

#### 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: editor-in-chief@uzgnesin-academy.ru
https://uz-gnesin-academy.ru

Подписано в печать 30.10.2018 г. Печать офсетная Формат  $70\times108^{-1}/_{16}$  Усл. печ. л. -6,0 Уч.-изд. л. -8,0 Тираж 1000 экз. Цена свободная Отпечатано в ООО «Сам Полиграфист» 109316, Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки имени Гнесиных, 2018

# **УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ**

## Российской академии музыки имени Гнесиных

**2018** №3(26)

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

Дулова Е.Н. (Беларусь)

Доктор искусствоведения, профессор

Зинькевич Е.С. (Украина)

Доктор искусствоведения, профессор

Кирнарская Д.К.

Доктор искусствоведения, профессор

Науменко Т.И.

Доктор искусствоведения, профессор

Сусидко И.П.

Доктор искусствоведения, профессор

**Цареградская** Т.В.

Доктор искусствоведения, профессор

Шеховцова И.П.

Кандидат искусствоведения, доцент

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

Страница главного редактора
<b>Юбилей</b> Татьяна Науменко. Левон Акопян: «Если наше слово не пустое, то мы живем не зря»
<b>Музыкальное образование</b> Дина Кирнарская. Как воспитать успешного музыканта? Self-efficacy — самоэффективность и ее формирование в семье
Из истории зарубежной музыкальной культуры  Евгения Чигарева. «Неизвестный» Моцарт: «Лондонская тетрадь» восьмилетнего композитора (музыка детства или прорыв в вечность?)
Елена Вязкова. Некоторые гипотезы о творческом процессе И.С. Баха
Ольга Порошенкова. «Пещера Трофония» А. Сальери на либретто Дж. Касти: о разуме и чувстве в просветительскую эпоху
<b>Музыкальная семиотика</b> Ирина Стогний. Музыкальное произведение в свете теории коннотаций
<b>Из истории русской музыкальной культуры</b> Александра Максимова, Анна Пастушкова. Опера Катерино Кавоса «Иван Сусанин»
Событие Ирина Сусидко, Павел Луцкер. Российско-итальянские музыкальные связи: научный форум на фоне Альп
Книги Наталья Гуляницкая. Рецензия на монографию Т.И. Науменко «Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union» 102
Сведения об авторах       106         About the Authors       107         Аннотации и ключевые слова       108         Abstracts       11
Требования к статьям

#### Дорогие читатели, друзья, коллеги!

В сентябре музыкальная общественность отметила юбилей известного ооссийского ученого-музыковеда Левона Оганесовича Акопяна — автора монографий, огромного количества статей, Энциклопедического словаря «Музыка XX века», различных научных проектов. Необычайная эрудиция Левона Оганесовича поражает своей разносторонностью. Он известен как переводчик с английского языка (и на английский) ряда научных изданий, среди которых не только труды, связанные с музыкой (одним из наиболее фундаментальных является Музыкальный словарь Гроува), но работы по психологии — к примеру, «Дух и жизнь» К.Г. Юнга, «Общая психология» К. Ясперса и другие.

Интерес к разным сферам знания обусловлен и удивительным фактом биографии ученого: получив первое университетское образование по специальности «биология», он сменил профессию, избрав музыковедение в качестве основы своей творческой деятельности. Этот выбор принес свои очевидные плоды и музыкальной науке, и тем сферам, которые с ней активно взаимодействуют во многом благодаря энтузиазму и стратегиям Л.О. Акопяна.

Âевон Оганесович был одним из первых, кто поддержал начавший свою



жизнь в 2012 году журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» и неоднократно публиковал в нем свои статьи.

Редакция журнала сердечно поздравляет юбиляра и желает ему здоровья, творческого долголетия, широкой читательской аудитории и с нетерпением ожидает научных статей, неизменно притягательных как своей проблематикой, так и изысканным литературным стилем.

# ЛЕВОН АКОПЯН: «ЕСЛИ НАШЕ СЛОВО НЕ ПУСТОЕ, ТО МЫ ЖИВЕМ НЕ ЗРЯ»<sup>1</sup>

сентябоя Левон Оганесович Акопян отмечает свой юбилей — 65летие со дня рождения. Этот материал мое небольшое поздравление уважаемому и авторитетному ученому, с которым Российскую академию музыки связывают годы дружбы и творческого сотрудничества. Лекции, мастер-классы, участие в научных конференциях, работа в диссертационном совете — Акопян всегда открыт научному взаимодействию в самых разных формах. «Я считаю, что для интересного дела всегда можно найти время», — говорит он, и мы надеемся, что с нашей академией Левона Оганесовича всегда будут связывать интересные дела.

Наша первая беседа, напечатанная в «Ученых записках Российской академии музыки имени Гнесиных», состоялась в 2012 году, т.е. шесть лет назад². Это был один из первых выпусков нашего журнала, который к тому времени существовал всего несколько месяцев, и материал вызвал тогда много читательских откликов.

Уже тогда Акопян был маститым музыковедом — доктором наук, автором трех крупных монографий<sup>3</sup> и даже основоположником нового музыковедческого жанра — энциклопедического словаря «Музыка XX века»<sup>4</sup>. Собственно, новизна последнего заключается не только

в самом словаре и его тематике, но именно в авторстве этой более чем солидной книги, которое принадлежит одному человеку.

С тех пор количество трудов, созданных Л.О. Акопяном, примерно удвоилось. Из уже выпущенных — три новых издания, одно из которых по-прежнему написано на английском языке (вероятно, это устойчивое соотношение русскоязычных и англоязычных исследований, сохраняющееся на каждом этапе творческой биографии ученого, 2:1)<sup>5</sup>. Есть и готовящиеся работы — некоторые будут упомянуты в нашей беседе.

Предметом нашей встречи неизменно является музыковедение; пользуясь терминолексикой самого Левона Оганесовича, — феномен музыковедения, т.е. музыкальная наука как особое явление. Причина заключается, прежде всего, в том, что Акопян — истинный знаток и музыки, и музыкознания, и того, что их окружает во времени и в пространстве. С ним всегда удается обнаружить новый поворот любой проблемы.

У моего собеседника есть одно убеждение, которое он высказывает во многих своих публикациях: музыковед должен писать интересно и увлекательно. Соответственно, образ читателя, человека, который обращается к книге о музыке, — один из центральных

в картине творчества Акопяна. И этот читатель далеко не всегда музыкант-профессионал, скорее, это тот, кто с удовольствием слушает музыку и хочет в ней разобраться. Может быть, поэтому его собственная научная проза так изумительно литературна. Совершенно очевидно, что это свойство — часть творческого метода ее автора.

Примечательно, что вспоминая перемену профессии, случившуюся в середине 1970-х годов (Л.О. первоначально окончил биологический факультет Ереванского университета), одной из главных причин он называет отношение науки к человеку. Таким взглядом на этот основополагающий критерий, по словам Левона Оганесовича, он обязан своему двоюродному брату, выдающемуся филологу Вардану Айрапетяну<sup>6</sup>. В предыдущем интервью Акопян вспоминал: «Первое, что он сказал, когда я стал микробиологом: вот наука, которая уходит от человека, которая занимается вещами, не имеющими никакого отношения к человеку, — в отличие от натурфилософии прошлого... И он приводил в пример свою филологию как науку сугубо человеческую. Это меня "зацепило" и, конечно, сыграло большую роль в том, что я поменял профессию».

Наш нынешний разговор тоже был предварен небольшим рассказом о Вардане, точнее, о его реакции на наше предыдущее интервью: «С одной стороны, он был очень доволен, с другой — кое за что меня покритиковал. Главным образом за то, что я назвал язык классической музыки родным. Он сказал, что это искусственный язык, поэтому он не может быть родным. Этим может быть только язык музыкального фольклора».

Как бы ни было, для меня беседа с  $\Lambda$ .О. Акопяном — один из самых

интересных опытов общения с человеком, который с большим знанием предмета отвечает на любой вопрос. Это большой эрудит. Неслучайно в его биографии есть период, связанный с участием в интеллектуальном телешоу «Своя игра», где он неоднократно был финалистом.

Мы договорились о встрече на конференции по методологии, которая проходила в Московской консерватории в марте этого года<sup>7</sup>, и начали разговор с вопроса, которым было завершено это значимое мероприятие. Вопрос касался местоположения российского музыковедения в современном мировом научном контексте.

Т.Н.: Одним из важных вопросов прошедшей конференции была продолжающаяся изоляция отечественного музыковедения, если рассматривать это как некую тенденцию, вне индивидуального опыта отдельных ученых. Несмотря на все перемены, наша наука находится в том же положении, что и раньше, если не сказать хуже — ведь сейчас нет идеологических запретов, нет железного занавеса. Но даже и в советские времена, по свидетельству историка А. Блюма, каждая четвертая книга, закупаемая для библиотек СССР, была на иностранных языках. То есть доступ к мировому знанию все же обеспечивался.

Л.А.: Разница в том, что раньше мы все находились в одинаковом положении, а сейчас — в разном. И каждый сам выбирает ту меру инициативы, какая ему нужна. Сейчас нет централизованных закупок, но нет и цензуры. Поэтому я не сказал бы, что мы находимся в худшем положении. Особенно это видно во взгляде на музыковедение как продукт на мировом рынке.

*Т.Н.*: Но чтобы говорить о конкурентоспособности на мировом рынке, на этот рынок надо сначала попасть.

Л.А.: Да, но раньше на этот рынок музыковедение не попадало опятьтаки по общим причинам: идеологические барьеры, тот же железный занавес и т.п. Правда, к концу советского периода этот занавес сильно прохудился, но тем не менее. Большим препятствием был и языковой барьер — кто-то из наших коллег даже назвал это «кириллическим гетто».

Т.Н.: На самом деле это выражение придумали не наши коллеги, это выражение журналистов из газеты New York Times, направленное против идеи создания кириллической зоны в интернете. Однако вы правы, некоторые коллегигуманитарии с удовольствием подхватили это выражение и нередко именно в существовании языкового барьера видят корень зла. При этом нельзя не замечать, что проблема такого барьера постепенно преодолевается и с каждым годом становится все менее острой. Это заметно и в программах зарубежных конференций, и в некоторых тенденциях научного книгоиздания. Правда, об этом можно говорить только на уровне лучших образцов отечественной науки.

Л.А.: Должен сказать, что эти лучшие образцы показывают, что отечественное музыковедение оказалось способным на выдающиеся достижения. И они сохраняют свою самобытность, не подражая западной науке, так что поводы для радости есть.

Но то, что вы называете ухудшением, — это частный случай того, что поразило не только музыкознание и не только гуманитарную науку, но и другие области интеллектуальной деятельности. Все стало предельно коммерциализированным. Даже статьи для квалификационных работ печатаются за деньги. Мне кажется, корень зла именно в том,

что научную статью можно напечатать за деньги. Это преступная система, ее нужно менять. Если она будет сохраняться, то никакой диссернет, при всем моем уважении к нему, не спасет. Понятно, что на науку высокого уровня эта система не влияет, но понижает среднеарифметический уровень науки в целом. Это вопрос скорее политический, а не профессионально-интеллектуальный. Конечно, в советское время подобных вещей не было — фильтры качества функционировали сравнительно успешно.

К тому же в музыковедении не было своего Лысенко, то есть не было скольконибудь влиятельных лжеученых. А сейчас мы чувствуем их присутствие. Иной раз и среди вполне известных имен попадаются ученые, которые мало понимают даже в своей области. Но все же будем справедливы. Сейчас возможно появление и по-настоящему качественных исследований. Они есть и в области текстологии, и в истории зарубежной музыки, не говоря уж об истории русской музыки. Есть выдающиеся прорывы, и это достижение последних двух — трех десятилетий.

Т.Н.: Мы действительно получили то, чего даже ждать не могли. Мы немного говорили об этом в предыдущей беседе, отмечая и прорывы, и «белые пятна». Но все это касалось тематики исследований. А ведь уровень музыковедения определяется не только темой.

 $\mathcal{A}.A.$ : Ну как сказать. Все-таки и темой тоже.

Т.Н.: Но ведь выдающиеся труды появились не только в областях, которые раньше были недоисследованными. Значительное количество работ появилось как раз в связи с творчеством композиторов, которые и раньше лидировали

в структуре музыковедческих интересов: Моцарт, Бетховен, Шостакович.

 $\mathcal{A}.A.$ : Ну, Шостакович — тема вечная.

Т.Н.: Как и Моцарт, и Бетховен. И все же часть тех лучших трудов последних десятилетий, о которых мы говорим, были написаны об этих и без того «обласканных» композиторах.

*Л.А.*: В условиях подавления свободы слова (до середины 1980-х годов) наилучшие условия были созданы для музыкально-теоретических исследований. Конечно, были выдающиеся труды и у историков — я могу назвать как минимум два: это «Музыкальный театр Альбана Берга» М.Е. Тараканова (1976) и «Симфонии Густава Малера» И.А. Барсовой (1975). И все же исторические исследования по зарубежной музыке были в значительной части компилятивны и не дотягивали до лучших образцов западного музыковедения. А исследования по русской музыке были часто ангажированны. Так что некоторое отставание исторического музыкознания все же имело место. Поэтому наше музыкознание с его креном в теорию музыки утратило свою гуманитарную подоплеку, стало чрезмерно строгим и, я бы сказал, менее увлекательным. Об этом в свое время писала В.Дж. Конен.

T.H.: Была большая дискуссия в журнале «Советская музыка» $^8$ .

 $\mathcal{A}.A.$ : Это все в прошлом, к счастью, и сейчас уже совершенно другой уровень достигнут в нашем историческом музыкознании. Начиная с книги А.В. Ивашкина об Айвзе, которая появилась в начале 1990-х $^9$ , стали выходить замечательные работы о классиках $^{10}$ . И, кстати, еще одно выдающееся достижение — это «Мир Стравинского» С.И. Савенко (2001). Есть еще, конечно,

долги. Скажем, музыканты, интересующиеся Шопеном, должны довольствоваться переводной литературой — например, монографией М. Томашевского<sup>11</sup>. А те, кто интересуется, скажем, Бартоком, Яначеком или Энеску, вообще не найдут масштабных современных исследований на русском языке.

Т.Н.: Нам досталось это разделение на теорию и историю, которое совпало с первыми шагами русской музыкальной науки вообще. Может быть, нам суждено было пройти этими двумя путями независимо от советской эпохи. И, кстати, к числу «пострадавших» тематических сфер вполне можно отнести и исследования русской классики.

 $\mathcal{A}.A.$ :  $\Delta$ а. Вот, например, ли обратиться к Глинке. О нем, как и о Стравинском, как известно, писал Асафьев (кстати, Стравинскому асафьевская «Книга о Стравинском» страшно не понравилась — в основном из-за литературщины $^{12}$ ). И я убежден: в том круге, где наказывают за обман, за фальсификацию исторических фактов, Асафьев получит свое. Например, в его книге о Глинке (1947) почти нет никаких данных об итальянском периоде композитора. Понятно, что здесь он выступает как верный последователь Стасова, который тоже не придавал никакого значения тому, что сделал Глинка в итальянский период.

А Глинка между тем написал в Италии замечательный секстет для фортепиано и струнных — это одна из лучших вещей в мировой камерной музыке<sup>13</sup>. Этот секстет никак не мог пропагандироваться в советском музыкознании, потому что это могло бросить тень на все творчество Глинки как отца русской национальной музыки. К счастью, О.Е. Левашева в своем двухтомнике «Михаил Иванович

Глинка» (1987, 1988) затрагивает этот период, однако только в наше время Е.М. Петрушанская позволила себе написать довольно большой очерк об этом секстете как о выдающемся произведении своего времени — в книге «Глинка и Италия» (2009). В советское время секстет исполнялся крайне редко и, кажется, не записывался. У меня есть две записи, и то сделанные уже в позднее, перестроечное время. И в этом я вижу злонамеренное замалчивание выдающегося русского произведения.

Такое же злонамеренное замалчивание отличает творчество и другого выдающегося русского композитора — А. Станчинского. Его фортепианные произведения были опубликованы одним томом в 1960 году, однако их практически никогда не играли.

А наряду с этим происходит нечто противоположное — воскрешение камерной музыки А. Алябьева. Это вопрос не столько музыки. Я его поставил в той книге, которая вышла сейчас в Англии. История такова. В 1946 году в подвалах Московской консерватории были обнаружены рукописи нескольких камерных сочинений Алябьева. Во всех источниках, опубликованных до того времени, преимущественно дореволюционных, Алябьев упоминался как автор «Соловья», прикладной музыки для драматического театра и кое-каких других вещей, но не как автор крупных камерно-инструментальных произведений. Между тем три струнных квартета, трио, скрипичная соната, квинтет для фортепиано и струнных — достаточно масштабные веши. Их сыгоали и записали звезды советского исполнительства во главе с Э. Гилельсом и Квартетом имени Бетховена в конце 1940-х — начале 1950-х годов. Не является ли камерная музыка Алябьева частью известной кампании по «удревнению» истории русской музыки (наряду с симфонией Овсянико-Куликовского и альтовым концертом Хандошкина, подлинный автор которых уже давно известен)?

Камерная музыка Алябьева рассматривается Б.В. Доброхотовым в его монографии 1966 года, где отмечается плохое состояние найденных рукописей, которые пришлось редактировать и дописывать. Это — тоже одно из «белых пятен», которыми историкам следует заняться. К счастью, таких «пятен» становится все меньше. Например, появляются труды, посвященные русскому авангарду 1920-х годов, хотя этот процесс начался не у нас, а на Западе.

*Т.Н.*: И Серебряный век — тема постсоветских исследований.

Л.А.: Да. Черепнин, Вышнеградский, Обухов... Может быть, эти композиторы устарели, они ведь не создавали вечных ценностей. В книгах их роль несколько преувеличена.

А некоторые композиторы недооценены. Например, Глиэр: он написал по меньшей мере одну очень интересную вещь, самую масштабную русскую симфонию своего времени — «Илья Муромец» (1911). Это произведение, которое также замалчивалось в советское время.

Наэрела необходимость обновить эту сферу. Однако обновляется она не в плане создания масштабных трудов, а скорее, в плане обнаружения новых документов, в источниковедческом плане. Это сейчас самое заметное направление.

Например, В.Б. Валькова работает над Рахманиновым. Чайковский — это вообще целая индустрия. Но при этом на тему феноменологии творчества Чайковского, Мусоргского, Глинки еще не сказано веского слова.

Т.Н.: А в чем причина того, что по западной музыке появляются хорошие книги (уже упомянутые исследования Л. Кириллиной, И. Сусидко, а также Ю. Векслер — о творчестве Альбана Берга<sup>14</sup>), а вот о русских композиторах, в частности, в аспекте феноменологии, почти ничего нет?

Л.А.: О них труднее писать хотя бы потому, что их лучше знают ... Но все равно — это тоже вопрос личной инициативы. Препятствий на этом пути намного меньше, чем раньше. Когда кому-то придет в голову написать феноменологию, например, Прокофьева, никто не будет перечить. Мне очень жаль, что пока нет ничего нового в этом ключе.

Т.Н.: Недавно я принимала экзамен у студентки из Вьетнама, и она сказала, что во вьетнамском музыковедении существует много исследований по музыке венских классиков. Как вы думаете, к такой литературе возможен ли интерес в Европе?

Л.А.: К сожалению, я не могу знать вьетнамского музыковедения. Но, например, Ольга Манулкина, ведущий специалист по музыке США, говорит, что ее на Западе воспринимают как русского музыковеда и ждут, что она будет сообщать им что-то новое о русской музыке 15. Однако я точно могу сказать, что наши книги о Моцарте или Бетховене — это не компилятивные, это творческие труды. Их нужно переводить. Правда, русская музыка — это тоже очень большая часть мировой культуры. Это не музыка маленькой провинциальной страны.

Т.Н.: На мартовской конференции, посвященной методологии, говорилось о различиях между отечественными и западными методологическими подходами и о том, что эти различия нередко ста-

новятся препятствием к взаимному пониманию наших научных культур.

 $\Lambda.A.$ : Вообще интерес к методологии — не очень здоровое явление для научного сообщества. Об этом писал, кажется, еще Мандельштам. Методология должна приходить сама собой. Я думаю, вот в чем мотив. Когда я знакомлюсь с новыми людьми и меня спрашивают о профессии, большинство, услышав слово «музыковед», представляют человека, который не умеет ни играть, ни петь, ни писать музыку, а умеет только произносить о ней какие-то слова. Я действительно не умею ни играть, ни петь, ни сочинять, но мне бы не хотелось, чтобы слова, какие я произношу о музыке, производили впечатление пустых. Вся методология сводится к нескольким очень простым постулатам: говорить не пустые слова, а весомые; говорить не от себя, а от имени самой музыки, т.е. нести ответственность за свой объект. И придерживаться правил научного приличия — чтобы все, о чем ты говоришь, могло быть проверено опытом. Вот и вся методология. К сожалению, эти простые принципы соблюдают не все. Поэтому очень часто слова, которые произносятся о музыке, постороннему человеку могут показаться пустыми.

Т.Н.: Но ведь интерес к методологии для русской науки был характерен почти всегда. В уже упомянутые 1920-е годы этот интерес не иссякал ни на минуту, и споры о методе велись непрерывно. И это было совсем не худшее время для музыковедения и для гуманитарной науки вообще.

Л.А.: И в 1970—80-е тоже шли споры о методологии. В них были вовлечены многие известнейшие музыковеды: М. Арановский, В. Конен, А. Милка, Е. Назайкинский, Ю. Холопов, То же

наблюдалось и в зарубежной науке. Это была даже какая-то мода.

*Т.Н.*: В 1990-е тоже.

 $\mathcal{A}.A.$ : Но в 1990-е этого было меньше.

Т.Н.: Может быть, этого меньше было в музыковедении. Вот, кстати, примечательная вещь. В 1990-е, когда возникли новые журналы, появились научные гранты, во многих гуманитарных науках был совершен настоящий прорыв. Издатель Ирина Прохорова в одной из публикаций (№100 журнала «Новое литературное обозрение») даже употребила выражение — «чудо 1991 года». Для филологов это было именно так. Стали появляться новые исследования, вые имена, было очень много событий. А у нас в музыковедении 1990-е — это очень немногие новые труды... Среди них — такие монографии, как ваша книга «Анализ глубинной структуры музыкального текста» (1995), или «Николай Андреевич Римский-Корсаков» Рахмановой, изданный в том же 1995 году. Можно даже сказать, что середина 1990-х — это отчасти проживание старого советского запаса, отчасти — период подготовки учебников: по истории русской музыки, истории советской музыки, истории полифонии, анализу музыкальных произведений... И только ближе к началу 2000-х стали появляться фундаментальные оригинальные труды<sup>16</sup>.

Л.А.: Прохорова создала издательство, какого у нас нет. В результате любая книжка с характерным оформлением НЛО — это почти всегда нечто значительное. Но мы все равно делали что-то. И, кстати, не только Прохорову следует упомянуть в связи с продвижением качественной научной литературы. Настоящим культурным очагом я считаю издательство «Языки русской культуры».

Филология — область с бо́льшим размахом, чем наша. Масштабы музыковедения скромнее. Но расцвет филологии, который наступил после 1991 года, сильно повлиял и на нас. Филологи установили высокую планку научной и повествовательной культуры, которой мы тоже должны соответствовать. Но, скажем, Бахтина или Лотмана мы читали и раньше. Такие труды задавали общий уровень культуры и научной дисциплины.

Т.Н.: Но вот если взглянуть на «научную и повествовательную планку», заданную музыковедением, то мне хотелось бы спросить об одной из ваших самых литературных книг — только что упомянутый «Анализ глубинной структуры музыкального текста». Читая эту книгу, убеждаешься, какое значение вы придаете повествовательному аспекту своего исследования.

Л.А.: Ну а как это может быть по-другому? Мы же не физика, не молекулярная биология, где понятие повествовательности действительно маргинально. А у нас должно быть увлекательно. Есть музыка — она очень интересна, и читать о ней тоже должно быть интересно.

Если наше слово не пустое, если мы интересны тому человеку, который хочет разобраться в музыке, то мы живем не зря. Я вспоминаю: когда я был еще зеленым юнцом и хотел разобраться в академической музыке, особенно новой, мне была необходима профессиональная помощь. Я буквально «глотал» труды музыковедов, и некоторые оказались очень полезны. И я понял, что быть продуцентом такого рода литературы — это совсем не плохо, потому что у тебя всегда найдется благодарный читатель. Когда я писал «Анализ глубинной структуры»,

я не рассчитывал, что у меня найдутся благодарные читатели. И все же они напились.

Т.Н.: После этой работы вы обратились к теме Шостаковича, выпустив большую книгу. И вот совсем недавно у вас вышла новая книга — антология «Шостакович: pro et contra». Готовится и новая авторская монография о Шостаковиче. Даже судя по этим фактам, тема Шостаковича для вас действительно неисчерпаема. Но одновременно вы занимаетесь и древним армянским пением. Тем самым можно сказать, что вы находитесь в ряду тех очень немногочисленных музыковедов, которых отличает широта и многообразие интересов. Есть музыковеды одной большой темы, их, наверное, большинство. А есть те, кто разрабатывает несколько масштабных тем. Как формируется такая структура научных интересов?

 $\mathcal{A}.A.$ : Жизнь одна, хочется испытать много всего. И на интересное дело всегда можно найти время.

T.H.: Когда впервые возникла тема Шостаковича? Из «Глубинной структуры»?

Л.А.: Наверно из моей давней любви к обэриутам. Молодой Шостакович был их духовным братом (хотя в то время, думаю, никто этого не замечал). О связи «Носа» с творчеством обэриутов я опубликовал статью в польском журнале еще в 1990 году<sup>17</sup>. А потом действительно написал главу в «Анализ глубинной структуры», и весь остальной Шостакович «прилепился» к «Hocy». В 1990-х «Нос» почти нигде не ставился (кроме Камерного музыкального театра), а сейчас это очень популярная опера, она идет по всему миру. А еще мне повезло — это своего рода приз за многолетний труд, вишенка на торт: я нашел в архиве Шостаковича три фрагмента, которые были подготовлены, но не вошли в оперу «Нос». Это даже не черновики, а беловики среди черновиков. Они не вошли в окончательную редакцию, хотя переписаны набело профессиональным переписчиком. Видимо, они никогда не исполнялись. Теперь они вошли в новое собрание сочинений Шостаковича, подготовленное издательством DSCH, и были предварительно исполнены в Москве при небольшом количестве публики. В прошлом году основная премьера, под управлением Томаса Зандерлинга, прошла в Германии. Конечно, эти кусочки легковесны, опера выиграла оттого, что они были заменены другими оркестровыми фрагментами, но это забавная, юмористическая, живая музыка.

T.H.: А что вас побудило снова задумать книгу о Шостаковиче?

Л.А.: Ну, во-первых, та книга уже сильно устарела, во-вторых, Русской христианской гуманитарной академией был получен грант, по условиям которого предусматривалась монография. Я воспринимаю эту работу как новую, хотя без материалов старой монографии не обойтись. Но это новая книга. Ее название — «Феномен Дмитрия Шостаковича». Речь там идет только о музыке Шостаковича, это аналитическая книга с большим количеством нотных примеров.

T.H.: Почему ваша другая новая книга — о советской музыке — вышла только на английском языке?

 $\mathcal{A}$ .А.: Это был заказ. У меня есть старая и не очень удачная книга, которая вышла 20 лет назад в Стокгольме. Достать ее уже нельзя. Та книга заканчивается 1987 годом, а эта охватывает всю эпоху с 1917 до 1991 года. Это на  $\frac{3}{4}$  новая книга.

Т.Н.: Востребована ли на Западе проблематика, связанная с советской музыкой?

 $\Lambda.A.$ : Да, востребована. За те 20 лет, что прошли со времени выхода стокгольмской книги, появилось очень много исследований о музыке советской эпохи. Конечно, больше всего о Шостаковиче, но и о советской музыке тоже. Я, кстати, недавно узнал, что есть на Западе такой критерий научной темы: «секси». Так вот, Шостакович очень даже «секси», то есть публика на него ведется. И советская тема тоже «секси»; там есть составляющая, которая привлекает читателя: элемент политики, скандала, провокационности — где речь идет о советской эпохе, без этого не обходится. На Западе появилось много работ о советской музыке, среди которых есть очень ценные. Нередко возникает ощущение, что тамошние люди делают то, что должны бы делать мы.

Т.Н.: У нас круг исследователей советской музыки не так уж велик: В. Валькова, Е. Власова, И. Воробьев, Т. Левая, М. Раку...

Л.А.: А на Западе — прежде всего Ричард Тарускин и ученики Тарускина. В Великобритании есть такой энтузиаст Мясковского, как Патрик Зук, и такой энтузиаст Вайнберга, как Дэвид Фэннинг. У нас тоже, наверное, есть энтузиасты Мясковского и Вайнберга, но их труды не имеют такого резонанса и не выполнены на таком уровне — особенно это касается Вайнберга.

Кто бы мог подумать 15 лет назад, что Вайнберг вызовет такой интерес в мире. Возможно, такой интерес ждет и других советских композиторов — например, Бориса Чайковского...

В своей новой книге я старался представить как можно больше фактов.

Работать над ней было очень увлекательно. Написал я ее за год, может быть, с небольшим. Мне удалось познакомиться с музыкой, совершенно мне до этого не известной и при этом обладающей незаурядной художественной ценностью. Один из примеров — симфония композитора Ю. Кочурова под названием «Макбет». Был такой ленинградский композитор, он умер в 1952 году. А в 1948-м он представил публике свою симфонию, написанную по Шекспиру, что, к счастью, прошло безнаказанно, хотя нетрудно понять, что в советское время это могло быть чревато. Это вполне качественная вещь. Вот у Рихарда Штрауса, например, есть симфоническая поэма «Макбет», но я не думаю, что симфония Кочурова ей в чемто уступает.

T.H.: A где вы берете новый музыкальный материал?

Л.А.: Голода в материалах я не испытываю. Звучащая музыка доступна на просторах интернета. Моей задачей было дать общий обзор; соответственно мне не нужно было углубляться в какие-то труднодоступные архивы. Но интересно, существуют ли архивы грамзаписей. Мне бы хотелось послушать, например, запись 1948 года оперы «Великая дружба» В. Мурадели, как и многое другое. Или услышать, как, например, в Советском Союзе в 1930-е годы играли Бетховена или Моцарта. Что-то было выпущено на пластинках, но, возможно, что-то еще лежит в архивах...

Т.Н.: Расскажите о вашей третьей книге последнего времени — «Шаракан. Каноны и гимны армянской церкви».

Л.А.: В какой-то момент я понял, что мой долг — перевести тексты духовных песнопений с древнеармянского на русский язык. Это книга в 540 страниц, из них 80 страниц — теоретическое

введение с некоторыми сведениями о том, что представляет собой жанр шаракана (духовного гимна или канона), об армянском осмогласии, его теоретических основах. Введение проиллюстрировано многочисленными нотными примерами. Все остальное — переводы словесных текстов песнопений на русский язык.

В середине XIX века известный в то время арменовед Никита Эмин сделал

перевод корпуса гимнов. Но эта работа, выдающаяся для своего времени, давно устарела и сегодня уже не выдерживает критики. Я поставил своей целью каждый день переводить определенное число строф. И это было ни с чем не сравнимое переживание — в течение полутора лет ежедневно иметь дело со священными текстами на изысканнейшем священном языке.

Май — июнь 2018 г.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Публикация подготовлена в рамках проекта РФФИ «Феномен советского музыкознания и его влияние на формирование отечественной музыкальной культуры» (№ 16-04-00131).
- $^2$  Науменко Т. Левон Акопян: «Современное музыковедение должно быть интересно читателю» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 2. С. 3-26.
- <sup>3</sup> Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995; Levon Hakobian. Music of the Soviet Age, 1917—1987. Stockholm: Melos, 1998; Акопян Л. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Д. Буланин, 2004.
  - <sup>4</sup> Акопян Л. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010.
- <sup>5</sup> Акопян Л. (сост.). Шостакович: pro et contra. Д.Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей. Антология. Санкт-Петербург: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2016;

Hakobian L. Music of the Soviet Era, 1917—1991. London and New York: Routledge, 2017; Шаракан. Каноны и гимны армянской церкви. Перевод с древнеармянского, вступительная статья и примечания Левона Акопяна. Ереван: Саргис Хаченц, Принтинфо, 2017.

- <sup>6</sup> В. Айрапетян является автором ряда книг, в том числе: Герменевтические подступы к русскому слову. М.: Лабиринт, 1992; Толкуя слово: Опыт герменевтики по-русски. М.: Языки славянской культуры, 2001; 2-е издание 2011; Толкование на анекдот про девятых людей. М.: Языки славянской культуры, 2010 и др.
- $^{7}$  Международная научная конференция «Проблемы методологии искусствоведения», 12—14 марта 2018 (Московская государственная консерватория).
- <sup>8</sup> Эта дискуссия опубликована в следующих материалах: *Холопов Ю*. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука. Проблема анализа музыки. Полемическая статья первая [1977] // Советская музыка. 1988, № 9, с. 73—79; *Холопов Ю*. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука. Проблема анализа музыки. Полемическая статья вторая [1978] // Советская музыка. 1988. № 10. С. 87—93.
  - $^9$  Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. М.: Советский композитор, 1991.
- $^{10}$  Имеются в виду, в частности, следующие труды: Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Изд. дом Классика-ХХІ, 2008; Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2-х томах. М.: Московская консерватория, 2009; Шабалина Т. Рукописи И.С. Баха. Ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999.

