающей гармонию мироздания и каждого отдельного индивидуума.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чаки, М. Идеология оперетты и венский модерн / пер. с нем. В. Ерохина. СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2001. 348 с.
2. Поэты немецкого литературного кабаре / сост. Г.В. Снежинская, вст. ст. Ю. Каминская. СПб.: Наука, 2008. 685 с.
3. Segel, Harold B. Turn-Of-The-Century Cabaret: Paris, Barselona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich. New York: Columbia University Press, 1987. S. 119–182.
4. Вейнингер, О. Пол и характер: принципиальное исследование. М.: Академический проект, 2012. 392 с.

REFERENCES

1. Chaki, M. Ideologiya operetty i venskiy modern [The ideology of the operetta and Viennese Art Nouveau]. per. s nem. [trans. from German] V. Yerokhina. SPb.: Izdatelstvo im. N.I. Novikova [St. Petersburg: Publishing house «Publishing house named by Novikov»], 2001. 348 p.
2. Poety nemetskogo literaturnogo kabare [Poets of the German literary cabaret]. sost. G.V. Snezhinskaya, vst. st. Yu. Kaminskaya [compiled by Snezhinskaya, introductory article Kaminskaya]. Spb.: Nauka [St. Petersburg: Publishing house «Science»], 2008. 685 p.
3. Segel, Harold B. Turn-Of-The-Century Cabaret: Paris, Barselona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich. New York: Columbia University Press, 1987. P. 119–182.
4. Veyninger, O. Pol i kharakter: printsipialnoe issledovanie [Weininger, O. Paul and character: a basic study]. M.: Akademicheskii projekt [Moscow: Publishing house «Academic Project»], 2012. 392 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ключевыми тенденциями этого периода становятся экзистенциализм, интуитивизм, феноменология, неотолизм (философия); психоаналитическая и структурно-семиотическая эстетика (наука) и манифестация модернистских художественных программ (художественное направление).
2. Наряду с Ницше, — В. Дильтей, А. Бергсон, Г. Зиммель, М. Шелер, Э. Шпрангер.
3. В 1883–1884 годах он пишет «Так говорил Заратустра» и наброски серии книг «Воля к власти».
4. См. об этом: [2]
5. В ходе исследований Фрейд приходит к выводу, что «первичные, бессознательные влечения», присущие каждому индивидууму, представляют собой полярную пару инстинктов: жизни (Эрос) и смерти (Танатос).
6. См. об этом: [4].
7. *Nobile* (ит.) — дворянин.
8. Здесь и далее — перевод мой — М.К.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Гуляницкая Наталья Сергеевна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: natasergul@yandex.ru

Кондрашкова Лада Вадимовна (Москва) — научный сотрудник Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева.
E-mail: ladakondrashkova@mail.ru

Казанцева Татьяна Генриховна (Новосибирск) — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской Академии наук (ГПНТБ СО РАН, Новосибирск).
E-mail: kerzak2002@mail.ru

Родионова Дарья Геннадьевна (Москва) — доцент кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: sunshila@yandex.ru

Топилин Даниил Игоревич (Москва) — аспирант кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: d.i.topilin@gmail.com

Митюкова Залина Закировна (Казань) — аспирант теоретико-композиторского факультета Казанской государственной консерватории имени Н.Г. Жиганова.
E-mail: zalina-mityukova@mail.ru

Пилипенко Нина Владимировна (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: n_pilipenko@mail.ru

Белоусова Яна Юрьевна (Москва) — аспирантка кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: speranza84@mail.ru

Кошечеева Марина Вячеславовна (Москва) — аспирантка кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.
E-mail: coscheeva.marina@yandex.ru

ABOUT AUTHORS

Natalia S. Gulyanitskaya (Moscow) — Dr.Sc., professor of Music Theory Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: natasergul@yandex.ru

Lada V. Kondrashkova (Moscow) — researcher at the Central Museum Ancient Russian culture and art named by Andrei Rublyov.

E-mail: ladakondrashkova@mail.ru

Tatyana G. Kazantseva (Novosibirsk) — Ph.D., senior researcher at the State Public Scientific and Technical Library of the Siberian branch of the Russian Academy of Sciences.

E-mail: kerzak2002@mail.ru

Daria G. Rodionova (Moscow) — associate professor of the Performing Arts Management Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: sunshila@yandex.ru

Daniil I. Topilin (Moscow) — postgraduate student of Music History Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: d.i.topilin@gmail.com

Zalina Z. Mityukova (Kazan) — postgraduate student of the Theoretical and Composing Department at the Kazan State Conservatory named after Zhiganov.

E-mail: zalina-mityukova@mail.ru

Nina V. Pilipenko (Moscow) — Ph.D., associate professor of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: n_pilipenko@mail.ru

Yana Yu. Belousova (Moscow) — postgraduate student of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: speranza84@mail.ru

Marina V. Koshcheeva (Moscow) — postgraduate student of Music History Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: coscheeva.marina@yandex.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Наталья Гуляницкая. Гармония XXI века?

В статье Н. Гуляницкой ставится вопрос о «гармонии» как концепте — в его историко-теоретическом и педагогико-методологическом планах. Рассуждая о современном состоянии науки, имеющей глубокие корни, автор предлагает присмотреться к имеющимся основополагающим характеристикам гармонии, как-то: дефиниции понятия — ее содержанию и объему, предмету курса, «стилю времени», методу и методике и др. Подчеркивается важность хронотипологического подхода, представленного в современной эстетике, и разработки *гармонии* как существенной части *поэтики* музыкально-художественной композиции.

Ключевые слова: гармония, XX–XXI вв., концепт, определение, современная ситуация, новая музыка, хронотипология, музыкальная поэтика.

Лада Кондрашкова. Типы кадансов в демественном четырехголосии

Статья написана на основании доклада, представленного на интернет-конференции «Русские судьбы и русская святость в гимнографии, певческой книжности и духовно-музыкальном творчестве» (Российская академия музыки имени Гнесиных, 14–28 марта 2017 года). В статье рассматриваются вопросы, решение которых необходимо для правильной расшифровки этого диссонантного вида древнерусского многоголосия. Рассматривая порядок голосов в полной демественной партитуре, автор приходит к выводу, что самым удобным является расположение «низ-путь-демество-верх», которого и придерживается в опубликованной расшифровке Великой ектеньи. Просмотрев все песнопения рукописи РГБ, ф. 218 № 343, автор выявляет два самых часто встречающихся типа демественных кадансов и пять более редких.

Ключевые слова: древнерусское многоголосие, демество, строчное пение, крюковая партитура, демественные каденции.

Татьяна Казанцева. Минейный стихирарь певческого сборника Q.I.5 из собрания ГПНТБ СО РАН в ряду древнерусских стихирарей «Дьячье око»

В статье рассматривается Минейный стихирарь, находящийся в составе одного из певческих сборников знаменной нотации собрания Текущих поступлений ГПНТБ СО РАН (Новосибирск). На основе кодикологического и палеографического анализа Стихираря, а также исследования его месяцеслова и состава славянских памятней делается вывод о его принадлежности к категории «образцовых» стихирарей «Дьячье Око», а также о том, что он является самым старшим (среди выявленных на сегодняшний день) списком певческой книги данного типа.

Ключевые слова: знаменный распев, типология древнерусских певческих книг, Стихирарь, «Дьячье око».

Дарья Родионова. Аксиологические основы музыкального менеджмента

В статье рассматривается музыкальный менеджмент с позиций ценностного и смыслового анализа. Большое внимание уделено культурологическому осмыслению понятия «ценность» в различные эпохи, подтверждающему мысль о том, что аксиологическое значение приобретает управленческая деятельность, направленная на развитие и совершенствование музыки как искусства, и ее влияние на социальное развитие общества.