- $^{11}$  Tомашевский M. Шопен: человек, творчество, резонанс. M.: Музыка, 2011. Примечательно, что одним из переводчиков этой книги с польского языка на русский стал  $\Lambda$ .О. Акопян.
  - <sup>12</sup> Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929.
  - <sup>13</sup> Большой секстет для фортепиано и струнного квинтета ми-бемоль мажор (1832).
- $^{14}$  Векслер O. Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии. Санкт-Петербург: Композитор, 2009.
- $^{15}$  Ольга Манулкина петербургский музыковед; в числе ее публикаций фундаментальный труд по американской музыке «От Айвза до Адамса: американская музыка XX века». СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010.
- <sup>16</sup> Среди музыковедческих трудов, созданных в период 1990-х при поддержке РГНФ, наиболее заметными стали следующие (приводятся в хронологическом порядке):

Григорьсва Г. Анализ музыкальных произведений: Рондо в музыке XX века. М.: Музыка, 1995; История полифонии: В 7 вып. Вып. 2-Б: Музыка эпохи Возрождения / Т. Дубравская. М.: Музыка, 1996; *Барсова И*. Очерки по истории партитурной нотации: (XVI — первая половина XVIII века). М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1997; Егорова В. Антонин Дворжак. М.: Музыка, 1997; *Ерохин В.* De musica instrumentalis: Германия — 1960—1990: Аналитические очерки. Немецкая инструментальная музыка последней трети XX века. М.: Музыка, 1997; З*енкин К.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1997; История русской музыки: В 10 т. T. 10-A: Конец XIX — начало XX в. / А.А. Баева, С.Г. Зверева, Ю.В. Келдыш, Т.Н. Левая, М.П. Рахманова, А.М. Соколова, М.Е. Тараканов. М.: Музыка, 1997; *Конен В.Дж.* Очерки по истории зарубежной музыки. М.: Музыка, 1997; Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Ред.-сост. М.Г. Арановский. М.: ГИИ МК, 1997; Головинский Г., Сабинина М. М.П. Мусоргский. М.: Музыка, 1998; Левашева О. Ференц Лист: молодые годы. М.: Музыка, 1998; Никольская-Береговская К. Русская вокально-хоровая школа ІХ-ХХ веков. М.: Языки русской культуры, 1998; Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. І: Синодальный хор и училище церковного пения: Воспоминания. Дневники. Письма / Сост., вступ. ст. и коммент. С.Г. Зверева и др. М.: Языки русской культуры, 1998; Хохлов Ю. Фортепианные сонаты Франца Шуберта. М.: Эдиториал УРСС, 1998; Шуров В. Стилевые основы русской народной музыки. М.: Московская государственная консерватория, 1998; История современной отечественной музыки. Вып. 2 / Ред. М.Е. Тараканов. М.: Музыка, 1999; Корабельникова Л. Александр Черепнин: долгое странствие. М.: Языки русской культуры, 1999.

<sup>17</sup> Akoρjan L. Nos Szostakowicza a tradycje rosyjskiej literatury absurdu. Ruch Muzyczny. 1990. Nr. 8. S. 1, 7.



### КАК ВОСПИТАТЬ УСПЕШНОГО МУЗЫКАНТА? SELF-EFFICACY — САМОЭФФЕКТИВНОСТЬ И ЕЕ ФОРМИРОВАНИЕ В СЕМЬЕ

Часть вторая

#### Нон-конформизм и способность держать удар

Рассуждения о личной свободе и приятном разнообразии занятий, весьма не похожих на серьезное профессиональное обучение, могут создать иллюзию легкости артистического пути, усыпанного розами. Конечно же, это не так. Всякий растущий профессионал в любой области, не только в музыкальном искусстве или искусстве вообще, неизбежно сталкивается с трудностями и препятствиями, и готовность к их преодолению также является необходимой психологической предпосылкой для формирования self-efficacy. Психологи Аманда Джаррел и Сюзанна Лажуа в своем исследовании эмоционального фундамента всякой успешности говорят о том, что одни и те же обстоятельства люди оценивают по-разному, и отсюда проистекают различия в их потенциальной самоэффективности: «Различные оценки являются причиной различия в эмоциях, которые разные люди испытывают по отношению к одним и тем же стимулам. Например, в то время как один студент может оценивать итоговый экзамен как угрозу и испытывать страх, другой же студент может оценивать тот же экзамен как вызов и испытывать эмоциональный подъем и надежду» [3, 277].

Многие педагоги задают себе вопрос, который косвенно прозвучал и у психологов: как, каким образом можно сформировать отношение к трудностям и препятствиям как к возможностям проявить себя? Как прогнать страх перед этими препятствиями и стимулировать учащихся относиться к ним как необходимым этапам собственного развития, без которых оно было бы просто невозможно? Всеобъемлющего ответа на этот вопрос, скорее всего, не существует, и всякий воспитатель и педагог ищет ответ на него своими путями. Группа психологов под руководством Хаодонг Лин-Зиглер провела оригинальный эксперимент, в ходе которого учащимся, испытывающим трудности в решении математических задач, поразному подавали биографии выдающихся ученых, включая Эйнштейна. Первой группе учащихся рассказывали о достижениях этих ученых, подчеркивая, как много им удалось сделать, в то время как второй группе учащихся рассказывали о трудностях, с которыми столкнулись те же ученые, а также о том, как они нашли в себе силы преодолеть их и двинуться вперед. Причем, трудности, о которых рассказали учащимся, относились как к творческой деятельности ученых, так и к их личным проблемам.

«Результаты этого исследования поддерживают несколько гипотез, — пишут авторы. — Во-первых, знакомство учащихся с историями борьбы, сквозь которую пришлось пройти ученым, улучшило результаты учащихся в технических науках (сообразно возрасту и классу), в то время как знакомство с достижениями ученых подобного эффекта не имело. Успехи учащихся в учебе в этом случае не только не улучшились, но более того, как свидетельствуют наши результаты, чтение рассказов о научных достижениях могло принести вред. Во-вторых, учащиеся чутко откликнулись на трудности, испытанные учеными, но в данном случае не имело значения, были ли это жизненные или творческие трудности и то и другое возымело положительный эффект. Знакомство как с жизненными, так и с творческими трудностями, с которыми столкнулись выдающиеся ученые, оказалось очень сильным мотивом для учащихся по сравнению с информацией об успехах тех же самых ученых» [6, *323*].

Выводы авторов исследования в школьно-образовательном контексте можно счесть совершенно справедливыми: рассказы о трудностях, которые испытывали выдающиеся ученые, и стремление экстраполировать эти трудности на опыт учащихся — все это способствовало повышению их мотивации и, соответственно, улучшало успеваемость. Характерно, что рассказы о достижениях великих ученых, игнорирующие трудности, с которыми им пришлось столкнуться, еще больше отвращают от учебы тех учеников, которым трудно дается предмет. В этом слу-

чае они еще более склонны считать себя записными неудачниками, которым бессмысленно пытаться что-либо изменить: успехи ученых учащиеся приписывают их природным дарованиям и благоприятным обстоятельствам, игнорируя роль личных усилий. Отсюда следует, что совершенно необходимо привлекать внимание к цене открытий, к проблемам и трудностям, с которыми сталкивались ученые на пути к высочайшим достижениям. Этим несложным способом self-efficacy, столь необходимая для успехов в учебе, поддерживается и укрепляется, и особенно ценно то, что даже такой с житейской точки зрения нейтральный метод, как рассказ о чужих успехах и неудачах оказался на удивление эффективным. Иными словами, авторам удалось доказать, что selfefficacy — весьма податливая психологическая конструкция, легко реагирующая на воспитательное воздействие.

Самоэффективность как психологическая субстанция, подобно всякому живому явлению, и неоднозначна, и не гомогенна, а складывается из нескольких, порой противоречивых, составляющих. С одной стороны, self-efficacy предполагает некую «воздушность», легкость, даже своеобразное легкомыслие, идущее, скорее всего, от внутренней свободы и априорной веры в себя. С другой же стороны, самоэффективность предполагает жесткость, настойчивость, желание и умение добиваться результата вопреки трудностям и препятствиям. Английское слово resilience (упругость) сочетает в себе обе эти составляющие, и ученые, изучающие самоэффективность, нередко пользуются этим термином. По отношению к психологическим категориям этот термин звучит по-русски несколько неуклюже, скорее удобно было бы называть его гибкостью, но ведь упругость

предполагает гибкость и жесткость одновременно, и эти нюансы хотелось бы учитывать при переводе оригинальных научных текстов.

Уже упоминавшиеся Джордж Мак-Ферсон и Джон Мак-Кормик, подводя итоги своего эксперимента, пишут: «Достижение в любой области требует resilient self-efficacy — упругой самоэффективности. В соответствии с прошлыми исследованиями можно было бы сказать, что люди наиболее стойки при встрече с препятствиями, когда они обладают сильным чувством самоэффективности, развившимся во многом благодаря овладению мастерством, а также когда испытанные ими неудачи достаточно умеренны и случаются не часто. Люди с упругой самоэффективностью могут быстро восстановиться после пережитых трудностей и двинуться вперед. Они оценивают ситуации, в которых встретились с неудачами, чтобы определить, как они могут действовать лучше в будущем, например, путем изменения стратегии, поиска помощи или изменения мешающих внешних условий. Скорость восстановления после трудностей и неудач — это важный фактор, отличающий успешных людей от неуспешных» [8, *335–336*].

Воспитателям и педагогам в связи с выводами ученых было бы естественно задаться вопросом о методах воспитания, рождающих более существенную сопротивляемость трудностям и проблемам, когда дети и подростки проявляют заметную настойчивость и «не сдаются». Диалоги Золта Боньяра с успешными музыкантами предлагают интересные иллюстрации, которые подтверждают и обогащают высказанные учеными суждения. Характерно общение автора с пианистом Стивеном Хофом (Stephen

Hough): в разговоре с ним особенно проявился свойственный многим артистам нон-конформизм, стремление отстаивать свои убеждения вопреки осуждению и неприятию окружающих.

В начале беседы, вспоминая детские годы, Стивен Хоф признался, что нередко провоцировал взрослых, шел на риск без особой нужды, просто желая увидеть, что же произойдет. Так, например, он мог при всем классе обнять учительницу с единственным намерением — увидеть ее реакцию. Будет ли это растерянность. изумление или, возможно, раздражение, насмешка? Подобно многим артистическим личностям, Стивен Хоф уже в детстве отличался независимостью и храбростью, когда искреннее самовыражение было для него важнее одобрения класса и учителей. Не таковы ли и взрослые артисты, часто «вызывающие огонь на себя» непривычной трактовкой известных сочинений или, в случае с композиторами, созданием новых звуковых средств, шокирующих современников? Чтобы вести себя подобным образом и в жизни, и в творчестве, нужно обладать значительной уверенностью в себе, питающей самоэффективность артиста на протяжении всей его жизни.

В молодые годы Стивен Хоф пошел против семейных традиций, приняв католичество. «Моя бабушка из Ливерпуля имела солидные шотландско-ирландские протестантские корни, — вспоминал он. — И, как Вы знаете, люди бросают камни друг в друга, будучи по разные стороны этого забора. То есть, с моей стороны было своеобразным восстанием, когда я признался своей бабушке в том, что хожу к мессе. «Я больше никогда не буду говорить с тобой, если ты станешь католиком», — сказала она. Но нет, она ошиблась, и впоследствии все

у нас было нормально» [1]. Так молодой пианист утверждал право быть собой на, казалось бы, вполне житейском уровне, но даже этот пример свидетельствует о его самостоятельности и силе характера.

Подобное поведение еще раз напоминает о том, что художник испытывает потребность быть искренним во всем, быть собой, не признавая над собой командиров и начальников. Эта внутренняя его свобода, которая проявляется порой в желании восставать, не соглашаться, идти на риск отвержения и отрицания, является для художника важнейшим стержнем, несущей конструкцией его художественной личности, его творческого «я». Возможно, воспитание внутренней независимости, которая представляет собой часть того самого магического self-efficacy, как раз и является своего рода подспудной целью всего процесса воспитания. Этим-то и отличается образование от воспитания: воспитание меняет структуру личности, создает ее внутренние опоры и приоритеты, а образование дает лишь знания, облегчающие функционирование личности в обществе. Но воспитание является чуть ли не более важным элементом формирования личности, нежели образование, и это касается даже такой трудоемкой области, требующей глубоко наработанных навыков, как образование музыкальное. Прививая эти навыки, мы порой забываем о воспитании, в то время как оно может сыграть определяющую роль в дальнейшей карьере ученика, ибо привлекательной для аудитории является художественная личность, а не владения профессиональными навыками. И не в этом ли личностном аспекте лежит коренное различие между просто профессионалами и большими мастерами?

Защита своей независимости, своего права самому определять к чему стремиться, что и когда делать (или не делать) свойственна также поведению альтиста Роджера Чейза (Roger Chase). «Я всегда был кем-то вроде бунтаря. У меня ушло много времени, прежде чем я научился не ранить этим самого себя, потому что от своего бунтарства первым страдал я сам», — вспоминал музыкант в беседе с Золтом Боньяром [1]. Характерным примером, подтверждающим необходимость бунтарства даже вопреки собственным интересам, является комментарий Стивена Хофа к известной словесной провокации Владимира Горовица, который говорил: «Пианисты бывают или геями, или евреями, или плохими пианистами».

«Я знавал некоторых, которые были всеми тремя. И некоторых, которые не были ни одним из трех. Конечно, все это совершенно неверно, но сказать так было вполне возможно. И не является ли это ощущение себя аутсайдером или отверженным, не является ли это частью художественной жизни? Да, именно так я и думаю. Не быть конвенциональным. Быть артистом означает не следовать правилам, не быть частью status quo, а это как раз то, с чем сталкиваются евреи. Или если вас могут арестовать за то, что вы гей, вы тоже находите крайние средства самовыражения. Думаю, что многие люди умели выразить себя в музыке, и у кого-то вроде Владимира Горовица или Шуры Черкасского вы слышите такое же глубокое эмоциональное неустройство. Мое возмущение шло тоже из того же источника, из желания выразить некие крайности. Интересно, что в XXI веке в западном мире геям не нужно больше прятаться, а евреям уже не надо скитаться, переезжая с места на

место. В этом случае, возможно, все изменится и появится другая группа отверженных аутсайдеров, чтобы столь же глубоко прочувствовать свои артистические стремления. Посмотрим...» [1].

Таким образом, Стивен Хоф подчеркивает в качестве важнейших качеств артиста внутреннюю независимость и храбрость, умение и желание отстаивать себя вопреки враждебному окружению, силу духа и твердость характера. С подобной необходимостью часто сталкивались геи и евреи, вырабатывая в себе необходимые для артиста качества. Можно сказать и шире — качества, необходимые для всякого успеха, поскольку всякое достижение включает в себя борьбу с трудностями и проблемами. Так что неудивительно, если и в самом деле среди гонимых и отверженных больше выдающихся личностей, нежели в других социальных стратах. Концепция самоэффективности, предполагающая умение сопротивляться трудностям и преодолевать проблемы, дает этому обстоятельству одно из объяснений. Конечно, это объяснение можно принять лишь в том случае, если не забывать о возможности получения образования, являющегося условием успеха для всех, в том числе и для отверженных и гонимых.

Из всего сказанного можно сделать вывод о том, что resilient self-efficacy или «упругая самоэффективность», опирающаяся на умение держать удар, воспитывается через опыт сопротивления и самозащиты, через отстаиванье себя, своих убеждений и своей независимости вопреки всему. Воспитатель, желающий сформировать в своих учениках такого рода самоэффективность, должен следовать совету: «Создавай посильные препятствия и требуй их преодоления, культивируя самостоятельность и силу характера

ученика». Зная традиции принуждения, часто присущие советской педагогике, особенно педагогике искусства, следует еще прибавить: уважая ученика, ни в коем случае не унижай его. Тогда нон-конформизм и бойцовские качества как необходимая часть самоэффективности будут присутствовать в психологическом арсенале учащихся, помогая им стать успешными и раскрыть все свои способности.

#### Серьезность и ответственность

Ученые-психологи многократно и в разных контекстах обращают внимание на большое значение самоэффективности в качестве составляющей успеха в любой деятельности, в том числе и музыкальной. Велика роль self-efficacy в качестве психологического регулятора различных ее аспектов. При этом, как уже говорилось, составляющие самоэффективности достаточно разнообразны: некоторые из них обеспечивают стабильность необходимых действий на протяжении всего обучения, другие же в большей мере задействованы непосредственно в процессе демонстрации полученной квалификации.

«Самоочевидно, что обучение игре музыкальном инструменте может быть сложной и требовательной задачей для всякого юного учащегося, — пишут Джордж Мак-Ферсон и Джон Мак-Кормик. — Более того, обучение игре на инструменте являет собою особый вызов, поскольку учащиеся предоставлены сами себе и самостоятельно определяют, как и когда они будут заниматься. Физические, умственные и эмоциональные усилия, необходимые для выполнения долгосрочных обязательств, когда успех не всегда заметен, плюс необходимость готовить репертуар, требующий недель или даже месяцев для полного овладения — все это требует гибкости и настойчивости в таком объеме, которого многие учащиеся не имеют, включая и тех из них, кто обладает значительным потенциалом. Так же как обучение навыкам в других областях, самоэффективность учащихся, их вера в собственную компетентность и способность овладеть мастерством определяют как именно, каким образом смогут они проявлять настойчивость перед лицом трудностей, стрессов и конкурирующих занятий» [8, 335].

Приведенный комментарий специалистов весьма симптоматичен, так как расширяет сферу действия самоэффективности от необходимого психологического катализатора в ходе выполнения конкретного, порой сложного задания, до универсального психологического регулятора учебной деятельности в целом. Наряду с финальной демонстрацией полученной квалификации эта деятельность включает весь ход тренировок и упражнений, необходимых для достижения квалификации и овладения всеми нужными навыками. И вновь авторы подчеркивают автономный характер self-efficacy, который может не совпадать с тем, что принято называть одаренностью: казалось бы, одаренность сама по себе должна быть регулятором всей учебной деятельности юного артиста. Однако нет, как свидетельствуют психологи, этого не происходит, и учащиеся, по их выражению, «со значительным потенциалом» иногда не обладают нужным запасом самоэффективности, чтобы успешно провести весь длительный процесс овладения исполнительским мастерством.

Не только способность к длительной самоорганизации как составная часть самоэффективности, но также и психологическое свойство противоположного характера — способность к мгновенной мобилизации — представляет собой своеобразный камень преткновения на пути

к артистическому успеху. Психологи, которые провели сравнительный эксперимент со студентами консерватории и студентами университета, сравнивая уровень их самоэффективности, с сожалением заметили: «Вместе с тем, различия в собственно музыкальной квалификации между обеими группами не распространяются на самоэффективность в исполнении на сцене, то есть на задание, относительно незнакомое обеим группам в сравнении с объемом их ежедневных занятий, занимающих столь больщое место в жизни музыкантов. Более высокие достижения студентов консерватории не обеспечили им более высокий уровень самоэффективности в части непосредственного исполнения на публике по сравнению со студентами университета. Исполнение имеет отношение ко многим навыкам и формам поведения, включая и те, которые можно назвать не- или экстра-музыкальными, существующими помимо технического инструментального мастерства или сложности репертуара» [11, 338].

Иными словами, юным музыкантам для полной успешности их миссии нужны как качества бегуна на длинной дистанции, бегуна-стайера, умеющего планировать время и распределять силы, так и качества бегуна-спринтера, умеющего максимально сконцентрироваться и выдать результат в нужное время в нужном месте. Причем, как справедливо замечают психологи, оба качества являются по сути дела экстра-музыкальными, не имеющими отношения ни к музыкальному искусству, ни к творческому потенциалу как таковому. Они обладают автономным значением, оказывающим существенное влияние на самоэффективность исполнителя, то есть на результат вне зависимости от рода занятий и конкретного содержания задания.

Обсуждаемые качества по своему психологическому содержанию наиболее близки таким поведенческим категориям, как серьезность и ответственность: воспоминания музыкантов о своем воспитании показывают, что их с малолетства отличала привычка относиться ко всякому порученному заданию так, как если бы от качества его выполнения многое зависело. Подобная привычка является надежной опорой для формирования self-efficacy то, что сделано на совесть, продумано, спланировано и доведено до конца, естественно, не внушает опасений и повышает уровень уверенности в успехе.

Выдающийся скрипач Джошуа Белл (Joshua Bell), вспоминая свое детство, признается: «Я был застенчивым, робким ребенком. И серьезным, в самом деле, очень серьезным. К видеоиграм я тоже относился со всей серьезностью. Я хотел добиться высоких баллов в игре под названием «Аркада», в то время это как раз была «Аркада», и я очень серьезность я испытывал по отношению ко всему, что делал, и, возможно, эта серьезность, которую я чувствовал всегда, помогла мне впоследствии в моих занятиях музыкой» [1].

Из признания Джошуа Белла следует, что юный музыкант воспитывает в себе характер, совершенно не приемлющий то, что в просторечии называют халтурой. Причем, здесь важно не столько отношение к своему основному делу — музыкальному искусству, но более широко, отношение практически ко всему, к любой деятельности. На первый взгляд это может показаться странным и даже излишним, но наша натура и наши привычки проявляются везде, и между профессиональной этикой и этикой жизненной нет непроходимой грани — это один и тот же

человек с одними и теми же жизненными принципами и нормами поведения. Родители же и педагоги зачастую пытаются провести границу между «делом и бездельем», между профессиональными занятиями и досугом, позволяя ребенку недоделывать, недостраивать, недодумывать и т.д., наивно полагая, что к его основному занятию это не имеет отношения. Увы, имеет. И частное наблюдение Джошуа Белла еще раз свидетельствует об этом.

Рассуждая об ответственном отношении ко всякому порученному делу, Джошуа Белл в качестве желаемой цели отметил также стремление к стабильности — стабильность и повторяемость достигнутого уровня и в целом, и в деталях играет в музыкально-исполнительском искусстве, да и в других видах деятельности, весьма значительную роль. Джошуа Белл заговорил об этом в связи с тем, что его родители психологи, и он сам пытался понять, какого рода психологические знания ему нужны. «Я не знаю, как и что было у моих родителей, но я до сих пытаюсь понять себя, и понять психологически с точки зрения работы мозга. Потому что когда вы на сцене, вам приходится понимать, как работает ваше сознание во многих отношениях. Нервы, например; сегодня вы десять раз кряду играете что-то вполне хорошо, но вдруг случается некая блокировка — вы чтото забываете или у вас перестает получаться. В этот момент вам действительно нужно понять, что творится у вас в голове. И что с этим делать, как это все изменить — вот тут вы и должны разобраться, каким образом все это происходит у вас в мозгу...» [1].

В связи с комментарием Джошуа Белла можно лишь поставить задачу перед психологической наукой: музыкальное

исполнительство еще не настолько изучено, чтобы можно было предложить работающие воспитательные образовательные инструменты для усиления надежности и стабильности исполнения; такого рода задачи стоят и перед спортсменами, и перед циркачами или танцорами, и перед промышленными рабочими — все операции во всех видах деятельности, как правило, требуют надежности и повторяемости. Естественно, вера в то, что сегодня получится так же хорошо, как вчера, входит в понятие self-efficacy. И средство для усиления такого рода стабильности состоит как раз в уверенности в правильности и эффективности пройденных тренировок, с одной стороны, и убежденности в том, что вы в любой момент готовы мобилизовать все имеющиеся ресурсы, с другой стороны. И то и другое требует серьезности и ответственности — психологического подтекста, как процесса подготовки, так и собственно исполнения. Вот почему серьезность и ответственность как элементы самоэффективности подлежат формированию и шлифовке в процессе образования и воспитания — без них невозможно организовать ни процесс овладения навыками, требующий дисциплины и волевых усилий, ни обеспечить мобилизацию и сосредоточенность в решающий момент.

Мысли Джошуа Белла подкрепляет и Изабель Леонард (Isabelle Leonard). Вспоминая свои детские годы, она говорит: «Когда я была ребенком, то с ранних лет начала танцевать. Моя мама отдала меня в балетную школу Джеффри, и я занималась балетом практически на протяжении всей моей юности. Это был действительный фундамент физической дисциплины для меня, и гораздо раньше, чем я начала заниматься вокалом.

Что значит следовать ритму, как пользоваться своим телом, да и вообще все, чему можно научиться в детстве — это же неосознанное обучение, своего рода бессознательное образование» [1]. Так молодая успешная певица подтверждает еще раз необходимость постоянных занятий в детские годы, которые воспитывают у будущего артиста серьезное и ответственное отношение ко всякому порученному делу независимо от его важности и нужности.

К сожалению, стремление воспитать в детях серьезное отношение к делу порой выступает в преувеличенной форме, особенно в так называемых специальных школах. Такого рода школы есть не везде, но в России они достаточно распространены, обеспечивая раннюю профессионализацию музыкально и художественно одаренных детей. Группа психологов под руководством Ки Муроямы экспериментально доказала, что завышенные ожидания родителей (столь характерные для российских специальных школ), родительское стремление видеть своих детей первыми и только первыми приносит детям-школьникам явный вред [9]. Причем, вовсе не только в их успехах в обучении искусству, но также и в обучении математике, что и показано в упомянутой статье.

Название статьи весьма симптоматично: «Не цельтесь слишком высоко для ваших детей: завышенные ожидания родителей подрывают надежду на успех в математических занятиях». Авторы утверждают, что конкурентная обстановка в школе и соответствующие ей родительские амбиции приносят вред детям, снижая их самоэффективность и создавая излишний стресс, и, таким образом, успехи детей в учебе от чрезмерного давления лишь ухудшаются. Особенно же

эта тенденция характерна для семей, принадлежащих к верхушке среднего класса: в этой социальной группе родителей характеризует большее давление на детей с целью добиться наивысших результатов, и такого рода поведение со стороны родителей можно оценить лишь крайне негативно. Контрастом к такого рода поведению родителей служат воспоминания Изабель Леонард о старших классах своей школы, которая вовсе не была специальной школой, но предоставляла vчащимся все возможности для занятий разными видами искусства. «Очень позитивным для меня было встречаться с учениками, каждый из которых увлекается каким-то одним видом искусства, у каждого была одна сильная сторона, и атмосфера при этом оставалась очень позитивной. Каникулы праздновали весело, таким же веселым был Хэллоуин, когда мы весьма вызывающе, по-карнавальному одевались. Наверное, мне очень повезло, я ходила в особую школу, но в этой школе не было никаких шероховатостей вроде беготни за популярными девочками. Встречались за обедом, не было драм и обид, никто не танцевал на столах, но все было как-то очень удобно и комфортно. Даже интересно узнать, продолжают ли мои одноклассники заниматься искусством и вообще чем они занимаются, но я уверена, что в любом случае искусство и сейчас присутствует в их жизни» [1].

Из сопоставления приятных воспоминаний Изабель и волнующих рассказов психологов о чрезмерно тщеславных родителях можно сделать лишь один простой вывод: самоэффективность нуждается в серьезности и ответственности, но чахнет от излишнего тщеславия и нездоровых амбиций. Юному музыканту, равно как и любому ребенку, нужна

здоровая позитивная обстановка для занятий, когда разумная требовательность не переходит в давление, а чувство ответственности не отравлено страхом разочаровать самых близких людей. В связи с этим родителям и педагогам можно посоветовать лишь одно: «Требуй, но не оказывай давление. И тогда воспитанная с детства серьезность и ответственность будут постоянно питать самоэффективность детей и учеников».

Заключая достаточно пространное описание столь важного понятия, как самоэффективность, означающее по сути дела веру человека в себя и свои возможности, подкрепленную полученной квалификацией и готовностью показать ее наилучшим образом — self-efficacy нуждается в правильных воспитательных усилиях педагогов и родителей. Самоэффективность нуждается в личной свободе и разнообразии занятий; в серьезном отношении даже к детским играм и чувстве ответственности за порученное дело; в интуитивном следовании семейному призванию, но без всякого давления и завышенных ожиданий. а также в твердости характера и умении держать удар, веря в успех и преодолевая трудности. На первый взгляд подобные рекомендации кажутся самоочевидными, но все они вместе, тщательно исполненные, станут необычайно прочной опорой для будущих свершений юного человека в любой области, включая и музыкальное исполнительство.

Психологический настрой, в основе которого лежит самоэффективность, станет мощнейшим фактором профессионального успеха, многократно усиливающим позитивное воздействие как природных способностей, так и вложенного труда. И не поможет ли правильное воспитание «гадкому утенку», робкому

ребенку и нервному подростку, превратиться в «прекрасного лебедя», короля концертной эстрады — и не достаточный ли это приз, способный вдохно-

вить педагогов и родителей на изучение и формирование самоэффективности на протяжении всего процесса воспитания и обучения...

#### ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

- 1. Bognar Z. Living the Classical Life [Electronic resource]. URL: https://www.livingtheclassical-life.com/ Cleveland, LTCL. 06 June 2018.
- 2. Bouffard-Bouchard T. Influence of Self-Efficacy on Self Regulation and Performance among Junior and Senior High-School Age Students / T. Bouffard-Bouchard, S. Parent, S. Larivee // International Journal of Behavioral Development. 1991. Vol. 14. P. 153—164.
- 3. Jarrell A. The Regulation of Achievements Emotions: Implications for Research and Practice / A. Jarrell, S.P. Lajoie // Canadian Psychology / Psychologie canadienne. 2017. Vol. 58. No. 3. P. 276–287.
- Kirnarskaya D. The Natural Musician: on Abilities, Giftedness and Talent. Oxford: Oxford University Press, 2009. 432 ρ.
- 5. Larson G.O. American Canvas. Washington D.C., National Endowment for the Arts, 1997. 198 p.
- 6. Lin-Siegler X., Ahn J. Even Einstein Struggled: Effects of Learning About Great Scientists' Struggles on High School Students' Motivation to Learn Science / X. Lin-Siegler, J.N. Ahn et al. // Journal of Educational Psychology. 2016. Vol. 108. No. 3. P. 314–328.
- 7. *McCormick J.* The Role of Self-Efficacy in a Musical Performance Examination: an Exploratory Structural Equation Analysis / J. McCormick, G.E. McPherson // Psychology of Music. 2003. Vol. 31. No. 1. P. 37–51.
- 8. McPherson G. Self-Efficacy and Music Performance / G. McPherson, J. McCormick // Psychology of Music. 2006. Vol. 34. No. 3. P. 322—336.
- 9. Murayama K. Don't Aim Too High for Your Kids: Parental Overaspiration Undermines Students' Learning in Mathematics / K. Murayama et al. // Journal of Personality and Social Psychology. Vol. 111. No. 5. P. 766–779.
- 10. Park D. The Role of Expressive Writing in Math Anxiety / D. Park, G. Ramirez, S.L. Beilock // Journal of Experimental Psychology. 2014. Vol. 20. No. 2. P. 103—111.
- 11. Ritchie L. Measuring Distinct Types of Musical Self-Efficacy / L. Ritchie, A. Williamon // Psychology of Music. 2011. Vol. 39. No. 3. P. 328–344.
- 12. The Road to Excellence / Ed. by Ericsson K.A. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1996. 369 ρ.
- 13. Sloboda J. Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function. Oxford: Oxford University Press, 2005. 437 ρ.
- 14. Spengler M. How You Behave in School Predicts Life Success Above and Beyond Family Background, Broad Traits and Cognitive Ability / M. Spengler, R.I. Damian, B.W. Roberts // Journal of Personality and Social Psychology. 2018. Vol. 114. No. 4. P. 620–636.
  - 15. Winner E. Gifted Children: Myths and Realities. NY: Basic Books, 1997. 464 ρ.
- 16. Zimmerman B.J. Self-Efficacy: An Essential Motive to Learn // Contemporary Educational Psychology. 2000. Vol. 25. P. 82–91.

### Из истории зарубежной музыкальной культуры

Евгения Чигарева

# «НЕИЗВЕСТНЫЙ МОЦАРТ»: «ЛОНДОНСКАЯ ТЕТРАДЬ» ВОСЬМИЛЕТНЕГО КОМПОЗИТОРА (МУЗЫКА ДЕТСТВА ИЛИ ПРОРЫВ В ВЕЧНОСТЬ?)<sup>1</sup>

«Der unbekannte Mozart» («Неизвестный Моцарт») — так называется монография немецкого исследователя Ханса Деннерлайна [12]. Подзаголовок «Die Welt seiner Klavierwerke» («Мир его клавирных сочинений») говорит о том, что автор относит это понятие ко всему клавирному творчеству Моцарта. Он считает, что эта область моцартовского наследия гораздо менее изучена, чем оркестровые и оперные произведения композитора.

В качестве эпиграфа к своей книге автор приводит слова Гете из его разговоров с Эккерманом: «Моzart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist» (14 февраля 1831 г.)². А годом раньше (3 февраля 1830 г.) Гете говорит: «Я видел его семилетним мальчуганом, когда он проездом давал концерт во Франкфурте. Мне и самому только что стукнуло четырнадцать, но я как сейчас помню этого маленького человечка с напудренными волосами и при шпаге» [11, 348].

Это почти совпадает с тем временем, о котором пойдет речь в этой статье. О том же факте сообщает Аберт в главе «Путешествия вундеркинда» (Мюнхен, Людвигсбург, Швецинген, Гейдельберг, Майнц, Франкфурт, Кобленц, Кельн, Париж, Лондон, где маленький Моцарт

познакомился и подружился с И.К. Бахом: известно, что они музицировали вместе). По этому поводу Леопольд Моцарт в письме замечает: «То, что он умел, когда мы выезжали из Зальцбурга, — просто тень по сравнению с тем, что он умеет теперь... Мой мальчик в восьмилетнем возрасте умеет все, чего можно требовать от человека сорока лет» [цит по: 1, 97]<sup>3</sup>.

«В большом зале в Спринг-Гарденз, рядом с Сент-Джеймским парком, сегодня 5 июня в 12 часов состоится большой вокально-инструментальный концерт в исполнении мисс Моцарт, 11 лет, и мастера Моцарта, 7 лет, двух Вундеркиндов. Каждый слушатель с удивлением услышит, с каким мастерством играет на рояле (Klavier) семилетний мальчик. Это превосходит любое воображение, и трудно сказать, что более достойно восхищения: его игра на рояле и умение читать ноты или его собственные композиции. Он был удостоен чести играть перед Их Величествами, которые были очень довольны его игрой». Это было напечатано в 1764 году в Паблишер Адвертайзер (Публичной Афише), самой популярной ежедневной газете  $\Lambda$ ондона<sup>4</sup>.