Ключевые слова: музыкальный менеджмент, ценность, аксиологические основы, творчество, управленческая деятельность, культура.

Даниил Топилин. «Русская идея» в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков

Эстетико-философские обобщения и художественные тенденции в проекции на музыкальные явления русской культуры от древнерусского церковного пения до рубежа XIX–XX веков находятся в центре рассмотрения настоящей статьи. Предпринимается попытка выстроить целостную картину русского культурного существования в опоре на музыкальные откровения композиторов XIX — рубежа XIX–XX веков в контексте проблемы специфического соборного типа творчества; прослеживается постепенное разрушение *соборности*, приведшее к «буйству» индивидуального, *антисоборного* выражения художественных идей в музыке.

Ключевые слова: русская идея, русский мир, соборность, индивидуальность, трагический парадокс соборности.

Залина Митюкова. Неаполитанские «консерватории»-приюты XVIII века как педагогический феномен

Профессиональная подготовка музыкантов в четырех неаполитанских «консерваториях»-приютах XVIII века базировалась на строго регламентированной системе обучения, основы которой оставались неизменными в течение более двухсот лет.

На основе опубликованной документации консерваторий, исторических описаний XVIII–XX веков и современных данных в статье излагаются общие принципы обучения в этих заведениях (организация учебного процесса, характер изучаемых дисциплин, состав учащихся и их обязанности) и раскрываются особенности музыкальной подготовки воспитанников: специфика и взаимосвязь трех основных предметов — сольфеджио, *partimento* и контрапункт, метод *enseignement mutuel*, формы отчетности и исполнительской практики учащихся. Также в работе кратко освещается история консерваторий, указываются условия, способствовавшие их росту, и обосновывается смена их статуса на протяжении веков.

В консерваториях, являвшихся центром неаполитанской композиторской школы, большое значение придавалось преемственности педагогических традиций

между поколениями музыкантов. Универсальная музыкальная подготовка, на которую было нацелено обучение воспитанников, впоследствии способствовала широкой их востребованности в Европе и за ее пределами.

Ключевые слова: неаполитанские консерватории XVIII века, неаполитанская школа, музыкальная педагогика XVIII века, *partimento*, сольфеджио, контрапункт, Ф. Дуранте, Л. Лео.

Нина Пилипенко. Жанровая терминология в австрийском музыкальном театре первой трети XIX века

В статье рассматриваются особенности жанровой терминологии в австрийском музыкальном театре первой трети XIX века. Многообразие и неоднозначность наименований, принятых для обозначения музыкально-театральных жанров в эту эпоху, ставят перед исследователем проблему их правильной атрибуции. Эта проблема может быть решена только с учетом практики употребления различных терминов, которая показывает, с одной стороны, отличия от тех значений, которые мы придаем им сейчас, а с другой, определенную динамику в изменении этих значений на протяжении первых тридцати лет XIX века.

Ключевые слова: австрийский музыкальный театр, опера первой трети XIX века, жанровая терминология.

Яна Белоусова. Стил ь речи «маленького человека» в опере Г.С. Седельникова «Бедные люди»

Тема «маленького человека» — одна из важнейших тем в русской литературе — вошла и в музыкальное искусство. Подтверждением тому служат оперы на тексты Гоголя, Достоевского, созданные композиторами в 60–70 годах прошлого столетия. В их числе и «Бедные люди» Г.С. Седельникова. Это произведение относится к жанру *литературной оперы*, так как создано на либретто, составленное из фрагментов неизменного текста литературного первоисточника.

В настоящей статье последовательно рассматриваются особенности романа Достоевского, либретто Седельникова и музыкального языка его оперы, в котором нашел свое точное воплощение язык литературных героев Достоевского. В аналитическом разделе статьи приведен целый ряд ритмоинтонационных формул, присущих музыкальной речи Макара Девушкина, центральной фигуры романа и оперы.