В это время болезнь отца заставляет семью на семь недель отправиться в дачное

место Челси, где Вольфганг, предоставленный самому себе (а главное, без руководства отца), написал ряд сочинений. Среди них была и так называемая «Лондонская тетрадь» — целый ряд набросков для клавира привать как эскизы вариантов возможного сонатного цикла (в указателе Кехеля они числятся под номером 15 с различными индексами, в дополнительном указателе каталога они обозначены как КЕ (а, b, с и т.д.; далее в моем тексте К).

Первая печатная версия «Тетради» появилась в 1909 году и была подготовлена Георгом Шюнеманом [15]8. Он высоко оценил эти пьески, отметив в них то, чего еще не было в предыдущих сочинениях. Вот что он пишет: «Но если сравнить с предыдущими произведениями Моцарта, то приводит в изумление музыкальное содержание, обилие идей и богатство мелодий, которое Моцарт развертывает именно в этом небольшом обрамлении. Он создает здесь изящные менуэты, аллегро, престо, адажио. Даже прелюдию (№ 7 для органа?) и настоящую подвижную фугу. Хотя последняя была не совсем дописана<sup>10</sup>. В любом случае это первая фуга, собственноручно написанная Моцартом, которая дошла до нас»<sup>11</sup>.

Это создание юного музыканта (серия набросков, представляющих собой законченные пьески) можно рассматривать с разных точек зрения. Помимо самого очевидного — что это гениальные прозрения чудо-ребенка в миниатюрных формах, здесь ощущается связь автора с современным ему контекстом: путешествия вундеркинда давали возможность впитать все, что он слышал; поэтому было бы интересно проследить: какие влияния, следы воздействия каких-либо национальных школ, конкретных ком-

позиторов чувствуются в этих опытах. Другой же возможный подход заключается в том, чтобы обнаружить предвосхищение стиля зрелого и позднего Моцарта в тематизме, выборе и трактовке тональностей, особенностях музыкального языка — пока как намеки, но связь с будущим и единство стиля очевидны.

больше будет интересовать второй подход. Но сначала о самой «Лондонской тетради». В ней 43 пьесы различных жанров и форм: сонатные аллегро, медленные части, менуэты, танцы из сюит, рондо, прелюдия и фуга (см. примечание 6). Не будем подробно останавливаться на каждой пьесе<sup>12</sup>, попробуем подойти обобщенно: с точки зрения формы, тематизма, семантики тональностей. О композиционной форме лучше говорить как о форме-жанре, так как в эту эпоху, как известно, эти понятия были близкими и жанр определял форму.

Начнем с сонатных allegri. Их 12, среди них есть и предполагаемые первые части сонатного цикла, и финалы (имеющие подзаголовок Sonaten-Finalsatz или Schlusssatz einer Sonate), причем финалов большинство. Из первых частей особенно выделяется соль-минорное сонатное allegro (K  $15\rho$ ), о котором я скажу позже (в связи с семантикой тональности соль-минор), и фа-мажорное (K 15t). Несколько слов об этом последнем образце. Здесь уже намечается многотемность, характерная для зрелого Моцарта: помимо главной и побочной, в экспозиции есть промежуточная тема (пример 1) и ход к заключительной (хроматическое нисходящее движение на фоне доминантового органного пункта к доминантовой тональности, в которой заканчивается экспозиция). Побочная партия своим изяществом напоминает аналогичные темы более поздних сочинений.

Пример 1

Подобная многотемность, встречаюшаяся и в других пьесах «Лондонской тетради», вызывает неодобрительный отзыв Аберта: «Здесь уже, прежде всего, сказывается недостаток, с которым Моцарту предстояло еще бороться много лет и который в основе своей — не что иное, как оборотная сторона его богатой мелодической изобретательности» [1, 101]. Мы вынуждены не согласиться с исследователем, так как многотемность — индивидуальная чеота стиля Моцарта, которая придает его музыке особую прелесть. В этой пьесе можно также отметить полифонические приемы (характерная черта позднего Моцарта) пока очень несложные (побочная проходит сначала в партии правой руки, потом левой).

Общая форма — старосонатная: второй раздел начинается с проведения главной темы в доминантовой тональности, после чего общие формы движения приводят к остановке на доминанте и проведению побочной темы в главной тональности; далее ход к заключительной теме и сама заключительная тема. То есть в репризе главной партии нет.

Вполне понятно, что юный композитор иногда в результате своей неопытности мог допустить неловкость в гармоническом наполнении формы: промежуточная тема заканчивается на тонике, и с тоники же в следующем такте продолжается связующая.

Сонатные формы финалов гораздо более лаконичны и активны, как и должно быть в финале сонатного цикла. Здесь мы чаще всего встречаем старосонатную форму. Например, Finalsatz einer Sonate B-dur (K 15ll) содержит только 28 тактов. Но в этом же небольшом примере, в отличие от других типично старосонатных образцов, в которых второй раздел

начинается с проведения главной партии в доминантовой тональности, есть четырехтактовая разработка: отклонение (через уменьшенный септаккорд!) в до минор и си-бемоль мажор, после чего следует, как и положено, побочно-заключительная группа в главной тональности. Можно в этом усмотреть намек на «движущуюся гармонию» <sup>13</sup> в разработках зрелых сонатных форм Моцарта.

Разработку содержит и Sonaten-Finalsatz F-dur (К 15v), причем очень развернутую (как и сама пьеса — 103 такта!). Она является исключением среди лаконичных финалов: полная сонатная форма, в побочной теме — оминоривание (С—с), альтерированная гармония и ряд уменьшенных септаккордов (четыре подряд!), в разработке минорные тональности (g-moll, d-moll), ферматы. Это одна из самых гармонически развитых и интенсивных пьес в Лондонской тетради.

Кроме того, здесь, как и в других пьесах, зачастую встречается неквадратность главной темы и ее полифоническое изложение (проведение темы поочередно в партиях обеих рук) — типичные черты моцартовской стилистики.

Медленные части более разнообразны по формам. Хотя известно, что в сонатных циклах венских классиков они, как правило, имеют в качестве прототипа арию, но и вокальные формы также могут быть различными по структуре<sup>14</sup>.

Например, Andantino für Klavier C-dur (K 15b) написано в простой трех-частной форме (песенной), Andante für Klavier D-dur (K 15o) — в старинной двухчастной с сонатной рифмой, следующий образец, B-dur (K 15 q), с тем же названием и в той же форме, но с добавлением в скобках Praeludium (что, очевидно, связано с фактурой). As-dur (K 15dd) — в старосонатной форме

(хотя подзаголовка «Прелюдия» нет, но есть черты импровизационности — ферматы, паузы). В-dur (К 15іі) — более развернутый пример, это старинная трехчастная форма; Es-dur (К 15mm) — в трехчастной форме da capo.

Менуэты (не считая недописанного отрывка, всего их 11) по форме соответствуют канону: они написаны в простой трех- или двухчастной форме с сонатной рифмой. Трио есть только в одном случае: в Менуэте К 15i/k (A-dur — a-moll), при этом нет указания da саро, но, очевидно, это подразумевается. Среди остальных пьес выделяется К 15cc Es-dur с подзаголовком Пример 2

не Minuetto, a Tempo di Minuetto (при этом в скобках — «отрывок»), что может подразумевать более серьезный замысел). Эта пьеса выделяется как размером (29+32, в отличие от обычного восьмитакта), так и более сложной формой: двухчастной старосонатной. В качестве примера менуэта приведем пьеcy B-dur K 15ρρ (№ 38). Написанная в трехчастной форме с развивающей серединой и сонатной рифмой с классическими пропорциями 8+4+8, она является образцом моцартовских ранних менуэтов (не случайно тема цитирована в произведениях Григория Корчмара: см. об этом ниже).



Помимо менуэтов, в Лондонской тетради есть и другие танцы — как старинные, обычно входящие в сюиту аллеманда, жига (15w и 15z), обе в старосонатной форме с активным использованием полифонии (особенно в жиге, тема которой изложена в виде трехголосного канона), так

и современные для Моцарта — контрданс (их четыре). Простонародное происхождение танца отражается в весьма несложном тематизме<sup>15</sup>. Что касается формы, то здесь снова можно отметить сонатную рифму в простой двух- и трехчастной форме; два из них (К 15h и 15l) —

в сложной трехчастной форме с трио, и один контрданс (К 15gg) — в форме пятичастного рондо с повторением второго эпизода и рефрена (abacaca).

Интересно, что среди танцев есть одна сицилиана (К 15u; написанная в малой двухчастной форме с сонатной рифмой) — в дальнейшем любимый жанр Моцарта, который он Пример 3a

использовал в инструментальной музыке. Достаточно вспомнить медленную часть из Клавирного концерта ля мажор KV 488, которую так и называют «сицилиана фа-диез минор», финал Струнного квартета KV 421, Сонату для скрипки и клавира фа мажор KV 377, ч. 2, Вариации (шестая вариация носит название «Сицилиана») и др. примеры.





Показательно, что сицилиана как в «Лондонской тетради», так и в Струнном квартете, и в Скрипичной сонате написана в ре миноре — тональности, играющей столь важную роль для Моцарта

в последние годы жизни. Минор вообще характерен для жанра сицилианы, так же как и размер 6/8 и пунктирный ритм — все это есть и в раннем образце восьмилетнего композитора.





В качестве финала могло выступать не только сонатное allegro, но и рондо (хотя известно, что венские классики писали и самостоятельные пьесы в фооме оондо). В Лондонской тетради четыре рондо (включая контрданс в форме рондо — K 15gg, о котором уже говорилось). Эти пьесы отличает не только простота формы, но и непритязательный тематизм танцевального типа (так что в данном случае юный композитор, прежде всего, ориентировался на канон жанра рондо). Два примера — K 15d и 15s — рондо второго типа (двухтемное, ре мажор и до мажор, со второй темой в одноименном миноре и репризой da саро), один — рондо третьего типа (трехтемное — K 15hh:  $F - g \rightarrow d - F - f - F$ ). Причем в этих пьесах отсутствуют ходы (что почти обязательно для более поздних образцов рондо как Моцарта, так и других венских классиков), так что они скорее ближе к куплетному рондо французских клавесинистов.

Несколько слов о *тематизме*. Понятно, что в менуэтах и других танцевальных пьесах, как правило, темы (с характерными (теми или иными) размером и ритмическим рисунком) и способы их развития несложные. Особенно развит тематизм предполагаемых сонатных allegri (в большей степени, чем финалов) и, конечно, медленных частей.

Как уже говорилось, тематические особенности в значительной степени зависят от тональности и, главное, лада. Минор влечет за собой определенный комплекс выразительных средств: нисходящий хроматический бас, хроматизмы, альтерированные и, особенно, уменьшенные аккорды, напевный или, наоборот, драматический тип мелодики. В Лондонской тетради подавляющее большинство пьес мажорных: из 43 только четыре имеют минорное наклонение: одно allegro (15p, g-moll), одно Andante (15r, тоже g-moll), танцы — сицилиана (15u, d-moll) и жига (15z, c-moll). Правда, есть еще эпизод в трехчастном Менуэте (KV 15i/k, A-dur — a-moll), по характеру ближе к трио в составной форме. Эпизоды в пьесах, обозначенных как Rondeau (см. раздел статьи о рондо), а также минорные эпизоды в разработке сонатной формы (о которых уже говорилось) тоже расцвечивают ладовую палитру сочинения.

Обратимся к соль-минорной пьесе, очевидно, быстрой (Sonaten-Satz für Klavier, 15р) — возможно, первой части предпо-

лагаемого сонатного цикла. Пьеса, безусловно, носит драматический характер: она крайне насыщена в мелодическом и гармоническом отношении. Здесь присутствует

обычный комплекс минора (нисходящий хроматический бас, хроматические ходы в мелодии, уменьшенные септаккорды), но в чрезвычайно концентрированной форме.



Кроме того, в этой необычной для маленького композитора пьесе есть неожиданные гармонические краски. Например, в развитии побочной темы движение по звукам уменьшенного септаккорда двойной доминанты переходит не в си-бемоль-мажорный, а в си-бемоль-минорный квартсекстаккод: оминоривание мажора — типичная черта стилистики зрелого и позднего Моцарта. В репризе побочная тема внезапно появляется совсем не в родственной тональности — ми минор, далее следует ля ми-

нор и секвентным сдвигом — главная тональность соль минор.

Тональность соль минор и в дальнейшем играет важную роль в творчестве Моцарта: она, безусловно, обладает определенной семантикой. Можно вспомнить такие сочинения Моцарта, как 25-я и 40-я симфонии, фортепианный квартет № 1 KV 478, струнный квинтет KV 516 (а также промежуточную тему в Клавирном концерте № 21, KV 467<sup>16</sup>). Вот последний из упоминаемых примеров.



Как и в двух соль-минорных симфониях (которые «на слуху»), в приведенных примерах также очевидна тематическая роль малой секунды (es — d)<sup>17</sup>. Эту интонацию можно назвать семантической фигурой<sup>18</sup>, связанной с семантикой тональности соль минор.

В Sonaten-Satz für Klavier это еще не так очевидно, хотя вся музыкальная ткань, благодаря хроматической насыщенности, пронизана малыми секундами. В большей степени значение малосекундовой интонации ощущается в Andante für Klavier (К 15r).

Преобладающие тональности в «Лондонской тетради» — с двумя-тремя знаками (не считая до мажора), останутся в творчестве Моцарта и потом. А. Эйнштейн, называя его «консервативным революционером или революционным консерватором», замечает по поводу этой кажущейся нейтральности в выборе тональностей: «Он перенял сложившийся эрелый язык искусства, но, конструируя его по-своему, перетолковывая его слова, сумел высказать староновые и знакомо-незнакомые мысли, как

это делает великий поэт, который тоже довольствуется двумя-тремя десятками букв алфавита, не изобретает новых слов, и все же говорит то, что еще никем не сказано» [10, 169].

Но вернемся к Лондонской тетради. Здесь только три пьесы в тональностях с четырьмя бемолями (но не диезами!): два в ля-бемоль мажоре (Andante für Klavier K 15 dd; Minuetto für Klavier K 15 ff) и один в фа миноре (второй эпизод в рондо третьего типа: 15 hh — f-moll)<sup>19</sup>. Приведем последний из примеров.



Несколько слов о семантике некоторых тональностей пьес. Начну с последней упомянутой — фа минор. В монографии Л.В. Кириллиной приведены две классификации (Кнехта и Шубарта). Процитирую: «f — звучит крайне скорбно» (Knecht, 1814)», «f-moll — глубокая печаль, надгробный плач, скорбные стенания и страстное желание смерти» [4, 34, 36].

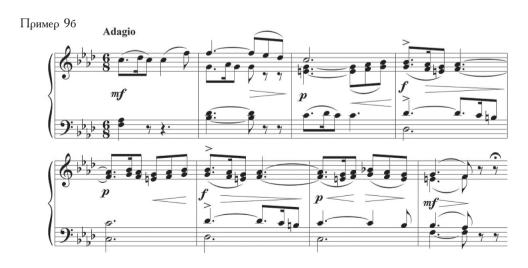
Последняя эмоциональная характеристика Шубарта вряд ли может быть применена к маленькому Моцарту. Конечно, он не мог знать этих эстетических трактатов,

однако подобные представления витали в воздухе. Не случайно так сходен мелодический рисунок пьесы из Лондонской тетради с гораздо более поздними образцами: например, Каватиной Барбарины

из «Свадьбы Фигаро» «Уронила, потеряла...», медленной частью Клавирной сонаты  $N \ge 2$  F-dur KV 280 и эпизодом рондо-сонаты финала Сонаты  $N \ge 14$  c-moll KV  $457^{20}$ .

Пример 9а





Пример 9в



Тональность ре минор, столь значимая для Моцарта в дальнейшем, в Лондонской тетради встречается только один раз — в сицилиане, о которой уже говорилось (Пример 4). Но и здесь, в танце, присутствует очень изысканная гармония, изобилующая уменьшенными септаккордами и хроматическими ходами. Чтобы привести пример особенного значения этой тональ-Пример 10

ности для Моцарта в дальнейшем, сошлюсь на квартет ля мажор KV 464 (1785): в этом абсолютно мажорном произведении в Andante ре мажор, написанном в форме вариаций, минорная вариация поражает своим почти траурным обликом — это тот самый моцартовский ре минор, в котором написаны Реквием, начало и финал «Дон Жуана, 20-й клавирный концерт.



Если говорить о мажорных тональностях в пьесах из «Лондонской тетради», хотелось бы выделить ми-бемоль мажор прежде всего, потому что эта тональность в поздних сочинениях Моцарта играет символическую роль (достаточно сослаться на «Волшебную флейту)<sup>21</sup>. В последнее венское десятилетие Моцартом было создано большое количество произведений в ми-бемоль мажоре, а также в семантически сопряженных с ним до-миноре и до мажоре. Известно, что эта тональность считалась масонской, что очевидно при обращении к произведениям Моцарта «венского периода, связанных со словом. Однако и вне конкретной связи с масонской тематикой, ми-бемоль мажор в творчестве венских классиков во многом играет символическую роль. Обратимся к характеристике этих тональностей в эстетических трактатах, которую приводит Л.В. Кириллина. По И.К. Шубарту: «Es-dur — тон любви, благоговения, доверительной беседы с Богом, выражающий Святую Троицу своими тремя бемолями» [4, 35].

В зрелом и особенно позднем периоде творчества Моцартом (помимо «Волшебной флейты) в этой тональности создано много других сочинений, например, медленная часть соль-минорной 40-й симфонии (Пример 11). В этих же детских пьесках, о которых идет речь, мы этого не найдем. В «Лондонской тетради» пять пьес написаны в ми-бемоль мажоре. И хотя в них нет той символики, которая появится позже, они (по крайней мере, три из пяти) выделяются особыми индивидуальными чертами. Таково, например, Andante für Klavier, KV 15mm (Пример 12).

Пример 11





В этой пьесе Аберт видит влияние И.К. Баха: ее начальная тема, по его мнению, — «излюбленный оборот» композитора. Действительно, достаточно сравнить эту тему с темой рондо второй заключительной части Клавирной сонаты ор. V (сонаты этого опуса появились за 15 месяцев до приезда Моцартов в Лондон, и Вольфганг, конечно, мог познакомиться с ними (пример 13а). Влияние старшего композитора на младшего (точнее, их творческая близость) вполне естественно: известно,

что Вольфганг очень любил Иоганна Кристиана и общался с ним. Но подобные обороты мы встречаем и у Филиппа Эммануэля Баха (см., например, рондо из шестого тома «Собрания сонат, рондо и свободных фантазий для знатоков и любителей», которое впервые было издано только в 1787 году (Пример 136). Закономерно предположить, что отмеченная интонация характерна для многих композиторов XVIII века — то, что Асафьев называл «интонационным словарем эпохи»<sup>22</sup>.



Два менуэта (К 15ее и К qq) представляют собой микростаросонатную форму (скорее речь может идти о сонатной рифме), что будет в дальнейшем обязательным свойством всех менуэтов Моцарта<sup>23</sup>. Причем менуэт К 15ее даже имеет маленькую четырехтактовую разработку, после которой следует «побочная тема», транспонированная в главную тональность (следующие четыре такта). В целом образуется песенная двухчастная форма с сонатной рифмой и повторением частей — очень зящная пьеска!

Второй менуэт написан в форме большого периода, состоящего из двух больших предложений (der Satz, термин А.Б. Маркса). Второй четырехтакт в первом предложении завершается модулящией в доминанту, а во втором он, соответсвенно, звучит в главной тональности. Мелодия менуэта основывается на гармонической формуле T-S-D-T (вместо типовой T-D-D-T), что делает тему более напевной и лирической (особенно во втором проведении, где секундовый ход заменяется ходом на «лирическую сексту»). Вот эта изящная миниатюра:

Пример 14



Однако, как уже говорилось, наиболее выразительны мелодика и гармония в медленных частях. Andante für Klavier K 15mm также в ми-бемоль мажоре — пример лирической напевности уже у восьмилетнего композитора. Здесь приходит на память Ария Тамино с портретом из «Волшебной флейты», хотя букваль-

ного сходства нет. Но формула T-D-D-T, теперь решенная в эмоциональном лирическом ключе, созвучна теме Andante, в то время как ария Тамино, начинающаяся с лирической сексты координирует со вторым проведением темы менуэта (Пример 11). Все это создает единую эмоциональную сферу. Это не

символический, но выразительный облик ми-бемоль мажора.

Интересна и форма этого Andante: составная трехчастная, однако в миниатюрном масштабе, т.к. первая часть написана в форме восьмитактового периода повторного строения в главной тональности, далее следует четырехтактовая середина в доминантовой тональности и реприза Da Capo — своего род малая составная форма! Обращает внимание то, что в таком эскизном облике маленький Моцарт, выстраивая композицию, мыслит совершенно четко Пример 12).

Завершая (вернее, прекращая) аналитическую часть статьи (так как за границей рассмотрения оказалось немало пьес), я хотела бы вернуться к названию «Неизвестный Моцарт». Насколько это верно?

Во-первых, это верно только России и то относительно. Так, петербургский композитор, пианист и педагог<sup>24</sup> Григорий Корчмар, очень любящий музыку Моцарта, на основе этих пьесок создал шесть дивертисментов для струнного оркестра, сохранив текст и добавив только инструментовку (1997, всего использовано 30 пьес «Лондонской тетради»)<sup>25</sup>. Кроме того, он написал вариации на тему менуэта (Пример 2) для ф-но и оркестра под названием «Как стать вундеркиндом, или Играем в Моцарта» (1992; учебное пособие для оркестра и всех желающих в форме интродукции, темы с вариациями, фугой и кодой на тему восьмилетнего Вольфганга, сочиненную в 1964 году в Лондоне). Причем на премьере тему играл ребенок, одетый как маленький Моцарт (таким, как он предстал перед удивленным Гете), вариации же исполнялись оркестром (вариации строятся по принципу возрастания сложности музыкального языка: на пути от  $18 \times 20$  веку) [см. об этом: 2]<sup>26</sup>.

Если в нашей стране обращение к «Лондонской тетради» носит эпизодический характер, то иначе на Западе. Так, боитанский пианист, клавесинист и продюсер Эрик Смит (Erik Smith) подготовил обработки практически всех пьес из «Лондонской тетради» для духовых и оркестра, перегруппировав при этом некоторые пьесы таким образом, что получил из них несколько завершенных, целостных композиций (например, пьесы К 15b, 15a и 15f превратились у него в Дивертисмент in C). Его версия впервые была записана в 1972 году Невилом Маринером (одним из лучших дирижеров второй пол. XX века, основателем камерного оркестра Академия Св. Мартина в полях — The Academy of St. Martin in the Fields), и затем в 1991 в рамках подготовки полного собрания записей Моцарта (переиздана в 2000 году фирмой Brilliant Classics).

Из последних примеров обращения к «Лондонской тетради» — исследование немецкого композитора и музыковеда Ханс-Удо Кройельс (Hans-Udo Kreuels)<sup>27</sup> «Тетради» и новое нотное издание, опубликованные в середине 2000-х [14].

А между тем, очень жаль, что в России эти пьески даже не изданы: помимо того, что такое издание было бы важно для российских моцартоведов<sup>28</sup>, это прекрасный методический материал для музыкальной школы. Но будем надеяться на будущее.

В заключение, возвращаясь к проблеме, которая была поставлена в начале статьи, хочу сказать, что творение восьмилетнего Моцарта, безусловно, содержит зерна гениальности более позднего творчества композитора. Так что, действительно, можно сказать, что это и музыка детства, и прорыв в вечность. «Птенец расправляет крылья...» [6, 36].

# ЛИТЕРАТУРА

- 1. Аберт Г.В. А. Моцарт. М.: «Музыка», 1978. Часть 1. Книга 1. 534 с.
- 2. Заднепровская Г., Чигарева Е. «Моцартиана» Григория Корчмара (о сочинении по модели в музыке XX—XXI веков) // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 54—64.
- 3. Григорьева Г.В. Роль сонатины в становлении сонатной формы венских классиков // Черты сонатного формообразования. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 36. М., 1978. С. 28–41.
- 4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII начала XIX века. Часть 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. 224 с.
- 5. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII— начала XIX века. Часть 3. Поэтика и стилистика. М., Издательский дом «Композитор», 2007. 376 с.
- 6.  $\Pi aygaль A.C.$  «Лондонская тетрадь» В.А. Моцарта к вопросу о становлении стиля композитора. Рукопись. 40 с.
- 7. Чигарева Е.И. Моцарт в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. Дисс... докт. иск. М.: МГК, 1998. 571 с.
- 8. Чигарева Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. М.: УРСС, 2000. 280 с.
- 9. *Чигарева Е.И*. Семантический и интонационный комплекс «Волшебной флейты» в творчестве Моцарта // От Моцарта до Шнитке. М.: Издатель Доленко, 2010. С. 91—117.
  - 10. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М.: «Музыка», 1977. 432 с.
- 11. Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. Перевод с нем. Наталии Манн. М.: «Художественная литература», 1981. 687 с.
- 12. Dennerlein H. Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke. Veb Breitkopf & Härtel Leipzig. 1955. 305 S.
- 13. Heuss A. Die kleine Sekunde in G-Moll Sinfonie // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 40 (1934) / S. 54–66.
- 14. Kreuels, Hans-Udo: Londoner Skizzenbuch des achtjährigen Wolfgang Mozart: ein «Plädoyer» Spielgut und Quelle; Kurzanalysen Kommentare Werkliste, Frankfurt am Main / Wien: Land, 2007. 145 S.
- 15. Mozart als achtjährige komponist. Ein Notebuch Wolfgangs. Zum ersten Mal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1909.
- 16. Plath W. Das Londoner Skizzenbuch / Plath W. Vorwort // Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke; Bärenreiter Kassel. Basel. London. 1982. Serie IX, Werkgruppe 27, Bd. 1. S. XXI—XXIV.
  - 17. Reti R. The Thematic Process in Music. London. Faber & Faber. 1961. 362 p.
- 18. [Schünemann G.]. Einleitung der Herausgebers // Mozart als achtjährige komponist. Ein Notebuch Wolfgangs. Zum ersten Mal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1909. S. V–VII.

## REFERENCES

- 1. Abert G.V. A. Moczart [A. Mozart]. M.: «Muzy`ka» [M.: «Music»], 1978. Chast` 1. Kniga 1 [Part 1. Book 1]. 534 s.
- 2. Zadneprovskaya G., Chigareva E. «Moczartiana» Grigoriya Korchmara (o sochinenii po modeli v muzy`ke XX—XXI vekov) [«Mozartiana» by Grigory Korchmar (on the composition of the model in the music of XX—XXI centuries)] // Muzy`kal`naya akademiya [music Academy]. 2013. № 2. S. 54—64.

- 3. Grigor`eva G.V. Rol` sonatiny` v stanovlenii sonatnoj formy` venskix klassikov // Cherty` sonatnogo formoobrazovaniya [The role of Sonatina in the formation of the Sonata form of Viennese classics // Features of Sonata formation]. GMPI im. Gnesiny`x. Vy`p. 36. M. [Gmpi them. Gnesin. Vol. 36. Mmm.], 1978. S. 28–41.
- 4. Kirillina L. Klassicheskij stil` v muzy`ke XVIII nachala XIX veka. Chast` 2. Muzy`kal`ny`j yazy`k i ρrincipy` muzy`kal`noj kompozicii [Classical style in music of XVIII early XIX century. Part 2. The language of music and principles of music composition]. M.: Izdatel`skij dom «Kompozitor» [M.: Publishing house «Composer»], 2007. 224 s.
- 5. Kirillina L. Klassicheskij stil` v muzy`ke XVIII nachala XIX veka. Chast` 3. Poe`tika i stilistika [Classical style in music of XVIII early XIX century. Part 3. Poetics and stylistics]. M.: Izdatel`skij dom «Kompozitor» [M.: Publishing house «Composer»], 2007. 376 s.
- 6. Paudyal` A.S. «Londonskaya tetrad`» V.A. Moczarta k voprosu o stanovlenii stilya kompozitora. Rukopis` [«The London notebook» by W. Mozart on the question of the composer's style formation. Manuscript]. 40 s.
- 7. Chigareva E.I. Moczart v kontekste kul`tury` ego vremeni. Xudozhestvennaya individual`nost`. Semantika. Diss... dokt. isk. [Mozart in the context of the culture of his time. Artistic individuality. Semantics. Diss... Doc. claim.] M.: MGK [M.: Moscow state Conservatory], 1998. 571 s.
- 8. Chigareva E.I. Opery` Moczarta v kontekste kul`tury` ego vremeni. Xudozhestvennaya individual`nost`. Semantika [Mozart's operas in the context of the culture of his time. Artistic individuality. Semantics]. M.: URSS [M.: URSS], 2000. 280 s.
- 9. Chigareva E.I. Semanticheskij i intonacionny'j kompleks «Volshebnoj flejty'» v tvorchestve Moczarta // Ot Moczarta do Shnitke [Semantic and intonation complex «Magic flute» in the works of Mozart // from Mozart to Schnittke]. M., Izdatel' Dolenko, 2010. S. 91–117.
- 10. E'jnshtejn A. Moczart. Lichnost'. Tvorchestvo [Mozart. Personality. Creativity]. M.: «Muzy'ka» [M.: «Music»], 1977. 432 s.
- 11. E'kkerman I.P. Razgovory's Gete v poslednie gody'ego zhizni. Perevod s nem. Natalii Mann [Conversations with Goethe in the last years of his life. Transfer with it. Natalia Mann]. M.: «Xudozhestvennaya literatura» [M.: «Fiction»], 1981. 687 s.
- 12. Dennerlein H. Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke [The unknown Mozart. The world of his piano works]. Veb Breitkopf & Härtel Leipzig. 1955. 305 s.
- 13. Heuss A. Die kleine Sekunde in G-Moll Sinfonie [The little Second in G minor Symphony] // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 40 (1934). S. 54–66.
- 14. Kreuels, Hans-Udo: Londoner Skizzenbuch des achtjährigen Wolfgang Mozart: ein «Plädoyer» Spielgut und Quelle; Kurzanalysen Kommentare Werkliste, Frankfurt am Main/ [London sketch book of the eight-year-old Wolfgang Mozart: a «plea» a building toy, and source; a short-analysis comments list], Frankfurt am Main Wien: Land, 2007. 145 s.
- 15. Mozart als achtjährige komponist. Ein Notebuch Wolfgangs. Zum ersten Mal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann [Mozart as an eight-year-old composer. A Note Book Wolf Gangs. For the first time completely and critically edited by Dr. Georg Schünemann]. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1909.
- 16. Plath W. Das Londoner Skizzenbuch / Plath W. Vorwort // Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke [The London Sketchbook / Plath W. Foreword / / Wolfgang Amadeus Mozart. New edition of all works]; Bärenreiter Kassel. Basel. London. 1982. Serie IX, Werkgruppe 27, Bd. 1. S. XXI–XXIV.

- 17. Reti R. The Thematic Process in Music. London. Faber & Faber. 1961. 362 p.
- 18. Wolfgangs. Zum ersten Mal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann [Mozart as an eight-year-old composer. A Note Book Wolf Gangs. For the first time completely and critically edited by Dr. Georg Schünemann]. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1909. S. V–VII.

### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Выражаю благодарность Карине Игоревне Зыбиной за предоставление недоступных в России материалов из Моцартеума и Григорию Овшиевичу Корчмару за ценные советы и важные сведения о «Лондонской тетради».
- $^{2}$  «Но все равно явление, подобное Моцарту, навеки пребудет чудом, и ничего тут объяснить нельзя» [11, 397].
  - <sup>3</sup> Цит. по: Аберт Г.В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1. М.: «Музыка», 1978. С. 97.
  - <sup>4</sup> [18, 1] Пер. Е. Соколовой.
- <sup>5</sup> По этому поводу есть другая точка зрения, которую высказывает, например, Вольфганг Плат, издатель нового собрания сочинений Моцарта (Neues Mozart Ausgabe, далее NMA): «Эта тетрадь была не только личной собственностью восьмилетнего мальчика, но и представляла собой, наподобие дневника, его частное пространство, которое другие, т.е. отец и сестра, неукоснительно уважали. Это, а не болезнь Леопольда Моцарта в июле 1764 года, могло быть непосредственной причиной того, что в «Лондонской тетради» нет ни одной ноты, записанной чужой рукой. Вероятно, именно с этим связан и тот факт, что ни одна из пьес этой тетради не нашла применение позднее» [16, XXII].
- $^6$  Часть этих набросков могла бы быть предназначена и для оркестра: ведь именно в  $\Lambda$ ондоне в то же время возникли первые моцартовские симфонии.
- <sup>7</sup> Эта довольно объемистая, переплетенная в кожу тетрадка была потеряна и обнаружена только после смерти композитора (1898). На титульном листе собственноручная запись отца: «di Wolfgango Mozart à Londra 1764». Нумерация появилась только в первом издании, отредактированном Шюнеманом. Что касается обозначений жанра, темпа, характера пьес, то в оригинале их не было, они были внесены в дальнейшем редакторами или издателями (поэтому в указателе Кехеля они стоят в квадратных скобках, также у Аберта, который ссылается на Кехеля). Исключение составляют только две пьесы (В шюнемановском издании № 36 имеет указание на темп Рresto, а № 43, неоконченный, на форму Fuga).
  - <sup>8</sup> Нумерация и обозначения номеров возникла дишь в этом издании.
  - <sup>9</sup> Предполагалось, что эта пьеса для органа, как это принято было во время службы.
- <sup>10</sup> Вольфгант написал только экспозицию фуги. Недавно петербургский композитор Григорий Корчмар предложил законченный вариант этой фуги, который входит в его цикл «Маленькая месса в стиле Моцарта» (или Missa piccolo à la Mozart) пять фуг для четырехголосного хора а сарреllа по материалам моцартовских эскизов (2018).
  - $^{11}$  [18, 2-3].
  - 12 Подробный анализ см. в студенческой работе, написанной под моим руководством [6].
- <sup>13</sup> Имеется в виду такой тип разработки, в котором тематическая работа либо отсутствует, либо соединяется с выходящим на первый план гармоническим движением, затрагивающим различные, подчас не родственные тональности (воспринимается как длящееся остановленное мгновение: например, Клавирные концерты KV 453, 495 и др. сочинения). См. об этом явлении: [7, 470–471].
  - <sup>14</sup> См. об этом: [5, Глава 6, раздел 11: «Вокальные формы в инструментальной музыке»].

- <sup>15</sup> В контрдансах Аберт справедливо усматривает «австрийские и даже чешские танцевальные ритмы». «В целом лучше всего удались именно эти танцевальные пьесы; особенно поражают они чертами детской непосредственности», замечает автор [1, 102].
- $^{16}$  Обратим внимание на необычайное сходство промежуточной темы с главной темой соль-минорной симфонии № 40!
  - <sup>17</sup> Об этом см.: [13; 17, 114-136].
  - 18 Об устойчивых семантических фигурах музыкального языка Моцарта см.: [8, ч. 2].
  - 19 Это характерно и для более поздних сочинений Моцарта.
  - <sup>20</sup> Нумерация сонат дается по изданию под ред. А.Б. Гольденвейзера.
  - <sup>21</sup> Подробнее об этом см.: [9, 91-117].
- <sup>22</sup> Заметим, что все три примера в одной тональности ми бемоль мажор, что тоже, скорее всего, не случайно.
- <sup>23</sup> Сонатная рифма в менуэтах (как и вообще тяготение к сонатности) константная особенность в произведениях и зрелого периода творчества Моцарта. Иногда хочется назвать такие пьесы «микросонатами» (например, 2-я часть менуэт из Клавирной сонаты ми бемоль мажор № 4, KV 282). См. об этом: [3, 28−41].
- <sup>24</sup> Григорий Овшиевич Корчмар (р. 1947) профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова и Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, председатель Союза композиторов Санкт-Петербурга, артист камерного ансамбля «Солисты Санкт-Петербурга».
- <sup>25</sup> Из письма Г.О. Корчмара ко мне: «Разумеется, в модартовском тексте я не менял практически ничего (разве что кое-где добавил подголосочные имитации, уплотнил гармонию и сделал фактуру более оркестровой). Думаю, что именно замеченные Вами "шероховатости" добавляют достоверность и очарование этим "пробам пера" маленького гения».
- <sup>26</sup> Назову другие произведения Г.О. Корчмара, созданные на основе моцартовского музыкального материала или связанные с моцартовской тематикой: «Моцартиссимо», концерт-пастиччо для фортепиано с оркестром (1986); «Моцартино», моноопера-буффа в семи письмах, либретто Г.О. Корчмара по письмам В.А. Моцарта (2006); «Лондонские впечатления маленького Моцарта», сюита для фортепиано в четыре руки по материалам "Лондонской тетради"» (2013), части: І. «На приеме у английского короля» (обработка наброска первой части предполагавшейся Симфонии), ІІ. «Вольфганг и Наннерль концертируют» (обработка наброска сонатного allegro предполагавшейся клавирной Сонаты), ІІІ. «Если бы Вольфганг продолжил...» (вариации на тему неоконченной пьесы), ІV. «Вольфганг музицирует с "лондонским Бахом"» (обработка наброска Жиги), V. «Оперные впечатления» (обработка наброска медленной части предполагавшейся Симфонии), VI. «На прогулке в Сент-Джеймском парке» (обработка финала предполагавшейся Симфонии); «Атеп», фуга для смешанного хора с оркестром на тему эскиза В.А. Моцарта, предположительно предназначенного для Реквиема (2014). См. также примечание 6.
- <sup>27</sup> Ханс-Удо Кройельс немецкий пианист, композитор, музыковед. Изучал фортепиано, композицию и сольное пение в музыкальной академии в Детмольде. Долгое время работал исключительно как композитор. Затем изучал музыковедение в Венском университете. С 1980 года доцент на кафедре фортепиано и аккомпанемента в Форальбергской консерватории.
- $^{28}$  Г.О. Корчмар считает, что «это не менее ценный материал, чем, к примеру, бетховенские эскизные тетради!» (Письмо ко мне от 29.03.2018). Вот точка зрения композитора!

# НЕКОТОРЫЕ ГИПОТЕЗЫ О ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ И.С. БАХА

«Тайна творчества...» — устойчивое словосочетание, постоянно встречающееся в исследованиях данной области человеческой деятельности. Как всякая тайна, она порождает стремление раскрыть ее, заглянуть в глубины авторского сознания (подсознания?) сверхсознания?), чтобы понять не только истинный смысл и историю создания какого-либо произведения, но и особенности мышления творца, что в свою очередь окажется примером для его последователей, учеников, собратьев по перу. Далеко не всегда для решения подобной задачи есть достаточный материал, тогда возникают гипотезы, которые со временем могут или блестяще подтвердиться или оказаться опровергнутыми новыми источниками. Что ж, во всех случаях скажем: «Хвала поиску, хвала смелости исследователей! Время расставит все на свои места!»

Загадки творчества великого И.С. Баха особенно притягательны, однако из-за отсутствия достаточных материалов они вызывают к жизни самые разнообразные предположения. К настоящему времени остается неопровергнутым описание его творческого процесса, данное Ф. Шпиттой: «Его партитуры не производят впечатления, что он предварительно делал много эскизов и экспериментировал с основными мыслями, как это делал, например, Бетховен. Они выглядят так, как будто возникли они после того, как данное произведение прежде было основательным

и всесторонним образом внутренне отделано, но это не значило, что во время записи он не продуцировал еще чего-либо» [16, 180, т. 2]. Правоту слов Шпитты о предварительном продумывании композитором своего творения можно подтвердить, например, материалами цикла «Искусство фуги».

Автограф этого цикла, хранящийся в музыкальном отделе Берлинской государственной библиотеки под шифром Mus. ms. Bach Р 200, является так называемой «композиционной» рукописью, отражающей первую запись произведения композитором. Об этом свидетельствуют характер встречающихся исправлений<sup>1</sup>, последовательность изложения материала и, особенно очевидно, — запись «зеркальных фуг»<sup>2</sup> друг под другом, имеющих соотносимые корректуры, безусловно, делающиеся в момент сочинения<sup>3</sup>.

Что же мы видим в рукописи? Последовательность номеров в ней не соответствует окончательному варианту произведения<sup>4</sup>, но особым образом отражает композиторское видение целого: Бах уже знает общий план и записывает рядом фуги, которые составят в цикле соотносимые по материалу пары (вторая из фуг представляет собой более сложное развитие идей первой). В цикле они окажутся либо разделенными «расстоянием», либо (реже: № 6−7 и № 12−13) идущими друг за другом, но разными по характеру. Последовательная их запись в тетради представляет автору более удобную возможность для наблюдения над усложнением полифонической техники, формы и т.д.<sup>5</sup>

В качестве примера рассмотрим одну из таких пар соотносимых фуг, записанных в автографе рядом, но в окончательном виде цикла имеющих номера Восемь и Одиннадцать. Это тройные фуги, написанные на одни и те же темы, но во второй изложены в обращении.

Усложнение формы в фуге № 11 вносит раздел, в котором темы проходят в обращении, то есть в том виде, в каком они были представлены в фуге № 8: возникает своего рода воспоминание, создающее в цикле связи удаленных друг от друга фуг, способствующие единству цикла.

Если представить исполнение этих фуг подряд, то повторение только что прозвучавшего материала во второй из них внесет ощущение слишком долго длящегося, становящегося однообразным материала. Бах не мог допустить подобную последовательность: в цикле господствует принцип контраста в соотношении соседних частей. Совершенно очевидно, что в тетрадь записаны «узловые моменты» композиции, уже в целом обдуманной и ясной автору. Естественно, ни о какой «версии цикла, представленной автографом», речи быть не может.

Длительно исследуя рукопись, анализируя последовательность и характер ее записей, исследователь постепенно начинает понимать направленность мысли композитора. А что делать, если автограф не сохранился и доступен только изданный вариант сочинения, как, например, в случае с «Третьей частью клавирных упражнений».

Информация о нем весьма скудна, поэтому открывается простор для гипотез. Ошибочность большинства из них

Альберт Клемент видит в «односторонне-филологических действиях, нетщательном анализе музыки, поверхностных теологических знаниях авторов» [12, 4]. Нам представляется особенно важным второе из указаний: «нетщательность» анализа собственно музыки. Она же приводит и самого Клемента к ошибочному выводу: «Бах выражал свои намерения не всегда в достаточно ясной степени» [там же, S. 3]. Как раз наоборот: Бах в своей музыке постоянно подсказывает, предсказывает, поясняет, подчеркивает моменты, важные для понимания своего замысла. Отсутствие подробного анализа Clavierübung III приводит исследователей к заключению о нем как о «сборнике» (Sammlung, collection) разнообразных пьес для органа. Мысль о возможной его циклической организации отвергается<sup>6</sup>.

Между тем это сочинение Баха является циклом, драматургия которого организована гениально и очень тонко: разобраться в его строении, найти систему (в тональном плане, формах частей, их связях на расстоянии и группировках) не так просто. Не случайно произведение адресовано автором не только любителям, «но особенно знатокам подобных трудов»<sup>7</sup>: в нем содержатся определенные «загадки», рассчитанные на специалистов их разгадывать.

Сложен и необычен его состав: в обрамлении Прелюдии и Фуги расположены 21 хоральная прелюдия (обработка) и четыре дуэта. Как показывает анализ, напевы отобраны Бахом не только по смыслу текстов, но и по интонационному родству, которое распространяется и на следующие за ними дуэты. Главной сквозной драматургической идеей оказывается становление фуги: триумфальное звучание тройной заключительной фуги венчает цикл, а «путь», ведущий

к ней, определяется безукоризненной логикой полифонических форм $^8$ .

Как создавался этот цикл, имеющий 27 (!) частей ? Какие документальные свидетельства об этом процессе сохранились?

Публикация «Clavierübung III» состоялась в 1739 году, экземпляры сочинения поступили в продажу на лейпцигской ярмарке Михайлова дня (29 сентября), о чем свидетельствует Элиас Бах в письме от 28 сентября 1739 года: «... награвированная на меди работа господина кузена моего в настоящее время вышла, и экземпляр можно получить у него за 3 талера» [8, 370]. Ранее, в письме от 10 января того же года, Элиас сообщал, что планируется выход этого произведения к предстоящей пасхальной ярмарке (29 марта) и что оно содержит около 80 страниц<sup>10</sup> [8, *335*]. Время работы над сочинением неизвестно: предположительно называются годы, начиная с 1735 по 1739 [18, *223–224*]. Рукопись не сохранилась. Остается ... выдвигать гипотезы. Рассмотрим некотооые из них.

Если композитор принадлежит к тому типу творцов, который всесторонне обдумывает свое произведение до его записи, то можно предположить, как протекал его творческий процесс, стараясь при этом найти хотя бы какие-нибудь «материальные» обоснования. Подобного рода попытку предпринял Грегори Батлер в книге «Bach's Clavier-Ubung III. The Making of а  $Print \gg [10]^{11}$ . Он обратился к оригинальному изданию произведения (в дальнейшем сокращение - «О. и.»), предполагая, что исследование процесса его подготовки к публикации прольет свет и на историю его создания. Предварительными данными для Батлера были открытия М. Тессмера [17, 13] и Г. Кински [13, 43–45], увидевших в манере изображения нот на некоторых страницах О. и. черты баховского почерка и предположивших, что их гравировальные копии были выполнены самим композитором<sup>12</sup>. Батлер установил, что в мастерской известного лейпцигского издателя И.Г. Коюгнера, где началась подготовка издания, кроме него, работали над гравировкой еще два его ассистента. Работа была прервана, завершил ее Балтазар Шмид в Нюрнберге (он некоторое время также помогал Крюгнеру, приехав, по Батлеру, в начале марта 1739 года в Лейпциг). Г. Батлер составил таблицу, в которой указал исполнителей тех или иных страниц [10, *22*–*25*]. Выяснилось, что некоторые пьесы были полностью награвированы одним мастером, а страницы других распределялись между разными граверами. На пяти страницах издания в обозначении номера остались чуть заметными затертые следы иной нумерации<sup>13</sup>. Они послужили основанием для гипотезы Батлера о существовании у Баха трех версий законченного вида «собрания», которое постепенно расширялось (досочинялось) во время процесса гравировки.

Первая версия, по Г. Батлеру и А. Милке, включает 15 пьес. Начинается она с хоральной обработки «Kyrie. Gott Vater in Ewigkeit», и первые девять номеров («Месса») полностью соответствуют О. и. Сюда входят обработки двух церковных напевов, представленные в «больших» (pedaliter) и «малых» (manualiter) вариантах (вторые, написанные на тот же напев-источник, являются свободными вариациями первых). Шесть следующих (из лютеровского «Катехизиса») представляют собой исключительно «большие» обработки. Далее — эти шесть получают свои мануальные варианты и обрамление Прелюдией и Фугой. Последняя версия — с четырьмя дуэтами — соответствует окончательному виду произведения<sup>14</sup>.

В настоящей статье мы рассмотрим только первую «версию», что важно для представления о творческом процессе композитора. В таблице покажем полный состав произведения, выделяя жирным шрифтом части, входящие, по предположению Батлера, в первый его вариант.

Конечно, такой «набор» не мог быть версией законченного произведения. Здесь отсутствует четкая система, характерная для многочастных произведений Баха: в первой ее части, кроме «больших», присутствуют их варианты — «малые» обработки, во второй части их нет, не выстроен тональный план, не соблюдается логика формообразования и т.д.

$N_{\underline{0}}$	Содержание	BWV
	Прелюдия	552/1
	(Kyrie)	
1.	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	669
2.	Criste, aller Welt Trost	670
3.	Kyrie, Gott heiliger Geist	671
4.	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	672
5.	Criste, aller Welt Trost	673
6.	Kyrie, Gott heiliger Geist	674
	(Gloria)	
7.	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	675
8.	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	676
9.	Allein Gott in der Höh' sei Ehr'	677
	Zehn Gebote (Десять заповедей)	
10.	Dies sind die heil'gen zehn Gebot'	678
11.	Dies sind die heil'gen zehn Gebot'	679
	Glaube (Символ веры)	
12.	Wir glauben all' an einen Gott	680
13.	Wir glauben all' an einen Gott	681
	Vater unser (Отче наш)	
14.	Vater unser im Himmelreich	682
15.	Vater unser im Himmelreich	683
	Taufe (Крещение)	
16.	Christ, unser Herr, zum Jordan kam	684
17.	Christ, unser Herr, zum Jordan kam	685
	ВиВе (Покаяние)	
18.	Aus tiefer Not schrei' ich zu dir	686
19.	Aus tiefer Not schrei' ich zu dir	687
	Abendmahl (Причастие)	
20.	Jesus Christus unser Heiland	688
21.	Jesus Christus unser Heiland	689
1.	Дуэт	802
2.	Дуэт	803
3.	Дуэт	804
4.	Дуэт	805
	Фуга	552/2

Какие же объективные причины были у Батлера для предположения о такой версии? На странице 22 О. и. имеется ее едва видимый первоначальный номер — «13». Батлер считает, что гравировка была начата с хоральной обработки «Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit», для которой первой была 11-я страница будущего издания. Прелюдия на первых десяти страницах будет расположена лишь впоследствии. Однако, если посчитать страницы О. и. от 11-й и далее, то 22-я окажется не 13-й, как показывает ранний ее номер, а 12-ой! Между тем, исходя из цифры «13», Батлер выстраивает «раннюю пагинацию» начальных страниц и сравнение ее с пагинацией в О. и. показывает странные различия: то одной странице О. и. соответствуют две страницы «раннего» варианта (13-ой — 3-я и 4-я), то, наоборот, одной странице «раннего» соответствуют две страницы издания (8-ой — 16-я и 17-я — см. Таблицу 1 в книге Батлера [10, 22]. Технически это вряд ли возможно. Остаются вопросы...

Наблюдая за расположением нотного текста на страницах О. и., Батлер отмечает неравномерную плотность записи [10, 41–49], объясняя эту особенность более поздним включением в цикл Прелюдии и «малых» хоралов. Автор предполагает, что необходимость поместить на странице (без ее переворота) эти «малые» обработки заставляла Баха сочинять их короткими и записывать более плотно [там же, 49]. Получается, что Бах сочинял свою музыку, подчиняясь условиям гравировки, а не концепции целого. 15

Еще один вопрос. Если состав пьес второй версии к январю 1739 года уже был определен [10, 83–85; 5, 119], и к концу марта большая часть цикла была

награвирована (отсутствовали две обработки последнего хорала / «Jesus Christus, unser Heiland» / и заключительная фуга), то «первая версия», логически рассуждая, тем более уже должна быть готовой. Однако оказывается, что страницы 19, 21, 23 и 25 с двумя обработками хорала «Allein Gott...», в нее входящих, гравирует Шмид, приехавший в Лейпциг лишь в марте (см. таблицы Батлера [10, 22] и Милки [5, 124-125]), причем это первые страницы пьес, поэтому мало вероятно, что к этому времени заранее были награвированы «Ассистентом II» их вторые страницы<sup>16</sup>. Вопрос о «первой версии» остается открытым.

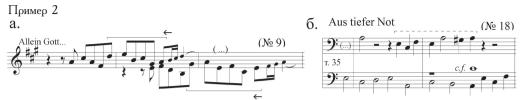
Остановимся еще на одном факте.

Ко времени завершения первой версии, по предположению Батлера и Милки, заключительная фуга еще не была написана. Между тем интонационнотематический анализ напевов, выбранных Бахом для обработки<sup>17</sup>, свидетельствует о том, что основной мотив, повторение которого составляет тему этой фуги, уже был своего рода лейтмотивом избранного композитором ряда первоисточников: впервые появившийся в начале второй строфы первого из них<sup>18</sup>, он встречается далее как в прямом, так и ракоходном вариантах 14 раз, иногда несколько раз повторяясь в одном напеве (Пример 1). Надо думать.



В хоралах «первой версии» цикла уже можно отметить присутствие данного мотива на правах главной лейтинтонации произведения. Он появляется не только в тех «номерах» (№ 2 и 5), где ему «положено» быть в соответствии с напевом, но и в № 3, № 8, а в № 9 (фугетте) вместо мелодии хорала, объявленной в титуле («Allein Gott in

 $der\ H\ddot{o}h\ sei\ Ehr$ »), получает развитие совсем другая тема. Ею оказывается ракоходный вариант темы заключительной фуги (без последнего звука!) (Пример 2a). Еще большее удивление вызывает появление полной темы этой фуги в хорале «Aus tiefer Not»  $(\Pi\rho ume\rho\ 26)$  именно в хорале «первой версии», по Батлеру.



Г. Батлер, видимо, не анализировал подробно тематический материал цикла, иначе бы он заметил вкрапления темы заключительной фуги в частях предлагаемой им «первой версии». Исследователь ищет для этой темы внешние влияния и находит их в произведениях К.Ф. Хурлебуша и Буктехуде [10, 5-9]. Присутствие же этой темы в частях «первой версии» произведения позволяет предположить, что к этому времени Бахом сочинена уже не только тема, но продумано и ее предназначение для заключительной фуги. Быть может, «выношен в голове» и сочинен уже весь цикл, если эти мотивы и темы-предвестники уже зафиксированы в имеющихся частях батлеровской «первой версии», которая, следовательно, таковой не является, как не существуют и остальные «версии». Скорее всего, в момент подготовки издания Бах занят изготовлением гравировальных копий, удобным и экономным расположением текста на страницах, а не «досочинением» или неоднократным изменением композиции своего произведения.

Небольшое дополнение о числовой символике. В О. и. начальный крупный раздел цикла (Месса) включает девять частей<sup>21</sup>. Заключительная фуга — 27-я часть цикла. Число это не случайное. С одной стороны, оно связано с числом «3», главным в этом цикле (27=3×9)<sup>22</sup>, с другой стороны, число «9», по правилам нумерологии, получающееся и из суммы цифр 2+7=9, приобретает самостоятельное значение — символа «свер-

шения», «завершения». Выше в таблице мы отдельно пронумеровали обработки, оставив «Прелюдию» неким «объективным» введением-предисловием к основному «повествованию». Вероятно, Бах нумеровал их таким же образом: яркие моменты с цитатами темы заключительной фуги оказываются в местах, связанных с числом «9»: «Allein Gott», завершающий «Мессу», — № 9, «Aus tiefer Not» — № 18 (1+8=9); последний в гоуппе дуэт имеет «девятку» в числе тактов (108=1+8=9). Заключительная фуга количеством тактов (117=1+1+7=9) тоже «поддерживает» «девятку» своего порядкового номера. Можно привести примеры с другими числами: первые три части при этой нумерации связаны по текстам с тремя ипостасями Св. Троицы и соответствуют их символическим числам «1», «2», «3», хорал «Десять заповедей» занимает десятое место.

«Четверку» дуэтов, выбивающуюся из господствующей «божественной троичности», Бах нумерует, начиная с цифры «1». Возможно, автор таким образом обращает наше внимание на символику данного числа, значение которого материальный мир, человеческое начало $^{23}$  И тогда цикл приобретает особое смысловое звучание: его «тема» — взаимоотношение «божественного» и «человеческого» в мире. Решает вопрос заключительная фуга, темы которой становятся выражением единства этих начал: первую из них обычно называют «темой Бога», третья — танцевальная по характеру, звучащая почти «в народном духе». Их контрапунктирование в последнем разделе фуги символизирует торжество этой идеи<sup>24</sup>.

Таким образом, «Clavierübung III» оказывается не простым «сборником упражнений для органа», как его иногда трактуют, а глубочайшим по смыслу циклом. Скорее всего, этот замысел был у Баха изначальным, и тогда все рассмотренные выше «версии» не имеют

под собой почвы. Конечно, если бы сохранилась рукопись этого произведения, она рассказала бы об истории его создания, о тайнах смысла и о намерениях автора значительно больше, и гипотезы были бы иного рода, но и готовое произведение при «тщательном» музыкальном анализе может поведать много интересного о замысле автора и о выразительных средствах его воплощения.

### ЛИТЕРАТУРА

- 1. Бах И.С. Клавирные упражнения III // Полное собрание произведений для органа. Т. 4. М.: Русское Музыкальное Издательство, 2007.
  - 2. Вязкова Е.В. «Искусство фуги» И.С. Баха. Исследование. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006.
- 3. Вязкова Е.В. К вопросу о типологии рукописей и о творческом процессе И.С. Баха // И.С. Бах и музыкальная практика немецкого барокко. М.: Московская консерватория, 2016. С. 280–301.
- 4.  $\mathit{Muлкa}\ A$ . «Музыкальное приношение» И.С. Баха. К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999.
- 5. *Милка А.* Четыре авторские версии Clavier Übung III И.С. Баха // Приложение к изданию Бах И.С. Клавирные упражнения III // Полное собрание произведений для органа. Т. 4. М.: Русское Музыкальное Издательство, 2007. С. 116–126.
  - 6. Милка А. «Искусство фуги» И. С. Баха. СПб.: Композитор, 2009.
  - 7. Шабалина Т. Рукописи И.С. Баха: ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999.
  - 8. Bach-Dokumente, Bd. 2. Leipzig, 1969.
- 9. Breig W. J.S. Bach. Sämtliche Orgelwerke. Bd. 6. Clavierübung III, Schübler-Choräle, Canonische Veränderungen. Wiesbaden, Bärenreiter, 2010.
- 10. Butler G. Bach's Clavier-Übung III. The Making of a Print. Duke University Press, Durham and London. 1990. P. 3–88.
- 11. Butt John. Clavier Übung III. Bachs Klavier und Orgelwerke. Das Handbuch. Hrsg. von Siegbert Rampe. Laaber, 2008. Teilband 2. S. 906–929.
- 12. Clement A. Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach Musik, Text, Theologie. Middelburg, 1999. 450 S.
  - 13. Kinsky G. Die Originalausgaben Der Werke J.S. Bachs. Wien u.a., 1937. S. 43-46.
- 14. Kube M. Choralgebundene Orgelwerke. Der III. Teil der Klavierübung // Bach Handbuch. Hrsg. Konrad Küster. Kassel, 1999. S. 586–594.
- 15. Marshall R. The Compositional Process of J.S. Bach. Study of the Autograph Scodes of the Vocal Works. Vol. 1, 2. Princeton University Press, 1972.
  - 16. Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd. 2. Leipzig, 1880. 1014 S.
  - 17. Tessmer M. Dritter Teil der Klavierübung. Kritischer Bericht // NBA IV/4. Kassel u.a. 1974.
  - 18. Williams P. Johann Sebastian Bachs Orgelwerke. Bd. 2. Schott. Mainz-London u.a., 1998.

## REFERENCES

- 1. Bah I.S. Klavirnye uprazhneniya III // Polnoe sobranie proizvedenij dlya organa. T. 4. M.: Russkoe Muzykal'noe Izdatel'stvo [M.: Russian Music Publishing House], 2007.
- 2. Vyazkova E. «Iskusstvo fugi» I.S. Baha. Issledovanie [«Art of Fugue» By I.S. Bach. Research]. M.: RAM im. Gnesinyh [M.: Russian Gnesins Academy of Music], 2006.
- 3. Vyazkova E. K voprosu o tipologii rukopisej i o tvorcheskom processe I.S. Baha // I.S. Bah i muzykal'naya praktika nemeckogo barokko: Sb. statej [The question of the typology of the manuscripts and on the creative process of J. S. Bach // Bach and the musical practices of the German Baroque: Wed. articles] M.: Moskovskaya konservatoriya [M.: Moscow Conservatory], 2016. S. 280–301.
- 4. Milka A. «Muzykal'noe prinoshenie» I.S. Baha. K rekonstrukcii i interpretacii [«Musical offering» by I. S. Bach. Towards reconstruction and interpretation]. M.: Muzyka [M.: Music], 1999.
- 5. Milka A. Chetyre avtorskie versii Clavier Übung III I. S. Baha //Prilozhenie k izdaniyu Bah I.S. Klavirnye uprazhneniya III // Polnoe sobranie proizvedenij dlya organa. T. 4. M.: Russkoe Muzykal'noe Izdatel'stvo [M.: Russian Music Publishing House], 2007. S. 116–126.
- 6. Milka A. «Iskusstvo fugi» I.S. Baha [«Art of Fugue» By I.S. Bach]. SPb.: Kompozitor [SPb.: Composer], 2009.
- 7. Shabalina T. Rukopisi I.S. Baha: klyuchi k tajnam tvorchestva [Manuscripts by I.S. Bach: keys to the secrets of creativity]. SPb.: Logos [SPb.: Logos], 1999.
  - 8. Bach-Dokumente, Bd [Bach-Documents, Bd]. 2. Leipzig, 1969.
- 9. Breig W. J.S. Bach. Sämtliche Orgelwerke. Bd. 6. Clavierübung III, Schübler-Choräle, Canonische Veränderungen [J.S. Bach. All of the organ works. Bd. 6. Clavierübung III, Schübler-choral halls, canonical changes]. Wiesbaden, Bärenreiter, 2010.
- 10. Butler G. Bach's Clavier-Übung III. The Making of a Print. Duke University Press, Durham and London. 1990. P. 3–88.
- 11. Butt John. Clavier Übung III. Bachs Klavier und Orgelwerke. Das Handbuch. Hrsg. von Siegbert Rampe [Clavier-übung III. Bach's piano and organ works. Manual. Ed. by Siegbert Rampe]. Laaber, 2008. Teilband 2. P. 906—929.
- 12. Clement A. Der dritte Teil der Clavierübung von Johann Sebastian Bach Musik, Text, Theologie [The third part of the Clavierübung by Johann Sebastian Bach Music, Text, Theology]. Middelburg, 1999. 450 s.
- 13. Kinsky G. Die Originalausgaben Der Werke J.S. Bachs [The Original editions of J.S. Bach's Works]. Wien u.a., 1937. S. 43–46.
- 14. Kube M. Choralgebundene Orgelwerke. Der III. Teil der Klavierübung // Bach Handbuch. Hrsg. Konrad Küster [Chorale-Based organ works. Part III of the piano exercise // Bach Manual. Ed. Konrad Küster]. Kassel, 1999. S. 586–594.
- 15. Marshall R. The Compositional Process of J.S. Bach. Study of the Autograph Scodes of the Vocal Works. Vol. 1, 2. Princeton University Press, 1972.
  - 16. Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Bd. 2. Leipzig, 1880. 1014 p.
- 17. Tessmer M. Dritter Teil der Klavierübung. Kritischer Bericht // NBA IV/4 [The third part of the piano exercise. Critical report // NBA IV / 4]. Kassel u. a. 1974.
  - 18. Williams P. Johann Sebastian Bachs Orgelwerke. Bd. 2. Schott. Mainz-London u. a., 1998.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Их типы описаны в книгах Р. Маршалла [15] и Т. Шабалиной [7].
- $^{2}$  Так называют пары фуг, вторая из которых является обращением первой.
- <sup>3</sup> Подробнее о них см. в работах автора [2; 3]. Представление А.П. Милки об этом автографе как о некоей «законченной версии» (а также о существовании различных его «версий» см. [6, 111–191]) сомнительно. Объяснение далее.
- <sup>4</sup> Последовательность записанных в автографе фуг (в скобках номер в окончательном виде, «пары» подчеркнуты): <u>I (№ 1), II (№ 3)</u>, III (№ 2), IV (№ 5), <u>V (№ 9), VI (№ 10)</u>, <u>VII (№ 6), VIII (№ 7)</u>, IX (Канон в октаву), <u>X (№ 8), XI (№ 11)</u>, XII (Канон в увеличении первый вариант), <u>XIII (№ 12/1,2)</u>, XIV (№ 13/1,2), XV (Канон в увеличении второй вариант).
- <sup>5</sup> Сравнительно чистая запись с незначительным количеством исправлений может свидетельствовать о предварительной «продуманности» этих фуг.
- <sup>6</sup> См. утверждение П. Уильямса: «... оснований для рассмотрения «Clavierübung III» в качестве цикла нет» («... gibt es keinen Grund, die Clavierübung III als Zyklus zu betrachten» [18, 231].
  - <sup>7</sup> Это указание сделано Бахом на титульном листе О. и.
- <sup>8</sup> Думается, что истоки гениального цикла «Искусство фуги», заключающего творческий путь великого композитора, находятся здесь, в произведении, носящем скромное название «Клавирные упражнения».
- $^9$  В таблицу ниже мы вносим отдельную нумерацию для обработок (у Баха ее нет), а нумерацию дуэтов сохраняем баховскую (как это сделано в О. и.).
- <sup>10</sup> В О. и. 77 страниц. Какой объем уже сочинен, записан или уже награвирован Бахом к этому времени?
- <sup>11</sup> Отношение к высказанным в ней гипотезам в литературе двойственное: А. Клемент [12, 340] и М. Кубе [14, 586] считают его «реконструкцию» недостаточно аргументированной. Дж. Батт упоминает их без критики [11], В. Брайг в предисловии к новому изданию «Clavierübung III» [9] приводит его данные с полным доверием. А.П. Милка подробно рассматривает его положения [5], вносит дополнения и в основном присоединяется к его рассуждениям о существовании нескольких законченных версий целого.
  - $^{12}\,\mathrm{Ha}$  русском языке описание процесса гравировки см. в книге А. Милки [4, 203–214].
- <sup>13</sup> Их фотокопии приведены на с. 40 его книги. Стертые номера увидеть довольно проблематично. Не исключено, что это могли быть следы так называемых «служебных номеров»,которые регулировали распределение листов между граверами.
- <sup>14</sup> По гипотезе А.П. Милки, Заключительная фуга была добавлена Бахом в «*Clavierübung III*» в последней, четвертой версии произведения [10, 122].
  - <sup>15</sup> Впрочем, Батлер не анализирует «Clavierübung III» и проблемы «концепции» не затрагивает.
- $^{16}$  Четыре последних страницы второй обработки «Allein~Gott» и третья ее обработка были награвированы уже в Нюрнберге.
  - <sup>17</sup> Все они присутствуют в «первой версии».
- <sup>18</sup> Исходным первоисточником для него был старинный грегорианский гимн «Kyrie, fons bonitatis». В немецком варианте Мартина Лютера вторая строфа начинается словами «Christ, aller Welt Trost».

- <sup>19</sup> Появление необычного ракоходного варианта в данном случае логично: он присутствовал и в напевах-источниках.
- <sup>20</sup> Она звучит здесь в варианте уменьшения. Вообще можно заметить, как на протяжении цикла идет ее постепенное становление, вызревание, приводящее к апофеозу в Заключительной фуге.
  - <sup>21</sup> Вероятно, это некий «ключ» к последующему.
- <sup>22</sup> Как известно, цикл был написан в память о посещения Мартином Лютером Лейпцига и его проповеди в праздник Св. Троицы, поэтому символическое число «3» постоянно здесь действует и в мотивных элементах напевов, и в формообразовании частей, и в архитектонике целого.
- <sup>23</sup> Количество тактов в группе дуэтов 369. Обычная трактовка этого числа «события Голгофы» совершенно не соответствует характеру музыки. Это число в нумерологической системе цикла «расшифровывается» двумя способами: 369=3+6+9= 9+9=18=1+8=9 и 369=9×41. Последнее же известное «число имени» Баха: это не только «скрытая подпись», но и олицетворение «человеческого» представительства. (Эта идея получит дальнейшее развитие в «Искусстве фуги» [см. 2]).
- <sup>24</sup> Вторая тема Заключительной фуги ступенеобразная, с повторениями мотивов со вспомогательными звуками, воспринимается как этап процесса движения от первого начала ко второму. Напомним необычный тип этой тройной фуги: без контрапунктирования всех тем. Вокруг этого вопроса тоже возникают различные гипотезы.



# «ПЕЩЕРА ТРОФОНИЯ» А. САЛЬЕРИ НА ЛИБРЕТТО ДЖ. КАСТИ: О РАЗУМЕ И ЧУВСТВЕ В ПРОСВЕТИТЕЛЬСКУЮ ЭПОХУ

Автор более четырех десятков опер, поставленных и снискавших большой успех в лучших театрах Европы, главный капельмейстер при дворе Иосифа II, пользовавшийся безграничным уважением и симпатией императора, один из лучших в Вене педагогов вокала и композиции, учениками которого были композиторы и исполнители нескольких поколений, Антонио Сальери (1750—1825), казалось бы, в представлении не нуждается. Однако его творчество до сих пор не слишком популярно среди исполнителей и исследователей. В отечественном музыковедении ему посвящены лишь статьи Л.В. Кириллиной [4] и В.В. Хайруллаева [11; 12; 14; 13]. На наш взгляд, оперы композитора заслуживают самого пристального внимания.