Как показано в статье, все эти формулы обладают общим свойством, для обозначения которого автор использует выражение «музыкальные канцеляризмы».

Ключевые слова: Достоевский, Седельников, литературная опера, ритмоинтонационные формулы, музыкальные канцеляризмы.

Марина Кошечева. Философия любви и пола в австро-немецких кабаре начала XX века: некоторые наблюдения

В статье рассматриваются некоторые аспекты философии любви и пола в австро-немецких кабаре начала XX века. Внимание исследователя фокусируется на идеях представителей неклассической философии Фридриха Ницше, Зигмунда Фрейда, Пола Вейнингера. Концепция бессознательного, эротическая энергия жизни и кризис духа — эти центральные темы рубежной эпохи нашли свое отражение в австро-немецких кабаре начала XX века.

Ключевые слова: философия любви и пола, философия жизни, Ф. Ницше, З. Фрейд, П. Вейнингер, австро-немецкая музыка начала XX века, кабаре.



ABSTRACTS

Natalya Gulyanitskaya. Harmony in the music of the 21th centure?

N. Gulyanitskaya's article raises the question of «harmony» as a concept — in its historical, theoretical and pedagogical-methodological plans. Arguing about the current state of science having deep roots, the author suggests looking at the fundamental characteristics of harmony, such as the definition of the concept — its content and scope, the subject of the course, the «style of time», the method and methodology, etc. The importance of the chronotypological approach, represented in modern aesthetics, and the development of harmony as an essential part of the poetics of the musical and artistic composition.

Keywords: harmony, 19th–21th centuries, concept, definition, modern situation, new music, chronotypology, musical poetics.

Lada V. Kondrashkova. The types of cadences in polyphonical genre «demestvo» for four-voiced chorus

The article written on base of the report presented on the internet-conference «Russian destinies and Russian sanctity in hymnography, singers' books and spiritual musical art» of Russian Gnesins Academy of Music (14th–28th of March 2017). The article discusses the problems of the right interpretation of the Demestvo. The author states that the right order of voices in the score is «niz–put'–demestvo–verh». This order is considered in the published score from liturgy of the 17th century. The author investigates the manuscript from Russian State Library (F. 218, № 343) and finds out two most widespread types of cadences and five types of rare used ones.

Keywords: Old-Russian polyphony, «demestvo», «strochnoe»-singing, neumatic partitura, cadences in the «demestvo».

Tatyana G. Kazantseva. The Menaion Sticheration of the Singing Anthology Q.I.5 from the Collection of SPSTL of SB RAS in the Row of Old Russian Sticheration «Dyachye Oko»

The article discusses the Menaion Sticheration from one of singing anthologies of Znamenny notation from the collection of current receipts of SPSTL of SB RAS (Novosibirsk). On the basis of codicological and palaeographic analysis of the Sticheration as well as of study of its menology and the content of Slavic remembrance days it is concluded that it belongs to the category of «exemplary» sticherarions «Dyachye oko» and it is the oldest (among the identified to the present time) copy of a singing book of this type.

Keywords: Znamenny chant, typology of Old Russian singing books, Sticheration, «Dyachye oko».

Daria G. Rodionova. Axiological framework of music management

The article discusses music management from the standpoint of axiological and semantic analysis. Much attention is given to cultural understanding of the concept of «value» in different historical times, supporting the idea that axiological importance of managerial activities, on-board on the development and perfection of music as art, the active creative activity of musicians, artists, music Manager, engaged in the managerial activity in this area.

Keywords: music management, value, axiological framework, creativity, management, culture.

Daniil I. Topilin. «Russian idea» in the musical culture at the turn of the 19th–20th centuries

Aesthetic, philosophical generalizations and artistic tendencies, projected on the musical phenomena of Russian culture from ancient Russian church singing to the turn of the 19th–20th centuries. An attempt is made to build an integral picture of Russian cultural existence. That relies on musical revelations of the composers of the XIX — the turn of the 19th–20th centuries, through the problem of a specific conciliar type of creativity; the gradual destruction of the conciliarism. Which led to a «riot» of individuality; an anticonciliar expression of artistic ideas arose in music.