Существенную часть оперного наследия композитора составляют комические оперы. Сальери писал их на протяжении всей творческой жизни: первой успешной работой стала опера «Ученые женщины» («Le donne letterate», 1770) по пьесе Ж.Б. Мольера, большой популярностью пользовались «Венецианская ярмарка» («La fiera di Venezia», 1772), «Трактирщица» («La locandiera», 1773), «Школа ревнивых» («La scuola de' gelosi», 1779) и другие. Примечательна небывалая стилистическая гибкость композитора: он легко «подстраивался» под

вкусы публики, заказчиков, или под официальную политику, сохраняя при этом черты авторской индивидуальности. Интересный случай такой гибкости царедворца приходится на конец 1770-х — 1780-е годы, когда Иосиф II распорядился о формировании национального немецкого театра и распустил итальянскую труппу в Вене. Итальянец Сальери воспринял это, по-видимому, как некий вызов и написал зингшпиль «Трубочист» («Der Rauchfangkehrer», 1781). Опера имела успех — в течение года после премьеры ее исполняли в Бургтеатре 13 раз [19, 170].

Статья посвящена опере «Пещера Трофония» («La grotta di Trofonio», 1785), написанной на либретто Джамбаттисты Касти (1724—1803)<sup>1</sup>. Опера считается одним из лучших произведений композитора. Она положила начало очень успешному творческому тандему Касти — Сальери.

Сотрудничество композитора и поэта началось в 1785 году. Касти, аббат, уроженец Монтефьясконе, небольшого городка в регионе Лацио, к тому времени уже более десяти лет состоял на службе в качестве придворного поэта у эрцгерцога Леопольда, брата императора Иосифа II. Он много путешествовал, в том числе провел два года в России; мнение поэта о дворе Екатерины II

было отражено в его «Татарской поэме» (1783), высмеивавшей российскую политику. В поисках поддержки в лице Иосифа II в 1783 году аббат вернулся в Вену. Несмотря на то, что император запретил публикацию сатирических опусов из-за политических соображений $^{2}$ , пребывание в Вене подтолкнуло Касти начать карьеру либреттиста [17]. На тот момент у него уже было одно либретто комической оперы, «Lo Sposo Burlato» для Дж. Паизиелло, а в 1784-м Иосиф II предложил Паизиелло написать оперу для Бургтеатра и выбрал Касти в качестве либреттиста. Результатом сотрудничества стала великолепная опера «Il re Teodoro in Venezia». Следующим либретто оказалось «Пещера Трофония» на музыку Сальери (1785)<sup>3</sup>.

Отзыв O премьере «Пещеры Трофония» В Бургтеатре 12 октября 1785 года оставил граф Карл Цинцендорф, известный венский вельможа, страстный поклонник оперы и театра: «Очаровательная музыка, необычайные костюмы, Стораче с ее философской мантией была красива, и Кальвези великолепен. Кольтеллини была чудесна в своей роли. Бенуччи играл старого философа<sup>4</sup>. Но теме недоставало гениальности, артистизма; не было декораций, все время сад, все время грот, все время превращения» [18]. Как мы видим, граф остался доволен музыкой Сальери, но счел сюжет недостаточно «оперным», а тему — недостаточно интересной. Подобное впечатление было вызвано особенностями сюжета, отличающимися от принятых в итальянской музыкальной комедии XVIII века.

В опере действуют шесть персонажей: молодые сестры Офелия и Дори, их возлюбленные Артемидор и Плистен, отец

девушек Аристон и философ-волшебник Трофоний. Абсолютно разные по характеру, девушки собираются выйти замуж за идеально подходящих им молодых людей. Офелия любит Артемидора, подобного ей задумчивого любителя науки и литературы, а Дори — Плистена, веселого, смешливого и беззаботного. Проходя сквозь пещеру Трофония, юноши испытывают на себе ее магическое действие: они утрачивают свою внутреннюю природу и «обмениваются» характерами. Философ Артемидор становится гедонистом, а легкомысленный Плистен погружается в раздумья о смысле бытия. У сестер такая перемена вызывает недовольство. Лишь после повторного погружения в пещеру молодые люди обретают прежние нрав и характер. Во втором действии оперы метаморфозы происходят уже с женскими персонажами. Теперь в пещере оказываются сестры, а испытывают недоумение молодые люди. В финале оперы Трофоний объясняет действие пещеры и возвращает барышням их сущность.

Перемены характеров в опере образуют стройную и изящную драматургию. Два действия строятся по единому принципу: метаморфоза двух персонажей и возвращение в первоначальное состояние. Такая симметрия, содействуя композиционной четкости оперы, также вносит в сюжет особый смысловой акцент: мужское и женское начала сопоставляются и в некоторой степени уравниваются. В полном соответствии с просветительскими идеями и мужчины, и женщины в равной степени могут обладать «ученостью» и «естественным» отношением к жизни, их в равной степени могут затрагивать и изменения<sup>5</sup>.

Симметричность, взаимообращаемость при наличии двух любовных пар — это

испытанный комедийный прием. Его использовал А. Скарлатти в «Гераклии», Моцарт в «Свадьбе Фигаро» и «Так поступают все женщины». О связях «Тоофония» с «Così fantutte» пишут П.В. Луцкер и И.П. Сусидко, отметившие многочисленные пересечения либретто Да Понте и Касти, который разработал основную коллизию не столько драматическом (как Да Понте), сколько в идейно-символическом ключе [7, 528; также об этом — 8]. Отзвуки «Пещеры Трофония» Л.В. Кириллина обнаруживает также и в «Волшебной флейте» (идея воспитания влюбленных под руководством мага-мудреца) [4].

Основной конфликт либретто имеет интеллектуальную природу: рациональный, «ученый» взгляд на мир противопоставлен «естественному», легкому, причем противопоставлен с последовательностью даже не поэта, а исследователя человеческой природы, приверженца идей просветительской философии: «Юные герои "Пещеры Трофония" воплощают отвлеченно идеализированные представления о разных взглядах на мир» [7, *528*]. Любовные перипетии в сюжете смещены на второй план. В целом, Касти использует традиционную комедийную фабулу либретто лишь в роли фундамента.

В сюжете можно выделить главный мотив, прием и идею. Это, соответственно, волшебное превращение, смена личины («переодевание»), соотношение человеческой воли и предначертанной судьбы. Всем Касти уделил пристальное внимание.

Волшебные мотивы положены в основу развития фабулы, они являются импульсом внутренней динамики либретто. Главный представитель «волшебной» линии — персонаж греческой

мифологии Трофоний. Вместе с братом Агамедом он воздвигал храмы, предсказывал людям будущее, которое приоткомвалось людям во сне, в виде слуховых или зрительных галлюцинаций в волшебной Лейбадейской пещере. По преданию, Трофоний — сын Аполлона, прославленный ваятель, он выстроил своему отцу Дельфийский храм и сокровищницу царю Гириэю в Беотии. С ней связана драматичная история смерти Трофония и Агамеда. Братья сделали тайный лаз и воровали из сокровищницы золото и серебро. Агамед попался в капкан, который был там поставлен, и Трофоний отрубил ему голову, чтобы скрыть личность преступника. Земля под Трофонием расступилась и поглотила его [9]. Из мифологического источника Касти использовал только мотив волшебной пещеры, но интерпретировал его иначе: в пещере не предсказывается будущее, а изменяется суть человека.

В качестве проводника философской линии, на правах действующего лица в опере присутствует книга «Диалоги» Платона. Наличие в сюжете предмета, обладающего драматургической или смысловой функцией, — распространенный прием в театре XVI-XVIII веков [6, *259*]. Предметы-улики, подтверждающие чей-то злой умысел, раскрывающие тайну рождения, нередко использовались либреттистами как серьезной, так и комической оперы. В начале оперы книга «Диалоги» появляется в руках Артемидора, который после перевоплощения легкомысленно роняет ее в лесу. К концу первого акта книгу поднимает некогда беспечный, ныне преобразившийся в ученого мужа Плистен. Во втором действии «Диалоги» оказываются в руках испытавшей на себе действие пещеры Дори. Книга, переходящая от персонажа к персонажу как символ «учености», дополнительно подчеркивает и усиливает перемены, произошедшие с ними.

В XVIII веке, как известно, активно изучались памятники античной литературы. В 1742—1744 г. вышел пятитомный труд И. Брукера «Historia critica philosophiae», в котором автор исследует историю философии, в конце века была написана первая монография о Платоне — «Система платоновской философии» В.Г. Теннемана [10]. До этого времени философа воспринимали преимущественно как религиозного пророка и мистика. Именно в эпоху Просвещения произошло переосмысление наследия греческого философа, которого до этого времени воспринимали преимущественно как литератора, но не философа. То, что в либретто Касти Трофоний выступает не только в роли волшебника, но и в роли философа, находится полностью в русле «антикизирующей» направленности сеттеченто.

Один из основных комедийных приемов — это переодевание. Он встречается в десятках либретто как комической, так и серьезной оперы XVIII века и используется с целью усложнения и динамизации сюжета, вносит в действие мотив «неузнавания». Развязка в подобных либретто связана с установлением истинного лица персонажа и с разрешением возникшего заблуждения. Мотив инкогнито традиционно предполагал достижение одним из персонажей какой-то цели. В одних случаях такое переодевание помогает обмануть, в других случаях — разоблачить обман (оба случая встречаются в «Дон Жуане» Да Понте / Моцарта).

В либретто Касти традиционный прием комических опер получил осо-

бенное преломление. Переодевание из внешнего плана переходит во внутренний: герои меняются не одеждой, но характерами, мировоззрениями. Помимо этого, изменения действующих лиц происходят помимо их воли. И, наконец, преображение героев происходит с целью достижения какой-либо цели, Таким образом, обыгрывая прием «смены личины», поэт, пусть и в легкой комедийной форме, включается в рассуждения о природе человека, характерные для XVIII века. В этом смысле его либретто — своего рода интеллектуальный эксперимент. Офелия и Дори представляют собой два взгляда на жизнь, распространенных в XVIII веке: рационалистический и естественный, не отягченный мудоствованиями. В либретто эти взгляды противопоставлены: героини испытывают друг к другу теплые сестринские чувства, но осознают свою противоположность. В речитативе перед арией в І акте Офелия поет: «Небеса знают, как я горжусь сестрой, но наши разные натуры направляют нас по разным дорогам. Дори, живая и резвая, всегда ищет развлечений и удовольствия». Смена характера, как ни странно, ни коим образом не связана с этической стороной. От перемены мировоззрения персонажи не становятся лучше или хуже, они просто меняются. Объективный взгляд на действительность, приятие и осознание ценностей разных сторон человеческой личности — одна из главных идей литературной основы оперы. «Люди, — писал английский философ Дэвид Юм (1711—1776), — не могут изменить свою природу. Все, что они могут сделать, — это изменить свое положение...» [15, 695].

Еще одна идея, которая в скрытой форме присутствует в либретто Касти, —

это соотношение человеческой воли и предначертанной судьбы. В этом произведении приоритет остается за последней, так как все персонажи и меняются не по своему желанию, и после превращения они удивлены, но вполне довольны и не хотят каких-либо изменений. В финале оперы, однако, возникает новый поворот фабулы: Артемидор и Плистен замечают необычную манеру разговора Аристона, который не попадал в пещеру, но прошел, по его же словам, испытание «двумя безумными женщинами»; Трофоний предлагает Аристону зайти в грот, но тот отказывается. Иными словами, герой делает осознанный выбор и не дает «судьбе» ни одного шанса каким-либо образом повлиять на него и изменить его личность. Конечно, оппозиция «воля человека — судьба» в опере Касти включена в комедийный сюжет и лишена тех драматических и даже трагических смыслов, которые она приобретет, например, у Бетховена. Тем не менее и в таком «игровом» преломлении, как у Касти, эта оппозиция прочитывается в русле животрепещущих для второй половины XVIII века идей.

Вслед за Касти, так блестяще обыгравшим мотив двойственности в либретто (волшебство — обыденность, сущность — личина, воля — судьба), Сальери отражает эту идею в музыке. Обращая внимание на многие темы, затронутые в либретто и обыгрывая их в музыке, композитор наиболее внимательно сосредотачивается на проработке двух музыкально-интонационных сфер.

К «ученой» сфере относятся партии Офелии и Артемидора. Традиционно, «ученый» стиль предполагал использование полифонических приемов и форм: «Символ строгого стиля, — пишет Л.В. Кириллина — церковная музыка

с ее пристрастием к фугированным формам, подчиненным жестким правилам» [3]. Сальери не заимствовал атрибуты музыкального церковного стиля, однако музыкальная лексика «ученых» персонажей все же имеет свою специфику. Их первые арии («Взгляд сладкой любви» Офелии и начало сцены Артемидора у пещеры) имеют ярко выраженное сходство: умеренный темп, преобладание пунктирного ритма во вступлении оркестра, характерный тембровый прием — хор духовых в первых тактах и только потом включающиеся струнные, а также квартовая начальная интонация в вокальной партии — то есть все те стилистические средства, которые характерны для возвышенных арий благородных персонажей опер seria. Эти черты вряд ли правоверно считать признаками строгого письма в том значении, которое ему придавалось в XVIII веке, однако их можно назвать своеобразным — «оперным» — вариантом «ученого стиля». Перевоплощение Плистена и Дори в «ученых» персонажей отражается в их музыкальных характеристиках: появляются восходящие квартовые интонации в их вокальных партиях, пунктирные ритмы у оркестра, то есть те же черты, которые были присущи музыке, относящейся к Артемидору и Офелии.

Ко второй музыкально-интонационной сфере относятся «естественные» герои: Дори и Плистен. Для их партий характерен более подвижный темп, танцевальность, более прозрачная оркестровка с преобладанием струнных инструментов. Первыми характеристиками этих героев становятся не арии, а ансамбли («парный» квартет Офелия— Артемидор + Дори—Плистен, затем — дуэт Дори и Плистена), что также весьма симптоматично. Именно так обычно

вводятся в действие комические персонажи. Сцена Плистена у пещеры в І акте — подвижная, радостная, с яркой динамикой — характеристика несколько легкомысленного, но пылко влюбленного юноши. После перевоплощения во II действии Плистен исполняет арию, в которой, по сравнению с его первым сольным номером, возрастает патетика высказывания. В вокальной партии появляются призывные мелодические обороты-восклицания, в оркестровой восходящие пассажи, музыка в целом приобретает строгий и возвышенный характер. Он на время как бы становится персонажем оперы seria.

Интересный пример музыкальной «смены личности» в опере — кратковременная трансформация образа Офелии. Интонационный строй партии героини после того, как на нее подействовало волшебство пещеры, остается схожим с ее предыдущими характеристиками, но облегченные оркестровые краски (в сцене ее выхода из пещеры Сальери использует только струнную группу) и танцевальная ритмическая основа ярко обрисовывают новый образ.

Поскольку каждый из четырех героев испытывает на себе действие пещеры по два раза, в конечном итоге возвращаясь к своей изначальной сущности, их музыкальные характеристики таким же образом меняются два раза, к финалу оперы возвращаясь на начальные позиции: Артемидор и Офелия поют в «ученой» манере, Плистен и Дори — в «естественной». Получается, что в масштабах одной оперы Сальери чередует музыкальный язык оперы buffa и выразительные средства оперы seria.

Вместе с тем в распределении сольных номеров в партиях двух пар есть особенность, которая нуждается в ком-

Каждый ИЗ персонажейментарии. мужчин — и Артемидор, и Плистен имеют по две разнохарактерные арии. Офелия — две арии, но выдержанные в одной и той же «ученой» манере. Дори же достался всего один сольный номер в комической стилистике. Чем обусловлена такая диспозиция? Причину, казалось бы, можно было бы усмотреть в статусе и особенностях исполнительской манеры певиц, которым предназначались эти партии. Однако такое объяснение неверно. Видны явные несоответствия. Стораче (Офелия), спевшая в опере две серьезные арии, — первая моцартовская Сюзанна, она была прекрасна именно в лирико-комедийных ролях. Челеста Кольтеллини (Дори), которой достался всего один сольный номер, делила положение первого сопрано со Стораче, соперничала с нею, что косвенно отразилось в опере Сальери «Сначала музыка, потом слова», где Стораче пела партию примадонны, а Кольтеллини партию prima buffa [16]. Так что невозможно предположить, что дело было в недостатке мастерства последней.

По-видимому, можно говорить определенных смысловых акцентах, которые расставили либреттист и композитор. Женские персонажи, по крайней мере в том, как решены их сольные номера, оказались более устойчивы к метаморфозам, вызванным внешними причинами, чем мужские. Но главный нюанс, вероятно, — особое положение партии Офелии, наделенной склонностью к интеллектуальным занятиям. Само появление такой героини находится в русле просветительских воззрений на природу женщины и даже кажется более либеральными. Так, признавая возросшую роль женщины в обществе, философы второй половины XVIII века по-прежнему отказывали ей в праве заниматься литературной, научной работой: «Но разве их деликатная организация, их подверженность периодической болезни, беременности, родам разрешают им то усиленное и непрерывное размышление, которое вы считаете творческим и которому вы приписываете всякое важное открытие?» [2]6.

Кроме двух описанных выше пар, в опере есть еще одна: Трофоний — Аристон, волшебник — резонер. Аристон — это традиционный бас-буффо, его музыкальная характеристика дана в арии «Весной река, бывает, разделяется на два ручья» (І действие), где он рассказывает о своих дочерях и о разности их натур. В этой арии присутствует и раздел с типичной для этого комического амплуа скороговоркой.

Появление Трофония на сцене напоминает появление Командора в моцартовском «Дон Жуане»: его выход
сопровождает мощное звучание tutti
в унисон, ходы по трезвучию в d-moll.
Ария-заклинание, грозная, таинственная, мрачная, по тону высказывания
резко отличается от всего, что было
в опере до нее. Так, образы волшебника и резонера сопоставляется по принципу контраста: быстрая ария Аристона
в ясном «белом» С-dur'е — заклинание
Трофония в мрачном и драматическом
d-moll'е и медленном темпе.

У оперы buffa, к 1780-м годам уже давно сложившейся, существует множе-

ство родовых признаков, как музыкальных, так и сюжетных. К первым относится наличие речитативов, яркая, живая жанровая мелодика, небольшая продолжительность и другие. Среди сюжетных признаков — подвижность действия, скорая завязка, интрига, искрометная буффонада, переодевания, наличие традиционных героев, например, смышленого слуги или служанки, глуповатого хозяина, старой девы, хитрого лекаря и т.д. В «Пещере Трофония» огромный вес имеет интеллектуальная проблематика. Здесь нет привычных персонажей, нет привычной интриги, ни один герой не пытается добиться каких-то целей. Единственная цель либретто — доказать идею единства человеческой сущности, которая сохраняется, несмотря на любые изменения, идею равноправия разных сторон личности и — в конечном счете — равноценности чувства и разума. Эта идея прорабатывается не только либреттистом, но и композитором. Сальери не ограничился созданием живой и увлекательной музыки, чего в принципе было бы достаточно для комической оперы, но отразил основную идею Касти на уровне музыкальной композиции. «Пещера Трофония» имела громкий успех, пережила многочисленные постановки в разных странах, и это лучшее подтверждение успеха интеллектуального эксперимента Касти и Сальери.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. Горохова Р.М. Касти, Джамбаттиста // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского дома) РАН. URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=313 (дата обращения: 01.07.2017).
- 2. Дидро Д. Систематическое опровержение книги Гельвеция «Человек» / Д. Дидро // Собр. соч. М.-Л., 1935. Т. 2. 584 с.
- 3. Кириллина Л.В. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века. // Гетевские чтения. М.: Наука, 2003. URL: http://21israel-music.net/Galante.htm (дата обращения: 08.12.2017).
  - 4. Кириллина Л.В. Пасынок истории // Музыкальная академия. 2000. № 3. С. 53—73.
- 5. Луканина О.Н. Проблема «женского» в философии эпохи Просвещения // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. М., 2010. № 2. URL: https://cyberleninka.ru/article/v/problema-zhenskogo-v-filosofii-epohi-prosvescheniya (дата обращения: 09.08.2018).
- 6. *Луцкер П.В.*, *Сусидко И.П.* Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. М.: Классика-XXI, 2004. С. 259.
  - 7. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. М.: Классика-ХХІ, 2008.
- 8. *Луцкер П.В.* Опера «Так поступают все» и проблемы позднего стиля Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля. Сб. статей. М., 1996. С. 31–33.
  - 9. Мифы народов мира. Гл. ред. С.А. Токарев. М., 1980. С. 521.
  - 10. Новая философская энциклопедия: В 4 тт. Под ред. В. Степина. М., 2001.
- 11. *Хайруллаев В.В.* Антонио Сальери в Вене: становление мастера // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 136—141.
- 12. *Хайруллаев В.В.* Бомарше и Сальери: от «Тарара» к «Аксуру» // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 3 (16). С. 82−87.
- 13. *Хайруллаев В.В.* «Нестор среди композиторов»: Антонио Сальери и его ученики // Музыковедение. 2015. № 2. С. 21—26.
- Хайруллаев В.В. «Тарар» Сальери-Бомарше: некоторые особенности жанра (к 190летию со дня смерти композитора) // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2015. № 4. С. 49-72.
  - 15. Юм Д. Соч.: В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 695.
- 16. Angermüller R., Link D. Coltellini, Celeste // The new Grove Dictionary of Music and Musicians.
  - 17. Robinson M. Casti, Giovanni Battista [Giambattista]. Grove dictionary of music and musicians.
- 18. Salieri: La Grotta di Trofonio Les Talens Lyriques and Lausanne Opera Chorus. Label: Ambroisie AMB 9986, 2005.
- 19. Thayer A.W. Salieri: Rival of Mozart. Missouri: Philarmonia of Greater Kansas City, 1989. P. 170.

#### REFERENCES

1. Gorohova R.M. Kasti, Dzhambattista [Casti, Giambattista] // Elektronnye publikatsii Instituta russkoj literatury (Pushkinskogo doma) RAN [Electronic publishing by Institute of Russian Literature (the Pushkin House)]. URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=313 (data obrashcheniia [accessed date]: 01.07.2017).

- 2. Diderot D. Oproverzhenie knigi Gelvetsiya «Chelovek» [Refutation of Helvetius] // Sobranie sochineniy [Collected works]. Vol. 2. M.-L. [Moscow—Leningrad], 1935. 584 ρ.
- 3. Kirillina L.V. Galantnost i chuvstvitelnost v muzyke XVIII veka [Gallantry and sensibility in music of XVIII century] // Getevskie chteniya [Goethe Scientific Conference]. M.: Nauka [Moscow: Science], 2003. URL: http://21israel-music.net/Galante.htm (data obrashcheniia [accessed date]: 08.12.2017).
- Kirillina L.V. Pasynok istorii [Stepson of History] // Muzykalnaya akademiya [Musical Academy]. 2000. № 3. P. 53-73.
- 5. Lukanina O.N. Problema «zhenskogo» v filosofii ehpohi Prosveshcheniya [Female subject in Philosophy of the age of Enlightenment] // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]. M. [Moscow], 2010. № 2. URL: https://cyberleninka.ru/article/v/problema-zhenskogo-v-filosofii-epohi-prosvescheniya (data obrashcheniia [accessed date: 09.08.2018].
- 6. Lutsker P.V., Susidko I.P. Italyanskaya opera XVIII veka [Italian opera of XVIII century]. Vol. 2. M.: Classica-XXI [Moscow: Classica-XXI], 2004. P. 259.
- 7. Lutsker P.V., Susidko I.P. Motsart i ego vremya [Mozart and His Time]. M.: Classica-XXI [Moscow: Classica-XXI], 2008.
- 8. Lutsker P.V. Opera «Tak postupayut vse» i problemy pozdnego stilya Motsarta [«Cosi fan tutte» and Problems of Mozart's late style] // Motsart. Problemy stilya [Mozart. Problems of style]. M. [Moscow], 1996. P. 31–33.
- 9. Mify narodov mira [Myths of the peoples of the world]. Gl. red. S.A. Tokarev [Editor in chief S.A. Tokarev]. M. [Moscow], 1980. P. 521.
- 10. Novaya filosofskaya ehntsiklopediya [New Philosophical Encyclopedia]: in 4 vol. Editor V. Stepin. M. [Moscow], 2001.
- 11. Khairullayev V.V. Antonio Salieri v Vene: stanovlenie mastera [Antonio Salieri in Vienna: Becoming a Master] // Problemy muzykalnoy nauki [Music Scholarship]. 2012. № 1. P. 136—141.
- 12. Khairullayev V.V. Bomarshe i Salieri: ot «Tarara» k «Aksuru» [Beaumarchais and Salieri: from «Tarare» to «Axur, re d'Ormus»] // Problemy muzykalnoy nauki [Music Scholarship]. 2014. № 3 (16). P. 82–87.
- 13. Khairullayev V.V. «Nestor sredi kompozitorov»: Antonio Salieri i ego ucheniki [«Nestor among composers»: Antonio Salieri and his students] // Muzykovedenie [Musicology]. 2015. № 2. P. 21–26.
- 14. Khairullayev V.V. «Tarar» Salieri-Bomarshe: nekotorye osobennosti zhanra (k 190-letiyu so dnya smerti kompozitora) [«Tarare» by Salieri and Beaumarchais: some special aspects of the genre (dedicated to 190<sup>th</sup> anniversary of Antonio Salieri's death)] // Muzykalnyj zhurnal Evropejskogo Severa [Music Journal of Nothern Europe]. 2015. № 4. Р. 49—72.
- 15. Hume D. Sobranie sochineniy v 2 t. [Collected works in 2 vol]. M.[Moscow], Vol. 1. 1965. P. 695.
- 16. Angermüller R., Link D. Coltellini, Celeste // The new Grove Dictionary of Music and Musicians.
  - 17. Robinson M. Casti, Giovanni Battista [Giambattista]. Grove dictionary of music and musicians.
- 18. Salieri: La Grotta di Trofonio Les Talens Lyriques and Lausanne Opera Chorus. Label: Ambroisie AMB 9986, 2005.
- 19. Thayer A.W. Salieri: Rival of Mozart. Missouri: Philarmonia of Greater Kansas City, 1989. P. 170.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Биографические сведения приведены по статье М.Ф. Робинсона [17], а также статье Р.М. Гороховой [8].
- <sup>2</sup> Публикация «Татарской поэмы» «поставила под удар политический альянс Иосифа II и Екатерины II накануне войны с Турцией» [7, 529].
- <sup>3</sup> В 1785 году на это же либретто Касти в переработке Дж. Паломбы написал оперу Паизиелло. Она была поставлена в неаполитанском театре Фьорентини.
- <sup>4</sup> Офелия Нэнси Стораче (1765—1817, сопрано, исполняла в Вене многие главные партии, в том числе была первой Сюзанной в моцартовской «Свадьбе Фигаро»), Дори Челесте Кольтеллини (1760—1829, сопрано, дочь либреттиста Марко Кольтеллини, превосходная актриса), Аристон Франческо Буссани (1743—1807, бас, первый исполнитель партий Бартоло и Антонио в «Свадьбе Фигаро», Дона Альфонсо в «Так поступают все женщины», Командора и Мазетто в «Дон Жуане»), Плистен Стефано Мандини (1750—1810, баритон, первый исполнитель Графа в «Свадьбе Фигаро» Моцарта, брался и за теноровые, и за баритоновые партии), Артемидор Винченцо Кальвези (ум. 1811, тенор, первый Феррандо в «Так поступают все женщины»), Трофоний Франческо Бенуччи (1745—1824, один из лучших комических басов своего времени, Иосиф II считал его лучшим актером труппы) [18].
- $^5$  Сюжет этой оперы мог бы стать весьма интересным материалом для гендерных исследований, столь актуальных в последнее время.
  - <sup>6</sup> См. об этом: Луканина О.Н. Проблема «женского» в философии эпохи Просвещения [5].



# МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В СВЕТЕ ТЕОРИИ КОННОТАЦИЙ

Множественность процессов, протекающих в жизни музыкального произведения, так велика, что практически в любом из них образуется многослойная «полифоническая» смысловая конструкция, в которой существуют явные и неявные (вторичные или скрытые) смыслы.

Все современные науки, связанные с исследованием текста, выделяют два смысловых плана — план денотаций и план коннотаций. Первый выступает носителем явных значений, их развитие течет по прямому руслу, предпосланному законами жанра, стиля, композиции. Они функционируют в роли «поверхностных структур»<sup>1</sup>, позволяя ощутить готовый объект. Второй план предстает в скрытой форме и обнаруживает себя в едва уловимых контурах и мелких деталях. Коннотации играют роль «теневых структур». Сочетание денотаций и коннотаций (т.е. «поверхностных» и «теневых» структур) позволяет оценить динамику смыслового развития произведения — от первичного импульса до целостной композиции, оказывая на нее огромное влияние.

Коннотации образуются только в контексте произведения, и за его пределами их значение теряется, кроме отдельных случаев, когда можно говорить о продлении их жизни за границами конкретного сочинения. Современное искусствоведение активно интересуется много-

мерными смыслами, заложенными в произведениях искусства, благодаря чему становится очевидным понимание роли не только того, что лежит «на поверхности», но и того, что находятся «в тени», но имеет большое значение в построении художественного целого.

Музыка располагает значительными возможностями для образования коннотаций, хотя определить спектр их действия весьма сложно. В определенном отношении музыка сама сплошная коннотация, т.к. ее смысл не лежит на поверхности, его всегда нужно дешифровать и интерпретировать.

Музыка, как и искусство в целом, выступает не только объектом, но и инструментом познания мира — интуитивного, часто осуществляющегося путем разрыва линейного мышления и реализующегося с помощью иррациональных «скачков». В подобном познании важными «пооводниками» смысла являются коннотации. Их расшифровка, с одной стороны, адресует мышление к ситуативному контексту, с другой — направляет восприятие к широкой культурной парадигме, экстрамузыкальному контексту, включающему «фоновые знания» исполнителя и слушателя и открывающему восприятию широкое поле для рефлексии.

Теория коннотаций находится в процессе формирования, есть только предпо-

сылки к ее построению — и их немало. Основоположником коннотативной теории был Л. Ельмслев, который ввел само понятие «коннотация» [11, 370], далее им воспользовались французские семиологии Ж. Женетт [12, *410*] и М. Дюфренн [22, 84]. Главные же открытия и методология принадлежат Р. Барту, который предвидел перспективу развития теории коннотаций и наилучшим образом сформулировал это в «S/Z» [3]. Разграничение денотаций и коннотаиий составляет содержательную основу книги Р. Барта «S/Z», в которой он говорит, что основная функция коннотаций заключается в «порождении двойных смыслов» [3, 36]. В другой своей работе Р. Барт обратил внимание на необходимость поиска инструмента, нуждающегося в фиксации вторичных смыслов, отмечая, что в структуре языка заложена возможность удовлетворения этой потребности. [4, 298]. Коннотативный смысл, согласно его высказыванию, представляет собой «звучание голоса, вплетающегося в текст» [5, 157]<sup>2</sup>.

Ж. Женетт, в свою очередь, подчеркивал, что коннотации не являются смысловой «периферией», и в процессе смыслообразования они равнозначны денотациям, хотя могут функционировать и в качестве дополнительной информации [12, 411].

К сущности коннотаций вплотную подошел М. Метерлинк в своей философской работе «Сокровище смиренных», призывая к тому, чтобы повествование имело не только внешний план, но, что гораздо важнее, план внутренний: «Рядом с необходимым диалогом идет почти всегда другой диалог, кажущийся лишним. Проследите внимательно, и вы увидите, что только его и слушает напряженно душа, потому что только он

и обращен к ней. Вы увидите также, что достоинство и продолжительность этого бесполезного диалога определяет качество и не поддающуюся выражению значительность произведения»<sup>3</sup>.

Где же образуются коннотации, какова среда их формирования?

В целом это весьма сложно формализовать, поскольку в каждом произведении (как и в каждой жизненной ситуации) возникают индивидуальные дополнительные (коннотативные) смыслы.

Коннотация — категория, связанная с «невидимыми» процессами. Искусство, философия, семиотика, герменевтика, священные тексты, иероглифическое письмо, сакральная геометрия — в этих и многих других сферах коннотации играют важнейшую роль.

Если говорить об искусстве, то во все времена оно было сродни тайнописным языкам с различными способами «шифровки». В этом преуспела, к примеру, античная мифология с ее героями, в которых сочеталось не только божественное и человеческое, но человеческое и звериное (кентавры, русалки, люди-львы, люди-собаки); Средневековье загадочно-карнавальной культурой и непостижимой обращенностью к сегодняшнему постмодернизму; Барокко с развитым языком символов, по существу являющимся законченной знаковой системой; XIX век, «открывший» чувства, но не открывший тайну романтической иронии; наконец, XX-XXI столетия с их глобальным концептуализмом и постмодернистскими нагромождениями символов и цитат, предполагающих знание первоисточников, адресованных «посвященным».

На этом фоне, возможно, менее загадочными выглядят Возрождение и Классицизм (в музыке — эпоха венских классиков), особенно учитывая их

стремление к ясно-прозрачному колориту, простоте и рационализму. Однако их «тайнопись» существует в ином измерении и в глубинах своих содержит идею чего-то невысказанного, умалчиваемого, как и в светской жизни — парики, улыбки, неизменное радушие, за которыми скрываются чувства и мысли, порой, трагические, коварные, разрушительно-роковые.

XX-XXI Искусство BB. стоит в авангарде рассматриваемого феномена, поскольку главной чертой этого времени стала многозначность и, соответственно, высокий уровень коннотаций. Все языки искусства повысили свои интертекстуальные и метафорические свойства, а художественные тексты превратились в многозначные открытые системы. На свойстве «бесконечности» текста вырастает постмодернизм с его многочисленными «вариациями» и транскрипциями известных произведений. Серия работ П. Пикассо на сюжет знаменитой картины Веласкеса «Менины», столь многочисленная, что сама могла бы стать своеобразной картинной галереей с единой сюжетной тематикой, демонстрирует принцип бесконечности, выход «из берегов», взрывая привычные формы. Цикл помимо прочего, несет на себе отпечаток эволюции самого П. Пикассо, наглядно демонстрируя изменение его стиля от «почти Веласкеса» до зрелого кубизма.

Не отстала даже детская литература, в которой повысилась роль коннотаций. Вспомним, например, «Маленького принца» А. Экзюпери, «Алису в стране чудес» и «Алису в зазеркалье» Л. Кэрролла. Здесь действует не просто иносказательный язык сказки, но философская глубина, обозначившаяся благодаря коннотациям.

Как предвидел Р. Барт, в последнее время наблюдается оживление интереса

к проблеме коннотаций. Это, в частности, отмечают сами исследователи: в лингвистике — В. Телия [17, 5], Р. Якобсон [18], [27, 13] и в отечественном литературоведении — Е. Быстрова [8], О. Ревзина [14, 436]. В музыковедении упоминание о коннотациях можно встретить у К. Агаву [19, 26], М. Бельвинеса [20, 192], Р. Фрэнсиса [24, 310], Ж. Наттье [25, 112], Э. Тарасти [26, 37], в отечественном музыкознании — у М.Г. Арановского [2, 318], Ю.Н. Бычкова [9, 8]. Данному феномену посвящена монография И.С. Стогний [16].

Если говорить о практической стороне, то в основе данного процесса лежит осознанный поиск новых граней в известных произведениях. Постоянное «вглядывание», «вчитывание», «вслушивание» и нахождение неожиданных ракурсов в их глубинах во многом определило смысл работы постановщиков, режиссеров, сценаристов над произведениями мировой культуры, подвигая их к поиску очередной концепции «Кармен», «Евгения Онегина», «Вишневого сада», «Чайки», «Дяди Вани» и других классических сюжетов.

Корень этого явления видится в том, что Келвин Ванхаузер — автор книги «Искусство понимания текста» — называет «недоверием к значению». Смысловое непостоянство, по мнению автора, заложено как в структуре сознания человека, так и в структуре мира. Автор объясняет это тем, что никакие смыслы не обладают свойством прямого попадания в сознание и точной их дешифровки. Это подтверждается следующим его высказыванием: «Ни мир, ни человеческая природа не постоянны» [10, 13]. Обязательны искажения, преломления информации в соответствии с уровнем образования и личностной культуры, коррекция ее психикой воспринимающего. Все это служит питательной средой для образования коннотаций.

Об этом же говорит М.Г. Арановский, полагая, что музыке свойственна «предметно-понятийная немота», в связи с чем степень смысловой неопределенности становится значительно выше, чем в любом из искусств, а потому «выше и мера вариабельности восприятия музыкальных текстов»<sup>4</sup>.

Важно отметить (на этом строит свои предположения большая часть авторов), что коннотациям чаще всего отводится ассоциативная роль, включающаяся в процессе восприятия текста: они возникают благодаря эмоциям, эрительным образам, явлениям синестезии, т.е. связаны с образно-выразительной природой художественных текстов.

Музыкальные коннотации ся особым инструментом воздействия, прибегая к которому композитор использует лексические единицы всякий раз в новых значениях. Он использует коннотации в качестве экспрессивного «довеска» к объекту высказывания. И именно этот довесок может оказаться основным. Однако коннотации григорианского хорала и романтической пьесы разнятся своей природой. Скрытый смысл в искусстве ХХ века стал декларированным: постмодернистская игра стала открытой игрой подтекста с восприятием. Григорианский хорал, воплощая мир сакрального, всегда несет в себе не просто скрытый смысл, но образ скрытого смысла, апеллируя к самым возвышенным сферам человеческого сознания.

Отчасти об этом говорит А. Шнитке: «Мне очень интересно писать сочинения, где не все лежит на поверхности. Я пришел к выводу, что чем больше всего в музыку "запрятано", тем более это делает ее бездонной и неисчерпаемой, конечно, если

это "запрятано" на разных уровнях — не так, как это делали сериалисты. Они ничего не запрятывали, а просто использовали цифровые пропорции. Но если что-то какая-то магическая суть запрятана, то след ее будет понят»<sup>5</sup>. А. Шнитке приводит пример из «Волшебной горы» Т. Манна — эпизод вызывания призрака, который не желает появляться. Но зазвучавшая вдруг ария Валентина из «Фауста» Гуно, полностью меняет ситуацию. Призрак является в военной форме, хотя при жизни он не был военным (а Валентин им был). Этот эпизод композитор сравнивает с тем, что в музыке цитаты фактически выполняют ту же функцию: «через фрагмент вызывают ощущение целого»<sup>6</sup>.

Коннотации познаются в сравнении с денотациями, несущими предметные значения. Правда, предметные значения по отношению к музыке, — бесспорная метафора, и все же носителями предметных значений оказываются ясные, четко очерченные (лежащие «на поверхности», атрибутируемые) жанрово-стилевые, тематические, структурные рельефы произведения. Соответственно, коннотации проявляют себя в виде разных фонов, проступая сквозь тематизм, тональности и гармонию, композицию и драматургию, жанры, стили, исполнительские трактовки.

Обилие локальных смыслов, функционирующих в качестве «подголосков» основного, чрезвычайно затрудняет создание определенных алгоритмов коннотаций. Тем не менее, изучение коннотаций, оценка их смыслового статуса в музыкальном произведении представляется важной задачей для понимания многомерных смыслов, поскольку музыкальный текст выдвигает одни элементы на первый план, другие — на второй.

В настоящей статье ставится вопрос о существовании коннотативных структур,

обладающих «материальными» свойствами, фигурирующими в самом тексте — они именуются «текстовыми коннотациями». Их функционирование связано с определенным поведением текстовых элементов внутри или за пределами конкретного произведения. Например, в случаях использования цитаций, музыкальных метафор и символов, которыми богата музыка, происходит насыщение ее смыслами второго плана, подтекстами, коннотациями.

Внешние проявления коннотаций предельно скромны и сглажены. Мир коннотаций не громогласен, в основном тих и изыскан в средствах выражения. Он любит тишину, молитву, созерцание, духовные откровения, потаенные чувства и мысли. Но смысл, который он несет, бывает пронзительным. По словам А. Кнайфеля, неяркость материала «всегда сопровождает откровение»<sup>7</sup>.

Структура коннотаций может быть различной: от микроинтонации до целой композиционной идеи, нередко в итоге обнаруживающей себя как линия накопления основного смысла произведения. Коннотации часто предстают маленьким подголоском, едва заметным мелодическим оборотом, направлением движения музыкальной фразы — все это может играть важную роль в художественном замысле, предопределяя ход его течения. Таких мелких, но драматургически важных деталей можно найти великое множество в жанре фортепианной миниатюры у Ф. Шопена, С. Рахманинова, Скрябина. Коннотатом выступает нисходящее направление мелодии побочной партии 1-й ч. Шестой симфонии П.И. Чайковского, являясь «предтечей» финала — та же нисходящая линия, как и общий звуковой источник (fis), которым начинаются обе темы. Эта графика ПП оказалась значимой, обозначив драматургическую предопределенность финала симфонии.

Существуют и крупномасштабные коннотации в виде формы второго плана, вставок (текст в тексте — в операх), емких смысловых концептов, объединяющих разные тексты и даже разные виды искусства. Расширяя смысловую структуру музыкального произведения, коннотации активизируют все его сюжетно-композиционные элементы и образуются на уровне структурно-композиционной сферы, семантики текста, исполнительских и музыковедческих трактовок.

В данной статье речь пойдет о двух видах текстовых коннотаций.

Первый вид. Характерным его признаком является такая стратегия поведения текстового элемента, при которой из «теневой структуры» он стремится перейти в «поверхностную», т.е. стать денотацией. Это наиболее динамичный и самый показательный тип коннотации, когда из внутреннего состояния она прорастает во внешнее, и каждый следующий этап раскрывает вектор движения вовне, способствуя ее самораскрытию. Иными словами, стремясь стать денотацией, коннотация прорывается в «поверхностную структуру». Наглядным примером подобной коннотации является уже упоминаемая ранее серия картин П. Пикассо «Менины», написанная по мотивам одноименного произведения Веласкеса (илл. 1).

В правой части картины стоит маленький паж. Он касается ногой лежащей собаки, его руки вытянуты вперед. Движение рук и ног мальчика привлекло внимание Пикассо, они показались художнику движениями человека, играющего на рояле. В целом ряде картин Пикассо, варьирующих «Менины» Веласкеса (илл. 2—4), постепенно вырисовывается самостоятельный «пианист».



Илл. 1. Диего Веласкес «Менины»



Илл. 2-4. Пабло Пикассо «Менины»



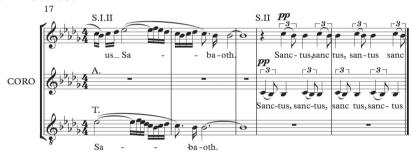


Аналогичным примером в музыке может служить «Sanctus» из Реквиема Шнитке. Молитвенное пение поначалу представлено многократным повтором одной мелодической фразы, — так создается ощущение

пребывания в молитве за счет характерного «плетения» мелодического орнамента, напоминая старинные духовные песнопения. Каждая фраза завершается кратким секундовым мотивом в пунктирном ритме:



Далее он вычленяется из напева и, постепенно разрастаясь, образует собственную структуру:



Затем рождаются самостоятельные мелодические линии, состоящие из секунд. Все это ширится, разрастается, умножается, и мелкий элемент выходит «на поверхность»:



Здесь возникает смысловое расширение: в светлом напеве зарождается мотив стенания, что нередко содержится в глубинах созерцательной молитвы.

Второй вид. Коннотаций образуются за счет интертекстуальных взаимодействий, и, соответственно, данный вид связан с отсылками к иным текстам: стилям, жанрам, цитациям, углубляющим и расширяющим смысл произведения<sup>8</sup>. Примером музыкальной коннотации, выстраивающейся на основе цитации, является фрагмент Танца «Семи покрывал» из «Саломеи» Р. Штрауса. Здесь есть отсылка к побочной партии из Шестой симфонии Чайковского. Вначале она мало очевидна. Но с каждым повторением все отчетливее проявляется эта связь (как пианист у Пикассо):



Конечно, Штраусом она интонируется иначе: цитируются только первые три звука темы с характерным метрическим акцентом (акцент сделан на четвертом звуке, благодаря чему подчеркивается сходство с мотивным ядром легко узнаваемой темы П.И. Чайковского). Р. Штраус использует известную тему — символ романтической мечты — и постоянно преобразует ее: начавшись, мотив либо растворяется, либо быстро «сворачивается», благодаря интенсивной секвен-

ции. Он трансформируется в соответствии с настроениями Саломеи<sup>9</sup>.

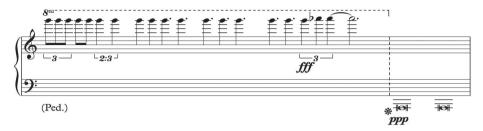
Существуют коннотации особого рода, в которых скрытый смысл, многозначительность являются главной образной сферой произведения. Такого рода коннотации существуют в фортепианной сонате № 1 А. Шнитке.

Соната открывается медленным свободным речитативом, являющимся монограммой имени музыканта, которому посвящена соната (Владимиру Фельцману — другу А. Шнитке):



Постепенно набирая внутреннюю энергию, речитатив завершается оглушительной репетицией звука «соль».

Весь путь к нему невидим и скрыт от сознания, это происходит непредсказуемо резко:

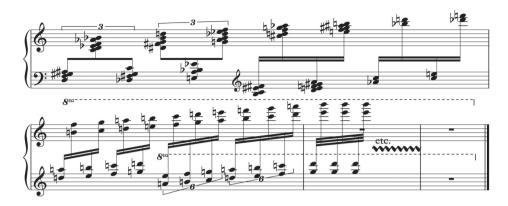


Затем вновь, словно из другого мира, следует тихий хорал, звучащий в низком регистре:



Форма первой части сонаты типична для структуры развертывания: постепенное проникновение организующего начала, нарастание упорядочивающих элементов и включение хорала как результата этого процесса. Иными словами, «программа» имеет достаточно четкие этапы: свободно текущая монодия колокольный бас — повторяющиеся мелодические фразы — хорал. Простая повторность в данном случае выглядит особым приемом, привлекая внимание каждой «мелочью» (в данном случае минимальной вариантной изменчивостью повторяющихся фраз). Так же «многозначительно» проявляет себя колокольный бас своими редкими, гулкими, тяжело и приглушенно «падающими» звучаниями. Несмотря на медитативную природу первой (а затем третьей) части, для сонаты характерны огромные перепады звучности от затаенного до оглушительно-экстатичного, создавая психологический контекст, в котором непредсказуемость становится нормой  $^{10}$ .

Третья часть продолжает образно-смысловую палитру первой, но язык ее усложняется, становясь полифоническим. Здесь расслоение, «расползание» полифонической ткани вновь собирается тишайшим хоралом. Однако исход здесь иной, чем в первой части: хорал постепенно перетекает в кластеры — сначала мягкие, приглушенные, затем все более резкие, жесткие, в конце концов, взрываясь пассажем и осуществляя внезапный «прыжок» (attacca), но с зависанием в паузе, в финал. Так, после хорала возникает следующий этап — прорыв в сферу стихии:



Второй план в сонате всякий раз предстает «изнанкой» первого: в недрах тихой монодии «взращивается» экстатическая экспрессия (оглушительные репетиции, буквально «конвульсии» предельно высокого «соль») — и это на первой же странице текста сонаты. Хорал в третьей части «взрывается» кластерным пассажем, вышедшим из глубин тихого, идеально благозвучного хорала.

Так воплощается философская концепция сочинения: ничто не окончательно — во всякой сущности таится противоположный полюс. Это относится как к образно-смысловой драматургии, так и к структурной организации материала: из недр свободно ритмизованного речитатива выходят наружу элементы «порядка», а «упорядоченный» (тональный) хорал оказывается не последним прибежищем мятущегося духа. Поэтому соната завершается речитативом, словно начиная новый цикл поисков и философского осмысления прошлого<sup>11</sup>.

В данной сонате А. Шнитке проявился такой феномен, как образ скрытого смысла, существующий в качестве идеи (сверхобраза) в музыке XX века, (но свойственный и многим жанрам духовной музыки, например, григорианскому хоралу). Эффект коннотаций

здесь связан с конкретным авторским замыслом, который заключается в том, что композитор умышленно апеллирует к подтексту, создавая многозначительный смысл.

Сложная коннотация, скорее же целая система коннотаций, образуюшаяся на основе интертекстуальных взаимодействий. наблюдается в опере С. Слонимского «Король Лир». Жанр этой оперы сам композитор определил как «Dramma per musica в стиле Монтеверди». В ней много коннотативных пластов, соеди которых обозначен главный смысловой стержень. Спектакль начинается вводной «лекцией» дирижера (Юровского), переросшей в словесную перепалку с инсценированным Львом Толстым, внезапно возникшим в одной из лож. Процитировав известную статью «О Шекспире и о драме», старец спускается на сцену и преображается в Короля Лира. Так, Лев Толстой оказывается включенным в партитуру оперы.

Соединение в одном исполнителе фигуры Лира и Толстого вырисовывает определенную идею: Толстой ненавидел Шекспира, потому что чувствовал в судьбе Лира отголоски собственной судьбы, предвидя свое бегство из Ясной Поляны (в жизни Толстой покинул

родной дом и, как Лир, отправился куда глаза глядят). В опере превратившийся в Лира Толстой, сам испытывает на себе все невзгоды, адресованные его персонажу.

Все это — пусковые механизмы смысловых коннотаций, хранящиеся в памяти культуры, взаимодействующие, «накладывающиеся» друг на друга, и находящиеся в активном или неактивном состоянии (в зависимости от художественной надобности). Представляя глубинное содержание авторского сочинения, коннотат всегда соотносится с целостной художественной идеей. Коннотация является определенной функцией художественно организованного текста, но текстовые связи при этом представлены неявно. Нередко коннотации рождаются в процессе интерпретации и связаны с привнесением субъективных ассоциаций — эмоционально-оценочного содержания в объективный текстовый материал. Интерпретатор черпает их, оснащая свою концепцию и расширяя исполнительский контекст.

Следует отличать коннотации, существующие в самом тексте от коннотаций, привносимых восприятием слушателя. Таким образом, важно понимать, что коннотации есть результат не только ассоциативной работы восприятия, но и явление текстового характера, они могут представать в виде реальных (текстовых) структур.

С каждым новым «погружением» в смысл музыкального произведения растет убеждение в том, что нестандартность, нетипичность, непредсказуемость — все это находится в ведении коннотаций и на этапе творения, и на этапе исполнительской трактовки. Можно сказать, что план денотаций не так уж богат разнообразием сюжетов, форм, жанров — он обогащается за счет коннотаций. А вот тонкости смысла, игра смыслами, игра целыми мирами, пластичность материала — это, несомненно, связано с действием коннотаций, иногда масштабно развернутых, порой же данных в деталях, намеках, импульсах, в так называемых «спящих» или «остаточных значениях.

Музыкальные коннотации — феномен, порожденный смысловой многоплановостью произведений, функционирующий в определенном контексте и проявляющийся в разных формах, связанных с трансляцией скрытых смыслов. По отношению к денотации, он является «теневой структурой».

Изучение и оценка роли коннотаций в смысловой структуре музыкального произведения необходимы для понимания многомерного процесса смыслообразования, что в конечном итоге осуществляется в бесконечных возможностях трактовок музыкального произведения.

Коннотации являются обязательным признаком шедевра.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
- 2. Арановский М.Г. Музыкальный текст: Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.
- 3. Барт Р. S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. / Под ред. Г.К. Косикова. М.: Эдиториал, УРСС, 2001. 232 с.
- Барт Р. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. 536 с.
- Барт Р. Проблемы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975, С. 114—163.
  - 6. Беседы с Альфредом Шнитке / Ред. и сост. А.В. Ивашкин. М.: Классика XXI, 2015. 320 с.
  - 7. Блумфилд Л. Язык. 2-е изд-е. М.: Едиториал УРСС, 2002. 608 с.
- 8. Быстрова Е. Коннотативность словоерса в творчестве Ф. Достоевского Электронный ресурс]. URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc Gum/Pafn/2011 50/Pdf/30-34.pdf
- 9.  $\mathit{Бычков}\ \mathit{IO.H.}\ \Pi$ роблема смысла в музыке // Музыкальная конструкция и смысл. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных, Вып. 151. М., 1999. С. 8-21.
- 10. Ванхаузер К. Искусство понимания текста: Литературоведческая этика и толкование Писания. М.: Коллоквиум, 2007. 736 с.
- 11. Ельмслев Л. Пролегомены к теории языка Пер. с англ. / Сост. В.Д. Мазо. М.: Ком-Книга, 2006. 248 с.
  - 12. Женнет Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых 1998. 472 с.
  - 13. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1988. 192 с.
- 14. *Ревзина О*. О понятии коннотации // Языковая система и ее развитие во времени и пространстве: Сб. научных статей. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 436—446.
- 15. Стогний И.С. Взаимодействие медитативного и экспрессивного начал в музыке // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия. Материалы Международной конференции. Ин-т им. Шнитке, 23—28 апреля 2017 г. С. 273—284.
- Стогний И.С. Коннотативные свойства музыкального текста. Монография. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. 224 с.
  - 17. Телия В. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. М.: Наука, 1986. 143 с.
  - 18. Якобсон Р. Работы по поэтике. M.: Прогресс, 1987. 464 с.
  - 19. Agawu Kofi. Music as discourse: semiotic adventures in romantic music. New York, 2009. 366 ρ.
  - 20. Belvianes M. Sociologie de la musique. Paris, 1951, 256 ρ.
  - 21. Genette G. Narrative Discourse. Oxford, 1986. 286 p.
  - 22. Dufrenne M. L'Art est-il langage? // Esthetique et philosophic. Paris, 1967. P. 74-122.
- 23. Fortanier M.- J. Le texte est comme une partition musicale // L'héritage littéraire de Paul Ricœur. URL: http://www.fabula.org/colloques/document1930.php.
  - 24. Frances R. La perception de la musique. Paris, 1958. 422 p.
  - 25. Nattiez Jean-Jacques. Music and discourse: toward a semiology of music. Princeton, 1990. 272 p.
- 26.  $\mathit{Tarasti}\ E.$  Signs of music: A guide to music semiotics. Berlin; New York, Mouton de Gruyter, 2002. 224  $\rho.$
- 27. Jakobson R. Language in relation to other communication systems // Lin-guaggi nella societa e nella tecnica. Milan, 1970. P. 3–16.

#### REFERENCES

- 1. Akopyan L.O. Analiz glubinnoj struktury muzykal'nogo teksta [Analysis of the deep structure of a musical text]. M.: Praktika [Moscow: Practice], 1995. 256 s.
- 2. Aranovskij M.G. Muzykal'nyj tekst: Struktura i svojstva [Music text: Structure and properties]. M.: Kompozitor [Moscow, Composer], 1998. 341 s.
- 3. Bart R. S/Z. Per. s fr. 2-e izd., ispr. / Pod red. G.K. Kosikova [S/Z. Trans. with fr. 2 nd ed., Rev. Ed. G.K. Kosikov]. M.: Editorial URSS [Moscow, Editorial URSS], 2001. 232 s.
- 4. Bart R. Francuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu [French semiotics: From structuralism to poststructuralism]. M.: Progress [Moscow, Progress], 2000. 536 s.
- 5. Bart R. Problemy semiologii. // Strukturalizm: «za» i «protiv» [Problems of Semiology // Structuralism: «for» and «against»]. M.: Progress [Moscow, Progress], 1975. P. 114—163.
- 6. Besedy s Al'fredom Shnitke / Red. i sost. A.V. Ivashkin [Conversations with Alfred Schnittke / Ed. and sost. A.V. Ivashkin]. M.: Klassika XXI [Moscow: Classics XXI], 2015. 320 s.
- 7. Blumfild L. Yazyk. 2-e izd-e, [Bloomfield L. Language. 2-nd ed]. M.: Editorial URSS [Moscow: Editorial URSS], 2002. 608 s.
- 8. Bystrova E. Konnotativnost' slovoersa v tvorchestve F. Dostoevskogo [Connotation of the word in the work of F. Dostoyevsky] ehlektronnyj resurs [electronic resource] URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\_Gum/Pafn/2011\_50/Pdf/30-34.pdf
- 9. Bychkov Y.N. Problema smysla v muzyke // Muzykal'naya konstrukciya i smysl [Bychkov Y.N. The problem of meaning in music // Musical construction and meaning]. Sb. tr. RAM im. Gnesinyh, Vyp. 151 [Sat. tr. Russian Gnesins Academy of Music, Vyp. 151]. M.: 1999. P. 8–21.
- 10. Vanhauzer K. Iskusstvo ponimaniya teksta: Literaturovedcheskaya ehtika i tolkovanie Pisaniya [The Art of Understanding the Text: Literary Ethics and the Interpretation of Scripture]. M.: Kollokvium [Moscow, Colloquium], 2007. 736 s.
- 11. El'mslev L. Prolegomeny k teorii yazyka Per. s angl. / Sost. V.D. Mazo. [Prolegomena to the theory of language Per. with English. / Comp. V.D. Mazo] M.: Kom-Kniga [Moscow, Kom-Kniga], 2006. 248 s.
- 12. Zhennet Zh. Figury. V 2-h tomah. Tom 2 [Figures. In 2 volumes. V. 2]. M.: Izd-vo im. Sabashnikovyh [Moscow: Publishing House. Sabashnikovs], 1998. 472 s.
- 13. Kuharenko V.A. Interpretaciya teksta [Interpreting the text]. M.: Prosveshchenie [Moscow: Enlightenment], 1988. 192 s.
- 14. Revzina O. O ponyatii konnotacii // Yazykovaya sistema i ee razvitie vo vremeni i prostranstve: Sb.nauchnyh statej [On the concept of connotation // Language system and its development in time and space: Sat. of scientific articles]. M.: Izd-vo MGU [Moscow: MSU Publishing House], 2001. P. 436–446.
- 15. Stognij I.S. Vzaimodejstvie meditativnogo i ehkspressivnogo nachal v muzyke // Iskusstvovedenie v kontekste drugih nauk v Rossii i za rubezhom: Paralleli i vzaimodejstviya. Materialy Mezhdunarodnoj konferencii [Interaction of meditative and expressive principles in music // Art criticism in the context of other sciences in Russia and abroad: Parallels and interactions. Materials of the International Conference]. In-t im. Shnitke, 23–28 aprelya 2017 g. [The Institute Schnittke on April 23–28, 2017]. P. 273–284.
- 16. Stognij I.S. Konnotativnye svojstva muzykal'nogo teksta. Monografiya [Connotative properties of a musical text. Monograph]. M.: RAM im. Gnesinyh [Moscow: Russian Gnesin Academy of Music]. 2013. 224 s.
- 17. Teliya V. Konnotativnyj aspekt semantiki nominativnyh edinic [Connotative aspect of semantics of nominative units]. M.: Nauka [Moscow: Science], 1986. 143 s.
  - 18. Yakobson R. Raboty po poehtike [Works on poetics]. M/: Progress [Moscow: Progress], 1987. 464 s.
  - 19. Agawu Kofi. Music as discourse: semiotic adventures in romantic music. New York, 2009. 366 ρ.
  - 20. Belvianes M. Sociologie de la musique [Sociology of music]. Paris, 1951, 256 ρ.
  - 21. Genette G. Narrative Discourse. Oxford, 1986. 286 p.

- 22. Dufrenne M. L'Art est-il langage? // Esthetique et philosophic [Is Art Language? // Esthetic and philosophic]. Paris, 1967. P. 74—122.
- 23. Fortanier M.-J. Le texte est comme une partition musicale // L'héritage littéraire de Paul Ricœur [The text is like a musical score // The literary heritage of Paul Ricœur]. URL: http://www.fabula.org/colloques/document1930.php
  - 24. Frances R. La perception de la musique [The perception of music]. Paris, 1958. 422 p.
  - 25. Nattiez Jean-Jacques. Music and discourse: toward a semiology of music. Princeton, 1990. 272 ρ.
- 26.  $\mathit{Tarasti}$  E. Signs of music: A guide to music semiotics. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2002. 224  $\rho$ .
- 27. Jakobson R. Language in relation to other communication systems // Lin-guaggi nella societa e nella tecnica, Milan, 1970, P. 3–16.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Понятие «поверхносной структуры» является распространенным в лингвистике (его можно встретить, в частности, в трудах Хомского). В музыкознании оно применяется в монографии Л. Акопяна «Анализ глубинной структуры музыкального текста» [1, 18], где в качестве антипода к «поверхностной структуре» выступает «глубинная структура» музыкального текста.
- <sup>2</sup> Само понятие «текст» в данной статье не рассматривается, однако автор им пользуется, учитывая ту энергию смысловой полноты (множественности), которую оно несет в себе, включая неуловимые смыслы, подтексты, коннотации, возникающие благодаря способности текстовых элементов перемещаться в иные произведения, раскрывая в новых условиях скрытые импульсы.
  - <sup>3</sup> Цит. по: Кухаренко В.А. [13, *93*].
  - <sup>4</sup> Арановский М.Г. Музыкальный текст: Структура и свойства. М., 1998. [2, 8].
  - <sup>5</sup> Беседы с Альфредом Шнитке [6, 72].
  - <sup>6</sup> Там же. С. 74.
- <sup>7</sup> Кнайфель А.А. Интервью [Электронный ресурс]. URL: http://www.sinergia-lib.ru/index. php?section id=1417&id=1302&view=print (дата обращения: 18.08.2013).
- <sup>8</sup> Французская исследовательница Мари-Жозе Фуртанье в своей статье «Текст как музыкальная партитура» [23] в качестве объекта избирает «Гольдберг-вариации» И.С. Баха. Она анализирует два романа роман Нэнси Хьюстон «Гольдберг-вариации» (1981 г.), который в точности повторяет структуру баховских вариаций: роман состоит из 32 глав, каждая из которых уподоблена вариационному развитию и роман голландской писательницы и пианистки Анны Энквист «Контрапункт» (2008 г.), суть которого заключается в том, что героиня (пианистка), чтобы справиться со своим горем трагической гибелью дочери погружается в баховские «Гольдберг-вариации». Главы носят названия: «Ария», «Вариация 1». Кроме этих двух романов Фуртанье привлекает анализ исполнения «Гольдберг-вариаций» Г. Гульдом. В результате образовался гипертекст, объединенный разными отсылками к первоисточнику баховским Гольдберг-вариациям. Данный пример связан с построением многомерной коннотации, которая выстраивается вокруг одной идеи, и разные тексты объединяются вокруг одного источника (в данном случае вокруг сочинения Баха).
- <sup>9</sup> Следует обратить внимание на то, что это не цитата, а цитация. Их отличие заключается в степени точности повтора авторского материала. Цитата предполагает полное заимствование, цитация представляет собой вариантное преобразование, при этом адресация к первоисточнику все равно существует.
- <sup>10</sup> Вопросу взаимодействия медитативного и экстатичного начал в музыке посвящена статья И. Стогний [15].
- <sup>11</sup> Второй части и финалу сонаты не уделяется внимание в связи с более однозначной образностью, обусловленной моторикой движения.

### Из истории русской музыкальной культуры

### Александра Максимова, Анна Пастушкова

### ОПЕРА КАТЕРИНО КАВОСА «ИВАН СУСАНИН»

Подвиг Ивана Сусанина вошел в историю русской музыки благодаря опере М.И. Глинки «Жизнь за царя» (1836). Однако Глинка не первый композитор, обратившийся к сюжету о спасении царя Михаила Романова (1613). В 1815 году была создана и поставлена опера «Иван Сусанин» Катерино Альбертовича Кавоса (1775—1840) на либретто Александра Александровича Шаховского (1777—1846), которая не сходила со сцены почти сорок лет, вплоть до 1854 года [17, 12].

«Ивана Сусанина» вспоминают теперь лишь в сравнении с глинкинским шедевром, однако даже специалисты нередко лишены представления о его сюжете и музыке. В отечественном музыкознании к опере обращались, в частности, А. Гозенпуд, Ю. Келдыш, М. Черкашина, О. Сычева [4; 6; 12; 18; 17]. Исследователи главным образом рассматривали общие принципы драматургии и некоторые музыкальные особенности сочинения (в том числе использованные фольклорные образцы), подчеркивая важную миссию патриотической темы в русском искусстве начала XIX века. Однако целый ряд проблем, таких как история создания оперы, ее композиция, литературный и музыкальный стиль, феномен жанра, не были изучены.

Среди новейших исследований оперы К. Кавоса «Иван Сусанин» необходимо выделить работы итальянского музыковеда А. Джуст [9; 21]. В моногра-

фии автор рассматривает произведение в историческом контексте, привлекает многочисленные источники, переводит фрагменты либретто на итальянский язык. Вместе с тем, в аналитическом разделе, связанном с оценкой литературно-музыкальной композиции оперы, наблюдения автора не всегда перерастают в ожидаемые обобщения.

В данной статье мы попытались дать целостное представление об опере, используя доступные нам источники: переложение для пения с фортепиано [10], а также печатное либретто (1815) [19].

В основу сюжета оперы «Иван Сусанин» положены исторические документы XVII века. Самый ранний источник — обельная грамота, пожалованная царем Михаилом Федоровичем 30 ноября 1619 года крестьянину Богдану Сабинину и его потомству [1, 187]. В ней повествуется о встрече Ивана Сусанина с «Польскими и Литовскими людьми», о том, что он не выдал местонахождение Михаила Федоровича и был предан смерти<sup>1</sup>: «Как мы Великий Государь Царь и Великий Князь Михайло Федорович всея Руси в прошлом во 121 году были на Костроме, и в те поры приходили в Костромской уезд Польские и Литовские люди, а тестя его Богдашкова Ивана Сусанина в те поры Литовские люди изымали и его пытали великими немерными пытками. <...> и он Иван ведал про нас Великого Государя, где мы в те поры были <...> не сказал,

и Польские и  $\Lambda$ итовские люди замучили его до смерти» [1, 187].

Описание сусанинского подвига в последующих указах 1633 и 1691 годов совпадает с документом за 1619 год. В указе 1633 года сообщается о переселении дочери Сусанина — Антониды — с детьми из деревни Деревенька Домнинской вотчины на пустошь Коробово Костромского уезда. В постановлении 1691 года утверждены права потомков Сусанина на владение этой землей и их привилегия не платить податей. В дальнейшем это распоряжение подтверждается всеми государями династии Романовых.

В XVIII веке история о Сусанине была дополнена новыми деталями. Потомок Сусанина Иван Лукоянов в 1731 году подал прошение об освобождении его от уплаты «тягла». В прошении он сообщает об участии Богдана Сабинина, зятя Сусанина, в спасении царя. Этот факт закреплен в указе от 19 мая 1731 года: «в прошлом во 121 году приходил из Москвы из осад на Кострому блаженной и вечной достойный памяти великий Государь Царь и великий князь Михайло Федорович, с матерью своей с великой государыней инокиней Марфой Ивановной и были в Костромском уезде в дворцовом селе Домнине, в которую бытность их Величеств <...> приходили Польские и Литовские люди, поймав многих языков, пытали и расспрашивали <...>, которые языки сказали им, что великий Государь имеется в оном селе Домнине и в то время прадед его оного села Домнина крестьянин Иван Сусанин взят оными Польскими людьми, а деда их Богдана Сабинина своего зятя оный Сусанин отпустил в село Домнино с вестью к Великому государю, чтоб Великий государь шел на Кострому в Ипацкий монастырь <...>, да он Польских и Литовских людей <...> от села Домнина отвел и про него великого государя не сказал и за то они в селе Исуповке прадеда его пытали разными немерными пытками и, посадя на столб, изрубили в мелкие части, за которое мучение и смерть оного прадеда даны деду его Богдану Сабинину Государевы жалованные грамоты» [1, 188]. Последующие источники, повествующие о Сусанине, опираются либо на сведения из указов XVII века (1619 и др.)<sup>2</sup>, либо воспроизводят данные указа за 1731 год<sup>3</sup>.