Keywords: Russian idea, Russian world, conciliarism, individuality, tragic paradox of the conciliarism.

Zalina Z. Mityukova. The Neapolitan «conservatories»-shelters of the 18th century as a pedagogical phenomenon

In the eighteenth century the success of the four Neapolitan «conservatories» (shelters) in the professional training of musicians was largely based on a strictly regulated system of instruction. Its fundamentals remained stable for more than two hundred years.

The article based on the published documentation of the conservatories, historical descriptions of the 18th–20th centuries and modern data. The author traces the general principles of education in these institutions (the organization of the educational process, the disciplines, the categories of pupils and their duties). The author focuses on the peculiarities of musical training: the specifics and interrelation of the three main subjects — *solfeggi*, *partimento* and *counterpoint*, *enseignement mutuel method*, forms of examination and performing practice of students. The article also deals with the history of conservatories, their development conditions and change of status over the centuries.

The conservatories were the center of the Neapolitan School. The intergenerational continuity of pedagogical traditions was of great importance there.

Teaching methods at the Neapolitan conservatories were aimed at a versatile musical training of pupils who were subsequently sought-after in Europe and beyond.

Keywords: Neapolitan conservatories in the 18th century, Neapolitan School, music pedagogy of the 18th century, *partimento*, *solfeggi*, *counterpoint*, F. Durante, L. Leo.

Nina V. Pilipenko. Genre terminology in the early 19th century Austrian musical theatre

The article deals with peculiarities of genre terminology in the Austrian musical theatre 1800–1830. The term diversity and ambiguity challenge the researcher with the problem of proper attribution. The problem can be solved only with the practice of the use of different terms, which shows, on the one hand, the differences from the meaning we attach to them now, on the other hand, certain dynamics in the change of these meanings during the first 30 years of the XIX century.

Keywords: Austrian musical theatre, early 19th century opera, nomenclature of genre.

Yana Yu. Belousova. The style of speech of the «little man» in opera G. Sedelnikov «Poor people»

The theme of the «little man» is one of the most important themes in Russian literature, and entered in the musical art. Proof of this are the operas on the texts of Gogol, Dostoevsky, created by composers in the 60's and 70's. the last century. Among them are «Poor People» by Sedelnikov. This work belongs to the genre of literary opera, as it is created on a libretto composed of fragments of the unchanging text of a literary source.

In this article, the features of the novel of Dostoevsky, the libretto of Sedelnikov and the musical language of his opera are consistently examined, in which the language of Dostoevsky's literary heroes has found its exact embodiment. In the analytical section of the article, there are a number of rhythm-intonational formulas inherent in the musical speech of Makar Devushkin, the central figure of Dostoyevsky's novel and Sedelnikov's opera.

As shown in the article, all these formulas have a common property, for which the author uses the expression «musical kantselyarizmy».

Keywords: Dostoevsky, Sedelnikov, literary opera, rhythm-intonational formulas, musical kantselyarizmy.

Marina V. Koshcheeva. Philosophy of the love and sex in Austrian-German cabaret at the beginning of the 20th century: some aspects

The article studies the same aspects of the philosophy at the love and sex in the Austrian-German cabaret at the beginning of the 20th century. The researcher focuses on the ideas representatives non-classic's philosophy: Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Paul Weininger. The conception of the unconscious, erotic energy of life and crisis of the spirit, this central aspects of the period 19th–20th century are reflected in Austrian-German cabaret at the beginning of the 20th century.

Keywords: philosophy of the love and sex, philosophy of the life, F. Nietzsche, S. Freud, P. Weininger, Austrian-German music at the beginning of the 20th century, cabaret.

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 одностороннем либо полустороннем 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.