Накануне Отечественной войны 1812 года тема защиты Родины приобретает актуальность. Подвиг Сусанина становится основой сочинений патриотического характера, в которых событие «обрастает» художественными деталями. Так, в очерке «Русский анекдот» М.М. Херасков облекает эту историю в литературную форму, наделяя героев репликами, подчеркивая находчивость и мужество крестьянина<sup>4</sup>.

Важнейшим источником сюжета о Сусанине становятся работы историка и писателя, издателя журнала «Русский вестник» С.Н. Глинки (1776—1847). В 1810 и 1812 годы он опубликовал в этом журнале две статьи, основанные на исторических, справочных и литературных материалах [3; 2]. Повествуя о спасении юного царя Михаила Романова, Глинка опирается на очерк М. Хераскова, вовлекая в текст новые обстоятельства.

По версии писателя, изложенной во второй его публикации, Сусанин ведет поляков «по дремучим лесам и по снегам глубоким». Ночью поляки останавливаются в ближайшем населенном пункте. Сусанина находит старший сын (в действительности у него была только дочь Антонида<sup>5</sup>) и сообщает, что дома его оплакивают жена и маленькие дети. Сусанин посылает сына предупредить Михаила Федоровича об опасности («Бог, а не Сусанин требует

оповестить нового царя»). На другой день крестьянин заводит поляков в чащу и открывает своим врагам правду о спасении будущего царя. Те пытаются его подкупить, но безуспешно. Перед смертью герой восклицает: «Спасен наш Царь!.. вот голова моя; делайте со мною, что хотите: поручаю себя Богу!» [1, 202]. Сусанин погибает, а вслед за ним и его враги.

Статья С.Н. Глинки (1812) стала первым «развернутым литературным описанием подвига Сусанина» [1, 202]. Писатель усилил значимость события, дополнил его подробностями. Материалы Глинки, вероятно, послужили опорой для А.А. Шаховского — известного русского драматурга и театрального деятеля, автора более ста пьес и либретто. При создании новой художественной интерпретации этой истории, Шаховской вносит в сюжет три существенных отличия: во-первых, действие оперы происходит осенью, а не зимой, как в истории С. Глинки; во-вторых, Сусанин высылает к царю не сына, а зятя — Собинина (об этом сказано в Указе 1731 года, который, по-видимому, не был известен Глинке); в-третьих, опера завершается счастливым спасением не только Михаила Романова, но и Ивана Сусанина.

Произведение было не единственным опытом сотрудничества А. Шаховского с К. Кавосом. Вместе они работали над операми: «Беглец от своей невесты» и «Любовная почта» (1806), «Леста, или Днепровская русалка» (ч. IV, совместно со С.И. Давыдовым; 1807), «Казакстихотворец» (1812) и другими, а также над драмами и балетами. Большинство театральных сочинений Кавоса написаны на тексты и сюжеты Шаховского [15; 14].

Либретто оперы «Иван Сусанин» напечатано 21 октября 1815 года в типографии Императорских театров Санкт-Петербурга, спустя два дня после премьеры [9]. О времени его создания неизвестно. В опубликованном тексте имеется стихотворное посвящение Шаховского российскому императору Александру I, датированное 20 мая 1812 года. Драматург перечисляет русских героев («там Скопин брат, защитник Царский; святитель Гермоген, Пожарский») и просит ввести в их число Сусанина за его великий подвиг<sup>6</sup>.

В тексте либретто сказано и о первой постановке оперы: она была показана «на Санктпетербургском Театре Российскими Придворными Актерами» 19 октября 1815 года. Среди участников премьеры названы известные в то время оперные певцы, которые отличались не только превосходным вокальным мастерством, но и актерским талантом. Главную роль исполнил бас П.В. Злов, роль Маши, дочери Сусанина, сыграла Н.В. Самойлова (сопрано), а ее жениха Матвея — тенор В.М. Самойлов. Успешным дебютом стало выступление в роли Алексея, сына Сусанина, юной выпускницы Театрального училища, а впоследствии замечательной певицы Е.Я. Воробьевой (в замужестве Сосницкой) [12, 49—50]. Как видно, изменены имена исторических лиц: Маша вместо Антониды, Матвей вместо Богдана Собинина, сын Сусанина назван Алексеем.

Жанр произведения определен в либретто как анекдотическая опера, автор словно намекает на ее связь с «Русским анекдотом» Хераскова<sup>7</sup>. Характерные коллизии «оперы спасения» в сюжете «Ивана Сусанина» — преодоление смертельной опасности, героический подвиг, счастливая развязка, сближают это сочинение с операми-водевилями Шаховского 1810-х годов: «Крестьяне, или Встреча незваных» и «Ломоносов, или Рекрут-стихотворец» [7, 26–28].

Приведем краткое содержание либретто оперы «Иван Сусанин»:

Действие I. Театр представляет внутренность овина на пустоши.

Маша, Матвей и крестьяне разгребают сено и ждут Ивана Сусанина, который поехал поздравить Михаила Федоровича с возвоащением из Москвы. Маща остается одна. Она мечтает о свадьбе с Матвеем, ведь благодаря князю Пожарскому Руси больше ничего не угрожает. Приходит Матвей, они беседуют. Возвращается Сусанин с известием, что боярин Романов] вскоре станет а вражеское войско все еще стоит близко к Москве. Вдруг появляются поляки во главе с Есаулом, который просит показать дорогу к усадьбе Романовых. Сусанин, собираясь в путь, просит Матвея предупредить Михаила Федоровича об опасности.

Действие II. Театр представляет деревенскую избу.

Маша грустит, Алексей ей сочувствует. Девушка идет к старику Федоту, чтобы узнать о судьбе отца. Алексей надеется, что Сусанин празднует в усадьбе Романовых избрание Михаила на царство. Маша возвращается от Федота. Он разъяснил ей, что Сусанин решил спасти будущего царя. Дети плачут, предчувствуя гибель родителя. Внезапно в избу возвращается Сусанин. Он водил поляков по лесу всю ночь, но «забыл» дорогу и напросился разузнать ее в селе (в своем собственном доме!). Сусанин просит детей спастись бегством через окно. Алексей слушается его и выбирается, Маша падает в обморок на руки отца. Поляки в нетерпении выламывают дверь избы, обнаруживают, что Маша — дочь Сусанина и угрожают расправой. Появляется Матвей с вестью: Михаил предупрежден и спасен. Поляки разгневаны и решают убить Машу. Сусанин отказывается предать Романова, рискуя жизнью дочери. Матвей пытается остановить поляков. Наконец,

приходят русские воины и Алексей с крестьянами нападают на поляков, те просят о пощаде. Начальник дружины благодарит Сусанина за совершенный им подвиг.

Главные герои оперы — Сусанин, Маша, Матвей и Алексей. К персонажам второго плана относятся Есаул, Начальник Русской дружины и Крестьянин. Все остальные действующие лица представлены группами крестьян и крестьянок, воинов Гетманского отряда и русских воинов [19].

Шаховской наделил Ивана Сусанина самыми безукоризненными качествами. Его герой хитер и умен в сравнении со своими врагами. Сусанин сразу догадывается о причине появления польских воинов, он использует различные уловки, чтобы успеть отправить Матвея к Романовым («иду, иду, добрые господа, только сыщу рукавицу; осеннее время, руки озябнут»), обманом возвращается к себе домой после проведенной в лесу ночи («я их водил целую ночь, чтоб дать время спастись нашему Боярину. Они грозились убить меня: я их уверял, что сбился с дороги, довел до нашего села и выпросился в избу нашу, которая слава Богу первая с поля, будто для того, чтоб спроведать о дороге, а в самом-то деле, чтоб узнать вернулся ли Матвей»). Главный герой верен Государю и своей Родине: «любо тому, кто кровью своей искупил Царство Русское, кто грудью отстоял православную церковь. Приведи Бог всякаго Християнина служить отечеству, Государю и Господину!». Вера и стойкость не покидают его даже в минуту смертельной опасности в финале оперы: «Есаул, своим. Ее тотчас схватите: все скажут, иль она умрет. (Воины схватывают Машу и удерживают Матвея). Маша. Прими мою, о Боже! Душу. Иван. О Боже! Подкрепи мне душу. Матвей. Мою они терзают душу. Хор. Скажите, иль она умрет. Иван. Нет,

веры правды не нарушу, Пускай Господь ее возьмет».

В пьесе Шаховского Сусанин, безусловно, сыграл самую весомую роль в спасении «молодого боярина», ведь он смог определить злые намерения неприятелей и правильно на них отреагировать. Матвей и Алексей оказались не столь сообразительными в силу своего юного возраста. Например, Матвей чуть было не проводил поляков к Романовым, приняв их за посланцев из Москвы, приехавших к будущему царю с поздравлениями. Однако каждый из них выполняет важную функцию в общем деле — Матвей предупреждает царя об опасности, а Алексей в критический момент приводит подмогу в дом Сусанина.

Маша — единственный женский персонаж в опере. Она сентиментальна и беззащитна: мечтает о свадьбе с Матвеем, плачет над поступком отца, теряет сознание, когда не может тайно выбраться вслед за братом из избы, попадает в плен к полякам.

Поляки показаны в опере беспомощными и глупыми: они неоднократно позволяют обвести себя вокруг пальца. Весьма точно их образ обозначил в финальной сцене Начальник русской дружины: «мне не мудрено было разбить этих злодеев, которых большая часть скрывалась за деревнею; они почти не оборонялись. Кто идет на злое дело, тот всегда робок». Тем больше возвышается над трусостью вояк, так никому и не навредивших, подвиг Сусанина, преданного родине и Царю.

Исследуя музыкальную композицию оперы, обратимся к переложению для пения с фортепиано. На обороте титульного листа нотного издания «Ивана Сусанина» указано: «Ея Императорскому Высочеству Великой княгине Елене Павловне всеподданейше посвящает А. Евгениев».

О русском композиторе, дирижере и педагоге Андрее Ивановиче Евгеньеве

(1833—1890) сохранилось немного сведений. Он преподавал сольное и хоровое пение, работал хормейстером в институтах, женских гимназиях и музыкальных школах Петербурга, Кронштадта и Харькова. Поимечательно, что в 1863—1864 годы композитор вел класс теории музыки в Санкт-Петербургской консерватории — в этот период там обучался П.И. Чайковский. В 1880—1883 го-Евгеньев руководил музыкально-ДЫ драматическим кружком консерватории, силами которого в апреле 1883 года поставлена опера «Евгений Онегин». Известно. что с 1849 по 1869 годы он занимал должность хормейстера в Императорских театрах Санкт-Петербурга, работал с хором и солистами Итальянской оперы. Возможно, именно в период театральной деятельности он обратился к партитуре оперы К. Кавоса и выполнил ее переложение.

Свой труд А.И. Евгеньев посвятил великой княгине Елене Павловне (1806/1807—1873) — супруге великого князя Михаила Павловича, известной благотворительнице, поддержавшей проекты Русского музыкального общества и Санкт-Петербургской консерватории. Издание, выпущенное Ф. Стелловским, не датировано. Ясно лишь, что клавир опубликован не ранее 1850-х годов<sup>8</sup>, когда началась деятельность типографии.

Литературный текст переложения имеет расхождения с либретто Шаховского. Сокращены тексты куплетов Матвея (№ 2) и трио Ивана Сусанина, Матвея и Маши (№ 5). В больших ансамблевых сценах с хором, напротив, появились новые реплики (финал д. І, № 6). Некоторые фразы заменены в клавире сходными по смыслу (особенно в арии Алексея № 8 д. ІІ). Важно отметить, что Алексей в тексте клавира называет Михаила Романова князем, в то время как в либретто он

именуется царем<sup>9</sup>: «и пред князем я явлюся» / «мигом пред Царем явлюся». Иногда реплики перепоручаются Кавосом другим персонажам (например, в дуэте Маши и Матвея из д. I № 4 третий куплет в клавире целиком поручен Матвею, в то время как в либретто он исполняет лишь первые две строки, а вторые отданы Маше: «Всеминет, краса и младость, Не минет любовь моя. Ты мое веселье, радость: Всей душой люблю тебя»). Эта особенность сохраняется в финалах действий оперы.

На титульном листе переложения «Ивана Сусанина» присутствует определение жанра: «народная опера». Действительно, сочинение Кавоса стало первой попыткой создания национальной исторической оперы<sup>10</sup>. Она также соединила в себе черты различных сценических жанров [9, 170]. Произведение наследует традиции французской комической оперы: музыкальные номера че-

редуются в ней с разговорными диалогами. Значительное влияние оказала «опера спасения». Ее признаки прослеживаются в сюжете: главный персонаж, человек простого происхождения, совершает доблестный поступок, подвергая себя и семью смертельной опасности, однако все разрешается благополучно. Сочетание в сюжете героических мотивов и, вместе с тем, комической характеристики врагов, позволяет увидеть в опере черты водевиля. Этому способствуют куплеты в исполнении солистов и хора (№ 11), которые выражают идею «нравоучительного спектакля» [18, 107]: «Пусть злодей страшится И грустит весь век: Должен веселиться Добрый человек». Наконец, структура «Ивана Сусанина» — деление на два действия, каждое из которых завершается большой ансамблевой сценой, напоминает об устройстве итальянской оперы — буффа. См. Таблицу 1.

Таблица 1. Структура оперы «Иван Сусанин» К. Кавоса

No	Текст	жанр, исполнители
I действие		
1	«Не бушуйте ветры буйные»	Хор крестьян
2	«Слава Богу милосердому»	Куплеты Матвея с хором крестьян
3	«Скоро, скоро мы с тобою»	Ария Маши
4	«Ах, тебя на свете белом»	Дуэт Маши и Матвея
5	«Заране крушиться — даром жизнь	Трио Маши, Матвея и Сусанина
	губить»	
6	«В дом Романовых без спора»	Ансамбль с хором (Маша, Матвей, Сусанин,
		Есаул, поляки)
II действие		
7	«Вот уж рассветает, а их не видать»	Антракт и дуэт Маши и Алексея
8	«Вот сейчас от сель пущуся»	Ария Алексея
9	«Горько с милыми расстаться»	Дуэт Маши и Алексея
10	«Ну, Бог с тобой, мой сын, ступай»	Квартет и хор (Маша, Алексей, Сусанин,
		Есаул, поляки, Матвей)
11	«Пусть злодей страшится»	Трио Маши, Матвея и Сусанина с хором
		русских воинов и крестьян

Музыкальный обзор «Ивана Сусанина» начнем с увертюры. Кавос из-В ней лейттемы, определяющие музыкальную драматургию оперы. Вступление открывается «тревожными синкопированными аккордами» [12, 140], связанными в дальнейшем с образом поляков, а также содержит тематизм дуэта Маши и Алексея (№ 9) и куплетов Матвея (№ 2). В побочной партии основного раздела увертюры (сонатного аллегро) композитор размещает тему-рефрен всей оперы — куплет «Пусть злодей страшится» из трио с хором № 11. В коде увертюры звучит материал кульминационного квартета с хором № 10, в котором поляки грозятся убить Сусанина.

Изложение главных тем и фрагментов сцен во вступлении к опере позволяет уже заранее подготовить узловые моменты сценического действия и расставить акценты в партитуре. Тем самым К. Кавос готовит в «Сусанине» почву для симфонического развития образов и зарождения лейтмотивной системы в сочинениях А. Алябьева, М. Глинки и последующей плеяды русских композиторов.

По мнению А. Джуст, мотив дуэта № 9, разработанный в увертюре полифонически, звучит во вступлении к арии Алексея № 8 и является фрагментом популярной песни «Ивушка, ивушка», однажды уже использованной Кавосом в балете «Ополчение» (1812) [21, 184, 228]. В работах А. Гозенпуда неоднократно упоминается об использовании этой песни в партитурах композитора [4, 344-355]. Однако цитирование данной темы в увертюре, дуэте и арии II действия оперы представляется нам сомнительным. Достаточно взглянуть на вариант песни «Ивушка, ивушка зеленая моя» в известном сборнике народных песен, опубликованном Н. Львовым и И. Прачем, чтобы убедиться в интонационном различии.

Необычна форма увертюры. По существу, это сонатина («соната без разработки») с чертами рондо. Она делится на две части, где первая уводит из тоники (d-moll) в доминанту (A-dur), а вторая начинается в d-moll и завершается в одноименном мажоре. Сложность в определении формы обусловлена многотемностью увертюры, характерной для театральной музыки того времени. Так, после главной и побочной паотий каждой части повторяется тонально устойчивая тема, основанная на самостоятельном материале. Ее неоднократное воспроизведение позволяет говорить о чертах рондо. Материал связующей партии, построенный на синкопированном ритме первого раздела вступления, не связан с главной и побочной темами — данная особенность сближает ее функцию с ходами в малых рондо.

Оперу обрамляют массовые сцены. Сразу после увертюры звучит хор крестьян. Каждое действие завершается большим хоровым номером с участием основных персонажей. В произведении преобладают дуэты, трио и ансамбли главных действующих лиц с хором. Арии исполняют только Маша и Алексей, а Сусанин участвует исключительно в ансамблевых сценах<sup>11</sup>: персонаж включен в активное действие, его сценический облик лишен сентиментальных эмоций.

Арии, дуэты, трио и вступительный хор представляют собой лирические отступления от драматургической линии оперы. Хор крестьян «Не бушуйте ветры буйные» в начале оперы и антракт с дуэтом «Вот уж рассветает, а их не видать» предвосхищают события оперы: хор рисует сумрачную картину осенней природы [18, 9], ведь именно в эту пору

Сусанин совершил свой подвиг, а антракт воссоздает «поэтическую картину утреннего рассвета» [12, 140].

В куплетах Матвея с хором «Слава Богу милосердому» (№ 2) герои прославляют князя Дмитрия Пожарского. Значение этого номера подчеркнуто во вступлении к увертюре, где тема куплетов проводится в характере менуэта (Темро di minuetto).

Рефреном всей оперы становится тема трио Маши, Матвея и Сусанина «Заране крушиться — даром жизнь губить» с куплетом «Пусть злодей страшится» (впервые она звучит в увертюре). Последнюю фразу этого куплета «Должен веселиться добрый человек» Сусанин поет в финале первого действия, не испугавшись угрозы поляков. Враги, не подозревая о замысле героя, отвечают: «Веселись и смейся, с нами лишь ступай». Трио «Заране крушиться...» с участием хора завершает оперу. Примечательно, что главная идея сочинения получает сквозное развитие на протяжении оперы, утверждая силу веры и торжество справедливости.

В опере выделена сфера взаимоотношений Маши и ее жениха Матвея. В преддверии свадьбы Маша поет развернутую арию (№ 3 «Скоро, скоро мы с тобою»), а после прихода Матвея исполняет с ним любовный дуэт (№ 4 «Ах, тебя на свете белом»), в котором заключительный раздел построен на теме «Камаринской». Лирические отступления представлены в сценах Маши и Алексея. Их переживания за судьбу Матвея и Сусанина отражены в дуэтах второго действия (№ 7 и № 9), между которыми контрастно выделяется ария Алексея (по жанру она близка песне) — мальчик мечтает о том, как поздравит Михаила Федоровича с величанием на царство и тот его наградит.

Самыми масштабными «Ивана но устроенными фрагментами Сусанина» стали финалы двух действий. Именно в них раскрывается конфликт русских героев с польско-литовским войском. Заслуживает внимания противопоставление музыкальных характеристик враждующих сторон<sup>12</sup>. Поляки представлены в хоровых сценах, роль возглавляющего отряд Есаула весьма незначительна — он удостаивается лишь нескольких реплик. Требования и угрозы захватчиков, их чеканные фразы облечены в скандирующие аккорды с маршевыми пунктирными ритмами, встречается и пение в унисон по звукам хроматической гаммы (см. № 10). В сравнении с поляками партии членов семьи Сусанина наполнены песенными интонациями (в том числе и цитатами народных песен), нередко композитор использует имитационный склад фактуры. Образы русских героев индивидуализированы в противовес их «обезличенным» Партия Сусанина выделяется в ансамблях неторопливыми весомыми репликами, скачками на широкие интервалы.

Пример 1. К. Кавос. Опера «Иван Сусанин». Д. II. Квартет и хор № 10 (фрагмент)







Использование народных песен в русской музыке, особенно в опере того времени, обусловлено стремлением привнести национальные черты, сделать произведение доступным для широких слоев общества. Кавос неоднократно обращается к подлинным фольклорным образцам, используя в «Иване Сусанине» протяжную песню «Не бушуйте вы ветры буйные» (№ 1), свадебную «Ах жарко в тереме свечи горят» (всту-

пление к увертюре,  $\mathfrak{N} \mathfrak{D} 2$ ) и плясовую «Камаринская» (в  $\mathfrak{N} \mathfrak{D} 4$ )<sup>13</sup>.

Хор крестьян (№ 1) представляет собой полифоническую обработку песни «Не бушуйте вы ветры буйные»<sup>14</sup>. Кавос заимствует лишь начальный фрагмент со словами «Не бушуйте вы», а продолжает его самостоятельно. Интересно, что и Шаховской цитирует в тексте либретто только первую строку оригинала песни [12, 139].

Пример 2. Песня «Не бушуйте вы ветры буйные» (фрагмент) из сборника Н. Львова и И. Прача



Пример 3. К. Кавос. Опера «Иван Сусанин». Д. І. Хор № 1 (фрагмент)



Мелодия песни «Ах жарко в тереме свечи горят» во вступлении к увертюре и куплетах Матвея с хором «Слава Богу милосердому» использована композитором целиком с небольшими ин-

тервальными и ритмическими изменениями. Кавос добавляет пунктирный ритм в затактах, придающий маршевогероический оттенок мотиву и характерный аккомпанемент танца-шествия:

Пример 4. Песня «Ах жарко в тереме свечи горят» (фрагмент) из сборника Н. Львова и И. Прача



Пример 5. К. Кавос. Опера «Иван Сусанин». Увертюра (вступление, фрагмент)



Пример 6. К. Кавос. Опера «Иван Сусанин». Д. І. Куплеты «Слава Богу милосердому» № 2 (фрагмент)



Мотивы «Камаринской» введены Кавосом во второй раздел дуэта Маши и Матвея из д. I [4, 368]. Они проводятся в партии Матвея («Я лю-

блю тебя сердечно», тт. 51-54), в партии Маши в контрапункте с Матвеем (тт. 67-70) и затем в виде имитаций в партиях $^{15}$ .

Пример 7. К. Кавос. Опера «Иван Сусанин». Д. І. Дуэт «Ах тебя на белом свете» № 4 (фрагмент)



Как справедливо отметил А. Гозенпуд, в творчестве Кавоса народная песня становится «средством музыкальной характеристики героя» [4, 368].

В «Иване Сусанине» композитор не только использует народный тематизм, но и стремится приблизиться к подлинному звучанию русского многоголосия с помощью имитационной техники. Искусство контрапункта привлекало его с юности. Ученик известного мастера, композитора, дирижера и органиста Ф. Бъянки, в 14 лет Кавос выиграл конкурс органистов в соборе Св. Марка (Венеция) [17, 7]. Владение органным репертуаром и успешные занятия композицией позволили ему достигнуть значительного технического уровня, о котором свидетельствуют страницы оперы.

Кавос наполняет полифоническими приемами многоголосные вокальные номера: хор «Не бушуйте, ветры буйные» (№ 1), куплеты Матвея с хором «Слава Богу милосердому» (№ 2), дуэт Маши и Матвея «Ах тебя на белом свете» (№ 4), дуэт Маши и Алексея

«Горько с милыми расстаться» (N = 9), финал д. II и заключительное трио с хором «Пусть злодей страшится».

Особого внимания заслуживает метод обработки фольклорного источника в хоре «Не бушуйте, ветры буйные». Исследователи справедливо выделяют этот хор как выдающийся образец «развитой полифонической обработки» [12, 140]. Кавос объединяет в нем принципы подголосочной полифонии и варырования темы. Сохраняя целостность народной мелодии и ее ладовые особенности, он подчеркивает линеарность мышления в русском многоголосии.

Композитор излагает тему протяжной песни (g-moll) в контрапункте со второй темой, транспонируя их в доминантовую область, по образцу экслозиции двойной фуги. В следующем разделе (начиная с т. 32) первая тема в B-dur, и затем в с-moll сочетается с новым контрапунктом. Кавос изобретательно использует как строгие, так и свободные имитации, обновляя тему песни и ее «окружение».

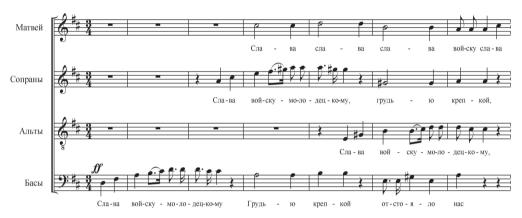
Пример 8. К. Кавос. Опера «Иван Сусанин». Д. І. Хор N 1 (фрагмент)



В куплетах Матвея с хором (№ 2) тема в партии басов («Слава войску молодецкому», тт. 47-49) получает имитационное развитие: она проводится в партиях сопрано, альтов, теноров.

Кавос точно выдерживает лишь первую имитацию у сопрано — в последующих проведениях тема сохраняет ритмический рисунок, но видоизменяется мелодически.

Пример 9. К. Кавос. Опера «Иван Сусанин». Д. І. Куплеты «Слава Богу милосердому» № 2 (фрагмент)



Дуэт Маши и Алексея (д. II) композитор излагает в виде двухголосного конечного канона с точной риспостой. Канон в приму охватывает почти весь номер и звучит до кульминации («Хлеба по миру просить»).

Пример 10. К. Кавос. Опера «Иван Сусанин». Д. II. Дуэт «Горько с милыми расстаться» (фрагмент)



Средства полифонии служат Кавосу в целях создания единого душевного состояния героев и выразительности их вокальных партий в ансамблях (дуэты в № 4, 9), формирования диалога и расширения стереофонического пространства на сцене и, наконец, сближения с музыкальной лексикой исконной русской песенной культуры.

Спустя восемь лет с момента создания оперы «Иван Сусанин», в Петербурге, 18 октября 1823 года, состоялась премьера драмы А.А. Шаховского «Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне. / Русская быль в четырех действиях» с музыкой К.А. Кавоса. Сохранились печатное либретто и рукописный

нотный текст этого произведения [20]. Нами установлено, что Кавос перенес в паотитуру «Сокола» увертюру и хор «Не бушуйте ветры буйные» из оперы «Иван Сусанин» [14; 15]. Известно, что московская премьера оперы прошла в 1822 году в Доме Пашкова на Моховой, а через два года, 24 апреля 1824 года, на той же сцене ставился «Сокол». Без сомнения, в драме использовались готовые оркестровые партии и партитура оперы, так как в партиях обнаружены пометы: «Увертура<sup>16</sup> из оперы Ивана Сусанина». Увертюра перенесена в «Сокол» полностью, а в хоре сделаны изменения: вдвое сокращена его форма и сочинен новый текст: «Не вздымайся Волга матушка, Не шумите ветры буйные; Погоди ты осень темная, Дай работушки окончить нам»<sup>17</sup>. Так музыка «Сусанина», и без того популярная, обрела новую жизнь в драме Шаховского.

В исторической перспективе «Иван Сусанин» Кавоса — Шаховского стал важным этапом становления русской оперы. Его влияние сказалось при создании новых героических образов, применении народных мелодий в музыкальных портретах персонажей, формировании больших ансамблевых сцен со сквозным развитием.

Не будет лишним сказать, в чем конкретно проявилось воздействие «Сусанина» на оперу М.И. Глинки «Жизнь за царя». Как отмечает М. Черкашина, в опере Кавоса наметился «семейный ансамбль» [18, 106], утвердились определенные персонажи и их музыкальные характеристики. Сходство видится и в том, что детям Сусанина, как менее действенным героям поручены сольные номера (ария Маши — каватина и рондо Антониды, ария Алексея — песня и ария Вани), а музыкальная характеристика главного героя раскрывается в финалах. В данных увертюрах

изложен доминирующий тематический материал опер. У Кавоса, а затем и у Глинки группы персонажей противопоставлены по принципу «свои» и «чужие». Полярность образов особенно заметна в финалах обеих опер, хотя польская сфера у Глинки представлена гораздо более выразительно. Наконец, самое выдающееся достижение Кавоса в «Иване Сусанине» — полифоническая обработка хора «Не бушуйте ветры буйные» (№ 1) — содержит в себе черты вариантного развития, столь характерные для будущего композиторского стиля Глинки. Сочетание народной мелодики и полифонической техники обработки получило продолжение в интродукции глинкинской оперы «Жизнь за царя».

Безусловно, две оперы на один сюжет несравнимы по уровню композиторского мастерства. Различна их жанровая трактовка и драматургия. Мастерская обработка Кавоса чуждых ему русских песен сменяется у Глинки искусным подражанием родному народному мелосу. Случалось, что оперы ставились труппой Большого театра Санкт-Петербурга одновременно, в один сезон<sup>18</sup>, и публика отдавала предпочтение Кавосу. Тем не менее, сам Кавос видел большой талант Глинки, не препятствовал его оперному дебюту и даже дирижировал премьерой «Жизни за царя». Великодушие и благородство Кавоса как нельзя лучше передает его известный диалог с Юрием Арнольдом, который «узнав, что опера Глинки написана на тот же сюжет, что и сочинение Кавоса, спросил последнего: "И вы, г.[осподин] Кавос, вы протежировали ее?". Кавос добродушно засмеялся. "Все имеет свое время, сынок мой! Старые должны всегда уступать место тем, кто моложе. А затем, — продолжал он, — его музыка действительно лучше моей, и тем более что высказывает истинно народный характер» [6, 31-32].

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1. Велижев М., Лавринович М. «Сусанинский миф»: становление канона // Новое литературное обозрение. 2003. Т. 63. № 5. С. 186—204. // Сайт polit.ru: «Полит.ру» [Электронный ресурс]. URL: http://polit.ru/article/2003/12/09/izhi/ (дата обращения: 30 мая 2017 года).
- 2. Глинка С.Н. Крестьянин Иван Сусанин, Победитель мести и Избавитель Царя Михаила Федоровича Романова // Русский вестник. 1812. № 5. С. 92.
- 3. Глинка С.Н. Письмо Старожилова о памятнике, поставленном в селе Громилове крестьянину Ивану Сусанину, пострадавшему для спасения жизни Царя Михаила Федоровича // Русский вестник. 1810. № 10. С. 3—4.
  - 4. Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. Л.: Музгиз, 1959. 782 с.
- 5. Гозенпуд А.А. Опера Катерино Кавоса «Иван Сусанин». [Электронный ресурс]. URL: http://www.classic-music.ru/opera\_susanin.html (дата обращения: 30 мая 2017 года).
  - 6. Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века. Т. 1. Л.: Музыка, 1969. 464 с.
- 7. Гозенпуд А.А. Вст. ст. А.А. Шаховской // Шаховской А.А. Комедии. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1961. С. 26—28.
  - 8. Дорогобужинов В. Правда о Сусанине // Русский архив. 1871. Вып. 2. С. 1-34.
- Джуст А. «Иван Сусанин» Кавоса-Шаховского: предвестие официальной народности в 1812 году // Реалии и легенды отечественной войны 1812 года / сост. Денисенко С.В. СПб., Тверь: Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом), 2012. С. 154—171.
- 10. Кавос К.А. Иван Сусанин: народная опера в 2-х действиях / музыка К. Кавоса; аранжировал для фортепиано А. Евгеньев. СПб.: издательство Ф. Стелловского, [б.г.]. 248 с. // Сайт rsl.ru: «Российская государственная библиотека» [Электронный ресурс]. URL: http://dlib.rsl.ru/viewer/01004473926#?page=1 (дата обращения: 30 мая 2017 года).
- 11. *Кавос К.А.* Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне. Русская быль в 4-х действиях. Партитура и оркестровые партии. ВМОМК имени М.И. Глинки. Ф. 165, инв. № 773 п. № 4336.
- 12. *Келдыш Ю.В.* К.А. Кавос и русская опера // История русской музыки. Т. 4. М.: Музыка, 1986. С. 123—144.
- 13. Львов Н.А. Собрание русских народных песен с их голосами, положенных на музыку Иваном Прачем. Вновь изданное с прибавлением к оным второй части / музыку гравировал и печатал К. Фролов. В 2 ч. Ч. 1–2. СПб.: типография Шнора, 1806. 74 л., 66 л.
  - 14. Максимова А.Е. «Русская быль» Катерино Кавоса // Музыковедение. 2017. № 7. С. 26—36.
- 15. Максимова A.Е. Русский сюжет в балетном творчестве Катерино Кавоса // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 2. С. 198—207.
- 16. Смагина Е.В. Русский оперный театр первой половины XIX века в историко-культурном контексте. Дисс... доктора искусствоведения. Т. II. Москва, 2016.
- 17. Сычева О. Кавос и русский музыкальный театр первой трети XIX века // Стилевые особенности русской музыки XIX—XX веков / Сост. Михайлов М.К. Л.: Ленинградская государственная консерватория, 1983. С. 7—17.
  - 18. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. Киев: Музична Україна, 1986. 151 с.
- 19. *Шаховской А.А.* Иван Суссанин. Анекдотическая опера в 2-х д. Муз. Г.[осподина] Кавоса. СПб.: Тип. Имп. Театра, 1815. 50 с. (Серия «Российский театр», собр. 2-е, т. 4).
- 20. Щекатов А. Коробова деревня // Максимович Л., Щекатов А. Словарь географический Российского государства. Т. 3. М.: Университетская типография, 1804. С. 747—748.
- Giust A. «Ivan Susanin» di Catterino Cavos, un'opera russa prima dell'Opera russa.
   Torino: EDT, 2011. VII, 412 ρ.

#### REFERENCES

- 1. Velizhev M., Lavrinovich M. «Susaninskiy mif»: stanovlenie kanona [«Susanin myth»: the formation of the canon] Novoe literaturnoe obozrenie [New literary review]. 2003. V. 63. № 5. P. 186—204. Sayt polit.ru: «Polit.ru» [Elektronnyy resurs]. URL: http://polit.ru/article/2003/12/09/izhi/ (data obrashcheniya: 30 maya 2017 goda) [Web-site polit.ru: «Polit.ru» [electronic resource]. URL: http://polit.ru/article/2003/12/09/izhi/ (accessed date: May 30, 2017).
- 2. Glinka S.N. Krestyanin Ivan Susanin, Pobeditel mesti i Izbavitel Tsarya Mikhaila Fedorovicha Romanova [Peasant Ivan Susanin, Winner of Vengeance and Tsar's Deliverer Mikhail Romanov] Russkiy vestnik [Russian Herald]. 1812. № 5. ₽. 92.
- 3. Glinka S.N. Pismo Starozhilova o pamyatnike, postavlennom v sele Gromilove krestyaninu Ivanu Susaninu, postradavshemu dlya spaseniya zhizni Tsarya Mikhaila Fedorovicha [Letter from Starogilov about the monument erected in the village of Gromilovo to peasant Ivan Susanin, who suffered to save the life of Tsar Mikhail Fedorovich] Russkiy vestnik [Russian Herald]. 1810. № 10. P. 3—4.
- 4. Gozenpud A.A. Muzykalnyy teatr v Rossii [Musical Theater in Russia]. L.: Muzgiz [Leningrad: Muzgiz]. 1959. 782 ρ.
- 5. Gozenpud A.A. Opera Katerino Kavosa «Ivan Susanin» [Caterino Cavos opera «Ivan Susanin»]. [Elektronnyy resurs]. URL: http://www.classic-music.ru/opera\_susanin.html (data obrashcheniya: 30 maya 2017 goda) [Web-site www.classic-music.ru [electronic resource]. URL: http://www.classic-music.ru/opera\_susanin.html (accessed date: May 30, 2017).
- Gozenpud A.A. Russkiy opernyy teatr XIX veka [Russian Opera Theater of the XIX century].
   V. 1. L.: Muzyka [Leningrad: Music]. 1969. 464 ρ.
- 7. Gozenpud A.A. Vst. st. A.A. Shakhovskoy [enter. Art. A.A. Shakhovskoy] Shakhovskoy A.A. Komedii. Stikhotvoreniya [Comedy. Poems.]. L.: Sovetskiy pisatel [Leningrad: Soviet writer], 1961. P. 26—28.
- 8. Dorogobuzhinov V. Pravda o Susanine [The truth about Susanin] Russkiy arkhiv [Russian archive]. 1871. Vyp. 2. P. 1–34.
- 9. Dzhust A. «Ivan Susanin» Kavosa-Shakhovskogo: predvestie ofitsialnoy narodnosti v 1812 godu [«Ivan Susanin» of Cavos-Shakhovskoy: the foreboding of the official nationality in 1812] Realii i legendy otechestvennoy voyny 1812 goda / sost. Denisenko S.V. [Realities and legends of the Russian war of 1812 / Ed-status. Denisenko S.V.]. SPb., Tver: Rossiyskaya akademiya nauk, Institut russkoy literatury (Pushkinskiy dom) [St. Petersburg, Tver: Russian Academy of Sciences, Institute of Russian Literature (Pushkin House)]. 2012. P. 154–171.
- 10. Kavos K.A. Ivan Susanin: narodnaya opera v 2-kh deystviyakh / muzyka K. Kavosa; aranzhiroval dlya fortepiano A. Yevgenev [Ivan Susanin: folk opera in two acts / music by C. Cavos; Arranged for piano A. Evgenyev]. SPb.: izdatelstvo F. Stellovskogo [St. Petersburg: F. Stellovsky publishing house], [b.g.]. 248 ρ. Sayt rsl.ru: «Rossiyskaya gosudarstvennaya biblioteka» [Elektronnyy resurs]. URL: http://dlib.rsl.ru/viewer/01004473926#?page=1 (data obrashcheniya: 30 maya 2017 goda) [Web-site rsl.ru: «Russian State Library» [electronic resource]. URL: http://dlib.rsl.ru/viewer/01004473926#?page=1 (accessed date: May 30, 2017)]
- 11. Kavos K.A. Sokol knyazya Yaroslava Tverskogo, ili Suzhenyy na belom kone. Russkaya byl v 4-kh deystviyakh [The Falcon of Prince Yaroslav Tversky, or Betrothed on a white horse. Russian true story 4 acts]. Partitura i orkestrovye partii. VMOMK imeni M. I. Glinki [Score and orchestral parts. VMOMK named after M. I. Glinka]. F. 165, inv. № 773 p. № 4336.
- 12. Keldysh Yu.V. K.A. Kavos i russkaya opera [C.A. Cavos and the Russian opera] Istoriya russkoy muzyki [History of Russian Music]. V. 4. M.: Muzyka [Moscow: Music] 1986. P. 123–144.
- 13. [Lvov N.A.] Sobranie russkikh narodnykh pesen s ikh golosami, polozhennykh na muzyku Ivanom Prachem. Vnov izdannoe s pribavleniem k onym vtoroy chasti [A collection of Russian folk songs with their voices put to music by Ivan Prach. Newly published with the addition of the second part] / muzyku

- graviroval i pechatal K. Frolov [music was engraved and printed by K. Frolov]. V 2 ch. Ch. 1-2. SPb.: tipografiya Shnora [St. Petersburg: Schnor printing house]. 1806. 74 l., 66 l.
- 14. *Maksimova A.Ye*. «Russkaya byl» Katerino Kavosa [«Russian true story» by Caterino Cavos] Muzykovedenie [Musicology]. 2017. № 7. Р. 26—36.
- 15. Maksimova A.Ye. Russkiy syuzhet v baletnom tvorchestve Katerino Kavosa [Russian story in ballet works of Caterino Cavos] Observatoriya kultury [Observatory of Culture]. 2017. V. 14, № 2. P. 198–207.
- 16. *Maksimova A.Ye*. Russkiy syuzhet v baletnom tvorchestve Katerino Kavosa [Russian story in ballet works of Caterino Cavos] Observatoriya kultury [Observatory of Culture]. 2017. V. 14, № 2. P. 198−207.
- 17. Sycheva O. Kavos i russkiy muzykalnyy teatr pervoy treti XIX veka [Cavos and the Russian Musical Theater of the first third of the XIX century] Stilevye osobennosti russkoy muzyki XIX—XX vekov / Sost. Mikhaylov M. K. [Style features of Russian music of the XIX—XX centuries / Ed-status. Mikhailov M.K.] L.: Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoriya [Leningrad: Leningrad State Conservatory]. 1983. P. 7—17.
- 18. Cherkashina M. Istoricheskaya opera epokhi romantizma [Historical opera of the Romantic era]. Kiev: Muzichna Ukraïna [Музична Україна]. 1986. 151 р.
- 19. Shakhovskoy A.A. Ivan Sussanin. Anekdoticheskaya opera v 2-kh d. Muz. G.[ospodina] Kavosa [Ivan Sussanin. An anecdote opera in two d. The music of the Mr. Cavos.]. SPb.: Tip. Imp. Teatra [Saknt-Petersburg: Printing house of the Imperial Theater]. 1815. 50 ρ. (Seriya «Rossiyskiy teatr» [Series «The Russian Theater», collection 2 nd, v. 4] sobr. 2-e, v. 4.
- 20. Shchekatov A. Korobova derevnya [Korobova village] Maksimovich L., Shchekatov A. Slovar geograficheskiy Rossiyskogo gosudarstva [Dictionary of the geographical state of the Russian state]. V. 3. M.: Universitetskaya tipografiya [Moscow: University Press]. 1804. P. 747–748.
- 21. Giust A. «Ivan Susanin» di Catterino Cavos, un'opera russa prima dell'Opera russa. Torino: EDT, 2011. VII, 412 ρ.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Здесь и далее исторические документы и текст либретто оперы цитируются в оригинальной орфографии с исправлением устаревших форм записи.
- $^2$  В том числе указ Екатерины II за 1767 год, в котором она подтверждает права и привилегии потомков Сусанина.
- <sup>3</sup> Опора на источник 1731 года прослеживается в «Словаре географическом Российского государства», где так же отмечено, что поляки в момент встречи с Сусаниным знали о местонахождении Михаила Романова («удостоверены быв прежде, что избранный государь подлинно находится в оном селении»). См.: [20, 747—748].
  - <sup>4</sup> Текст М. Хераскова цитируется в изд.: [1, 196].
  - 5 Об этом известно из Указа 1633 года.
  - 6 Текст посвящения см. в Приложении 1. О либретто оперы см.: [9].
- <sup>7</sup> О том, что подобные истории назывались «анекдотами», свидетельствует статья из словаря А. Щекатова: при описании деревни Коробово, Костромской губернии (места, где поселилась дочь Сусанина, Антонида) рассказывается о подвиге крестьянина, причем приведенный рассказ так и называется «анекдотом». См.: [20, 747–748].
  - <sup>8</sup> Напомним, что опера Кавоса держалась в театральном репертуаре до 1854 года.
- <sup>9</sup> Возможно, замена «царя» на «князя» произошла в связи с цензурным требованием (документ, подписанный в 1840-х годах Николаем I, запрещал выводить на сцену персонажей, представляющих российских царствующих особ всех поколений), или из-за того, что Михаил Романов еще не вступил на трон на момент сюжета.
  - <sup>10</sup> Е. Смагина относит оперу к «историко-бытовой» жанровой ипостаси [16, 103].

- <sup>11</sup> Выскажем версию об отсутствии в опере арии главного героя. На премьере спектакля партию Сусанина исполнял П.В. Злов драматический актер, перешедший со временем на оперный репертуар. Возможно, вокальное мастерство певца к моменту постановки «Сусанина» было недостаточно совершенным, поэтому Кавос намеренно не включил его соло в произведение.
- <sup>12</sup> Ранее исследователи отмечали, что русские и польские музыкальные характеристики, предложенные К.А. Кавосом, воплотились в опере М.И. Глинки «Жизнь за ∐аря». См.: [12, 140].
- <sup>13</sup> Эти песни содержатся во втором, дополненном издании: [13]. К этому сборнику Кавос обращался и ранее. В частности, для оперы «Казак-стихотворец» (1812, либретто А. Шаховского) он позаимствовал украинские народные песни. См.: [12, 136].
  - <sup>14</sup> О применении полифонических приемов в опере будет сказано позднее.
- <sup>15</sup> Ю. Келдыш пишет об использовании мелодии городской песни-романса «Чем тебя я огорчила» в этом дуэте. К сожалению, сходства песни из сборника Львова и Прача с материалом дуэта нами не обнаружено, при этом темы сочинены в разных ладах и размерах.
  - <sup>16</sup> Оригинальное написание.
  - <sup>17</sup> Приводится первое четверостишие.
  - <sup>18</sup> Опера Кавоса шла в Петербурге до 1854 года. См.: [17, *12*; 21].



### Событие

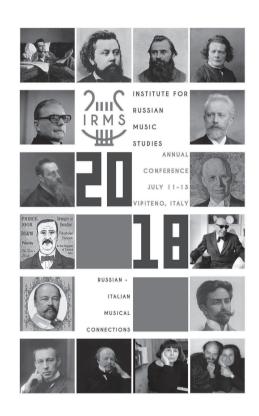
### Ирина Сусидко, Павел Луцкер

### РУССКО-ИТАЛЬЯНСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ СВЯЗИ: НАУЧНЫЙ ФОРУМ НА ФОНЕ АЛЬП

11—14 июля в Випитено (Италия) состоялась Первая международная научная конференция «Института изучения русской музыки» (Institute for Russian Music Studies — IRMS), посвященная разнообразным аспектам русско-итальянских музыкальных связей. И инициатор этого мероприятия, и место его проведения российским музыкантам и музыковедам известны не слишком хорошо, хотя безусловно этого заслуживают.

Институт изучения русской музыки — это научное общество, работающее в рамках Музыкального фестиваля «Орфей», который уже 16 лет ежегодно проводится в небольшом городке Випитено, расположенном в красивейшей альпийской долине Южного Тироля. Девиз фестиваля «Делаем музыку вместе» точно отражает его специфику. В течение двух недель профессора ведущих консерваторий, известные исполнители со всего мира занимаются с молодыми музыкантами, проводят мастер-классы, и, главное, дают совместные концерты.

В этом году к фестивальной программе добавилась научная конференция. «Положено начало уникальному проекту, в котором "под одной крышей" соединены ученые и исполнители. — подвела итог куратор конференции и директор фестиваля «Орфей» Лариса Джексон. — Институт изучения русской музыки был создан



для того, чтобы обмен мнениями между специалистами по исследованию русской музыки из разных стран стал стабильным. Высокий научный уровень Первой конференции в идиллическом окружении Итальянских Альп — прекрасный результат».

С такой оценкой можно полностью согласиться: более трех десятков ученых из

11 стран (Великобритания, Греция, Израиль, Италия, Китай, Нидерланды, Россия, США, Швейцария, Япония) представили доклады, застрагивающие русскоитальянские пересечения и параллели в сфере музыкальной культуры:

Айнбиндер (Государственный Чайковского. Клин). дом-музей П.И. Б. Бровер-Любовска (Jerusalem Academy of Music and Dance, Israel), Ф.Р. Баллок (Oxford University, UK), С. Дерменджиева (Ionian University, Greece), А. Джуст (Italy), О. Дигонская (Российский нашиональный музей музыки. Москва). Я. Доти (Bologna University, Italy). Д. Завлунов (Stetson University, USA) H. Зайнен (Chinese University of Hong Kong, China) К. Камитаке (Hokkaido University, Japan), Л. Кириллина (Moгосударственная консерватория им. П.И. Чайковского), А. Комаров (Российский национальный музей Mockba). К.Й. Лиман (Oberlin Conservatory, USA), П. Луцкер (Российская академия музыки им. Гнесиных), H. Мамедов (Louisiana State University, USA). T. Миллер (Berkelev College, New York, USA), И. Народицкая (Northwestern University, USA), M. Пезенсон (University of Texas, USA), Н. Пушина (Московский городской педагогический университет), M. Разумовская (Guildhall School of Music, UK), А. Сердцева (Московская государственная консеоватория им. П.И. Чайковского), И.П. Сусидко (Российская академия музыки им. Гнесиных), К. Томофф (University of California, USA), И. Фраймауер (Indiana University, USA), M. Фролова-Уолкер (Cambridge University, UK), Р. Хелмерс (Universiteit van Amsterdam, Holland). K. Yah (Chinese University of Hong Kong, China).



Выступления были сгруппированы в три тематических блока: история русско-итальянских музыкальных связей в XVIII—XXI вв., Н.А. Римский-Корсаков (к 110-летию со дня смерти) и П.И. Чай-ковский (к 125-летию со дня смерти). Новые факты и ракурсы, впервые обнародованные документы, интересные аналитические наблюдения, дискуссионные проблемы — практически все доклады рождали вопросы и обсуждения не только в отведенные для этого минуты, но и потом — в кулуарах, во время совместных обедов и «круглых столов».

В целом, конференция позволила определить два актуальных на сегодняшний день направления исследований русской музыки в европейском контексте, представленном в данном случае Италией. Первое — «итальянцы в России»: роль итальянских музыкантов в русской культуре, восприятие итальянской музыки в России, ее «мотивы» в творчестве русских композиторов. Практически все доклады исторической секции в той или иной степени были посвящены этой теме, что неудивительно, так как влияние итальянской музыки на русскую на протяжении XVIII-XIX вв. проявлялось очень интенсивно.

Основным полем взаимодействия в XVIII столетии стал музыкальный театр. В стремлении войти в круг цивилизованных государств Европы Россия со времен Петра I шла по пути ассимиляции и адаптации ее культурных форм, в том числе и оперного искусства. В докладах внимание было привлечено к ключевым вехам этого процесса: первые итальянские оперы, с которыми в 1730-е годы познакомился двор императрицы Анны Иоанновны (И.П. Сусидко), самая ранняя опера, написанная в 1755 году на русском языке — «Цефал и Прокрис» Ф. Арайи

на текст А.П. Сумарокова (М. Пезенсон), либретто «Евдоксия венчанная» Дж. Бонекки (1751, муз. Ф. Арайи), созданное на основе «Аtenaide» А. Дзено (эта параллель впервые была проведена П. Луцкером), преломление в русской комической опере «Федул с детьми» В. Мартина-и-Солера (1791) топосов классического музыкального языка (И. Фраймауер), сочетание в музыке Дж. Сарти типичной для европейской музыки конца XVIII в. стилистики «трагического» с локальными русскими образными и языковыми элементами (Б. Бровер-Любовска).

В XIX веке отношение в России к итальянской опере можно определить. используя словосочетание, включенное Л.В. Кириллиной в название своего доклада: «любовь и соперничество». Действительно, давно признано, что самоопределение русской национальной традиции, как, впрочем, и целого ряда других молодых европейских музыкальных школ, происходило не только в условиях усвоения, но также и отталкивания, отрицания итальянских образцов. Именно «любовь и соперничество» стали причиной инициативы Николая I по учреждению постоянно действующей итальянской оперной труппы в Санкт-Петербурге и влияли на ее судьбы (выступление Д. Завлунова), определили исполнение и рецепцию опер Верди в России в XIX веке — подчеркнуто «аутентичную» в Петербурге и более или менее «адаптированную» в Москве и других российских городах — вплоть до переименования и явного смещения сюжетных акцентов в его шедеврах (доклад Л. Кириллиной). Отмеченная двойственность выразилась и в отношении к итальянским певцам, музыкантам, композиторам, работавшим в России во второй половине XIX столетия, открывшим путь «космополитизму» мире оперы (Р. Хелмерс). Напряженные отношения между национальной идентичностью русской музыки и импульсами, идущими от итальянской, вызвало, по мнению М. Фроловой-Уолкер, своеобразный стилевой перелом в творчестве Римского-Корсакова, поиски им мелодической и эмоциональной «непринужденности» (англ. — fluency), проявившейся наиболее ярко в его «Царской невесте» и некоторых камерных сочинениях.

Значение итальянской оперы как некого образца сохранилось и в XX веке, что могло, с одной стороны, вызывать игровое, ироничное переосмысление итальянских театральных топосов, а вкупе с ними и всего русского оперного классического наследия — прием, прослеженный И. Народицкой в «Любви к трем апельсинам» С.С. Прокофьева. С другой стороны, итальянское оперное искусство заняло исключительное положение в репертуаре советских театров, уступая по количеству постановок лишь русской классике XIX века, что показал в своем докладе К. Томофф на основе данных периода холодной войны (1945—1956 гг.).

Помимо оперы итальянские влияния в русской музыке были прослежены в сфере камерных жанров (доклад Ф.Р. Баллока о «Римских сонетах» Гречанинова), в исполнительском искусстве — на примере творчества Г. Нейгауза (М. Разумовская), в области «культурного обмена» — на материале новых материалов к биографии А. Казеллы, найденных в архиве Fondazione Cini (А. Джуст).

Второй, не менее важный аспект в рассмотрении русско-итальянских пересечений, — встречное движение, воздействие импульсов, идущих от русской музыки на итальянскую. Для российского музыковедения он не слишком привычен и поэтому особенно интересен. Н. Зейнен

в своем сообщении поделился наблюдением над стилем трех «римских» оркестровых пьес итальянского композитора О. Респиги, написанных в 1910—1920-х гг., в котором слышны отзвуки сочинений Корсакова, А. Сердцева рассказала об источниках заимствования музыки А. Гречанинова, А. Аренского, А. Рубинштейна. Г. Пахульского и В. Ребикова в балете Респиги «Волшебный горшок». В докладе Я. Доти были рассмотрены три итальянские музыкальные версии «Цыган» Пушкина (оперы Р. Леонкавало, В. Сакки и А. Феретто) в сравнении с рахманиновским «Алеко» и с учетом жанровых конвенций лирической оперы рубежа XIX-XX вв.. Композиционная техника и приемы оркестрового письма, музыкальный тематизм и работа с ним, наконец, образный строй и «условности» оперного жанра — такими оказались точки соприкосновения сочинений итальянских композиторов с русскими импульсами.

Неожиданный ракурс русско-итальянских взаимоотношений продемонстрировала в своем выступлении О. Дигонская. На материале документов из архива Д. Шостаковича ею была реконструирована почти детективная история об использовании итальянским режиссером В. Де Сика в кинофильме «Затворники Альтоны» (1962) фрагментов 11-й Симфонии Шостаковича без ведома композитора, его негативная реакция на это, политические, культурные, психологические мотивы, стоящие за нею.

Среди докладов в «именных» секциях, посвященных Римскому-Корсакову и Чайковскому, стоит особо выделить два выступления членов группы по подготовке издания Полного собрания сочинений П.И. Чайковского. А. Айнбиндер, руководитель издания, заведующая отделом нотных и печатных источников Музеязаповедника Чайковского в Клину, провела

презентацию этого фундаментального проекта, заострив внимание на том новом, что дает тщательная научная работа по подготовке уже опубликованных томов. Ее коллега, старший научный сотрудник Российского государственного музея музыки А. Комаров, дополнил сообщение рассказом о текстологической работе над партитурой «Лебединого озера». Вывод, к которому подвели эти доклады: нас ожидает открытие «нового» Чайковского, возвращение к его подлинным текстам, прощание с целым рядом представлений, казавшихся незыблемыми, — например, с превращением величественных «колокольных» аккордов, открывающих фортепианную партию Первого концерта, в арпеджированные «арфовые» переборы.

Общее впечатление от конференции было бы, наверное, менее полным, если

бы не тот природный и культурный «контекст», в котором она проходила. Красоты итальянского Тироля, гостеприимство Випитено и его мэра доктора Фрица Карла Масснера, несомненно, стали еще одним слагаемым успеха этого научного собрания. Покой и величественная красота горных вершин, обступивших Випитено, запах альпийских трав и цветов, «коровий гамелан», как остроумно назвала доносящийся с горных склонов перезвон коровьих колокольчиков Л.В. Кириллина, народные танцы на небольшой городской площади, классическая музыка на ежедневных концертах фестиваля — все это создавало богатый контрапункт трем напряженным дням работы конференции. Хочется надеяться, что Институт по изучению русской музыки продолжит и в дальнейшем проведение подобных научных фооумов.

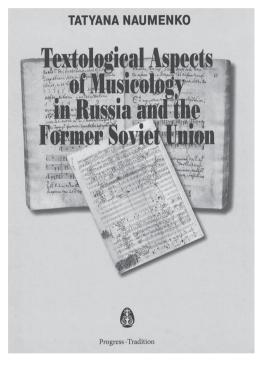


# РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ Т.И. НАУМЕНКО «TEXTOLOGICAL ASPECTS OF MUSICOLOGY IN RUSSIA AND THE FORMER SOVIET UNION»

Публикация монографии «Текстология музыкальной науки» (М., 2013) — уже проблема (не говоря уже о ее создании), а перевод и его издание «Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union» (М., 2017) — это, конечно, событие, мимо которого пройти невозможно. Особенно тогда, когда Т.И. Науменко, доктор иск., профессор кафедры теории музыки в РАМ имени Гнесиных, — наша глубоко уважаемая коллега.

Концепт «Текстология» известен в основном как литературоведческое понятие. В свое время академик Д.С. Лихачев далего научное толкование: «Текстология изучает историю текста того или иного произведения. Этим произведением может быть и документ, и художественное сочинение» 1. Музыковедение, если и касалось текстологии, то, скорее, ее отдельных сторон, чем текстологии музыкознания как целостного феномена. Время изменилось... Возникла необходимость описать, определить и оценить то, что происходило в музыкальной науке России (и не только).

В монографии Т.И. Науменко социальное пространство ясно отражается в развернутой аспектации содержания, как-то: "POST"-ERA PARADOXES («Парадоксы времени "пост"», глава I); SOME HISTORICAL ASPECTS OF MUSICOLOGICAL TEXT («К истории текста музыкальной науки», глава II); POST-SOVIET DECONSTRUC-



TIONS («Постсоветские деконструкции», глава III); WAYS OF RENEWAL OF TEXT («Пути обновления текста», глава IV); SCIENTIFIC TEXT AS INTERPRETATION: AUTHORS' APPROACHES («Научный текст как интерпретация: авторские подходы», глава V); DISSERTATIONS ON CATEGORY 17.00.02 (THE ART OF MUSIC) SUBJECTS AS A FIELD OF SOVIET AND RUSSIAN MUSICOLOGY

(«Диссертационное дело № 17.00.02», глава VI); MUSICOLOGISTS SPEAK ON MUSICOLOGY («Музыковеды о музыковедении», глава VII); CONCLUSION (Заключение) и ANNEX (Приложение).

В этой Table of contents, представляющей содержание монографии, немалое значение имеет: а) выбор слов-терминов — для краткой и емкой характеристики «текстологического аспекта»; б) последование тем, структурирующих пространство исследования. Что можно было бы сказать, глядя на эти, по сути, вполне самостоятельные темы?

«В науке очень важно найти нужное обозначение для обнаруженного явления — термин. Очень часто это значит закрепить сделанное наблюдение или обобщение, сделать его заметным в науке, ввести его в науку, привлечь к нему влияние», — указывал тот же великий русский ученый<sup>2</sup>. Автору монографии приходится искать термины, названия для описываемых явлений, — причем делать это еще и в разных лингвистических формах. И это, надо сказать, ему успешно удается...

В переводе появляются слова, которые придают международное звучание ряду общих и частнонаучных понятий, например: textological aspects, musicology, musicologist, music textology, doctor of arts, descriptions methods, spiritual music, postmodernist sensitivity, stylistic trends, style trends и др. (перечисление может быть продолжено). И это немаловажно, так как сегодня проблема терминологии находится в состоянии, требующем тщательного компаративного анализа.

Что же реципиент, читающий «толстую книгу» по музыкальной текстологии, обретает для себя? Какие выводы он делает, сравнивая знания о своей и не-своей музыкологии? Получает ли читатель «удовольствие от текста» (термин Р. Барта),

вчитываясь и вдумываясь в то, что предоставил ему редкий случай научного общения? Предположим следующее.

Если Т.И. Науменко начала свой труд словами: «Замысел этой книги возник под влиянием обстоятельств, все множество которых можно охарактеризовать одним словом: ПЕРЕМЕНЫ»<sup>3</sup>, — то мы, следуя этому приему, суммировали бы прочитанное в слове СООБЩЕНИЕ (или информация, или message).

Задачу своего исследования Т.И. Науменко видит в определении состояния современной науки о музыке — в связи с «поворотами новейшей истории», в связи с процессами ее «внутреннего переустройства»<sup>4</sup>. Эта задача — по сути, генеральная проблема, — выполнена автором не только на современном научном уровне, но и в художественно-эстетической форме, сочетающей в себе научную прозу и поэтику музыковедческого повествования.

Далее. Можно совершить «прогулку по литературным лесам» (термин У. Эко) — с тем, чтобы напомнить содержание этого труда; можно кратко описать то, с чем мы встречаемся в этих «лесах», отразив «предметы» в них обитающие. Однако адресуем читателя к русской версии издания, а свою задачу определим как описание впечатлений от текста.

Английская версия монографии Т. Науменко — это не только синхронный перевод, но и некие коннотации, которые реципиент получает (или может получать) дополнительно. Что имеется в виду? Так, заглавие «Textological Aspects of Musicology...» в сравнении с «Текстология» акцентирует выбор тематики, затронутой в книге. В самом деле, автор мог бы привлечь и другие «аспекты», затронуть и другие немаловажные проблемы. Однако акцент на избранных темах говорит об их значимости и значительности. И более того, каждая из них может быть развита и вширь, и вглубь, что, возможно, и учитывает автор труда.

Имеется в виду, например: DISSER-TATIONS ON CATEGORY 17.00.02 (THE ART OF MUSIC) SUBJECTS AS A FIELD OF SOVIET AND RUS-SIAN MUSICOLOGY («Диссертационное дело № 17.00.02», глава VI). Этот диссертационный материал, помещенный в приложение (Annex), представлен в английской версии, в отличие от русской, в виде двух секций: Перечень кандидатских и доктооских диссеотаций, 1970—1979. 1980—1990 (секция 1); Перечень кандидатских и докторских диссертаций — после 1991 года (секция 2). Такая организация информации делает ее более доступной для зарубежного читателя — с точки зрения наглядности и релевантности.

Или: SCIENTIFIC TEXT AS INTERPRETATION: AUTHORS' APPROACHES («Научный текст как интерпретация: авторские подходы», глава V). Этот, по сути, герменевтический раздел обладает поп-stop-актуальностью. Индивидуальные толкования ширятся и множатся как за счет различия подходов, так и благодаря постоянному появлению новой музыковедческой тематики.

Сам процесс авторской интерпретации текстов, освещающих события, факты, документы, представляет особый интерес для иноязычного читателя. «Круг понимания» (как соотношения части и целого), возможность интерпретации может не только варьироваться, но и кардинально различаться. Т.И. Науменко, отражая свой и не-свой взгляд на музыкальные факты, строит концептуальную модель, наполняя страницы монографии «своим» и «чужим» словом. И это, несомненно, представляет немалый интерес для современного реципиента. В этом отношении запечатлевается аспектация, сосредоточенная в разделах:

POST-SOVIET DECONSTRUCTIONS («Постсоветские деконструкции», глава III); WAYS OF RENEWAL OF TEXT («Пути обновления текста», глава IV), — как, впрочем, и в отдельных фрагментах других частей монографии.

В Заключении (Conclusion), где подводится итог сказанному, Т.И. Науменко пишет: «Процессы, характеризующие развитие современной музыкальной науки, сложны и многоплановы. Они обусловлены многими кардинальными изменениями и трансформациями, системно затрагивающими все аспекты современной жизни: политической. социокультурной, общегуманитарной» (с. 300; р. 268).

Итак, поставив задачу — «... определить состояние современной науки, в полной мере воспринявшей все повороты новейшей истории, все веяния и отечественного, и общемирового происхождения<sup>5</sup>, — автор решил ее на высоком современном научном уровне.

В завершение рецензии нам хотелось бы сказать следующее. Книга Т.И. Науменко, в переводе на английский язык поименованная как «Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union», — уникальный труд для отечественного музыкознания, особенности которого видятся в следующем:

- органичном синтезе общего и единичного в социокультурной ситуации, движении от характеристики исторического аспекта до анализа музыкальных фактов;
- современном методе исследования, включающем как инструментарий науки о музыки, так и интердисциплинарные подходы;
- гибкой методике работы с музыкальными и музыковедческими фактами от слова композитора до слова музыковеда, от интерпретации отдельных текстов до их свода в объемные собрания (классифи-

цированный перечень диссертаций разных периодов);

— языке монографии — модели исследовательской двуязычной прозы, имеющей разнонаправленную научно-педагогическую и научно-художественную значимость.

Публикация, осуществленная при поддеожке РФФИ. — знак налаживания международного научного сотрудничества, актуального для современного состояния и развития музыковедческой науки.

Этим кратким перечнем мы не ограничиваем достоинства монографии «Textological Aspects of Musicology», а только намечаем путь к более дифференцированному восприятию и оценке этого актуального труда.

Своим приятным долгом — от лица всех сотрудников кафедры теории музыки РАМ имени Гнесиных — считаю важным поздравить Татьяну Ивановну Науменко с крупным научным свершением и пожелать дальнейшего продвижения на необъятных просторах современного музыковедения.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 http://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/textologia kratkiy ocherk/102.pdf
- $^2$  Лихачев Д. Мысли о жизни. Письма о добром / Д.С. Лихачев. М.: Колибри; Азбука-Антикус, 2018. С. 481.
- <sup>3</sup> ... А в переводе это: «We were motivated to write this book by a multitude of circumstances that can be summed in one word change» (р. 15).
- <sup>4</sup> Науменко Т.И. Текстология музыкальной науки. М., 2013. С. 5. Textological Aspects... М, 2017: «Consequently, it becomes a key task to define musicology in its current form, a form that reflects all turns of recent history and all Russian and global trends» (р. 15).
- <sup>5</sup> Науменко Т.И. Текстология музыкальной науки. М., 2013. С. 5. Textological Aspects... M, 2017: «Consequently, it becomes a key task to define musicology in its current form, a form that reflects all turns of recent history and all Russian and global trends» (р. 15).



### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Науменко Татьяна Ивановна** (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: t.i.naumenko@gmail.com

**Кирнарская Дина Константиновна** (Москва) — доктор искусствоведения, профессор, проректор Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: kirnarskiy@gmail.com

**Чигарева Евгения Ивановна** (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, музыковед и филолог.

E-mail: echigareva@yandex.ru

**Вязкова Елена Васильевна** (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: geomusik@yandex.ru

**Порошенкова Ольга Сергеевна** (Москва) — аспирантка Государственного института искусствознания, редактор литературной части Московского театра «Новая Опера» имени Е.В. Колобова.

E-mail: konoyko.olga@mail.ru

**Стогний Ирина Самойловна** (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных, главный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных».

E-mail: istogniy@mail.ru

**Максимова Александра Евгеньевна** (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

E-mail: alexmaximova@mail.ru

**Пастушкова Анна Сергеевна** (Москва) — аспирант историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

E-mail: anna-solf@yandex.ru

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

E-mail: lspriv@mail.ru

**Луцкер Павел Валерьевич** (Москва) — доктор искусствоведения, доцент кафедры музыкальной журналистики Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: plutsker@gmail.com

Гуляницкая Наталия Сергеевна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, заслуженный работник высшей школы РФ.

E-mail: nataserggul@yandex.ru

### ABOUT THE AUTHORS

**Tatiana I. Naumenko** (Moscow) — Doctor of Art, Professor, Head of Music Theory Department at the Russian Gnesins Academy of Music, PhD.

E-mail: t.i.naumenko@gmail.com

**Dina K. Kirnarskaya** (Moscow) — Doctor of Art, Professor, Vice-Rector of the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: kirnarskiy@gmail.com

Evgeniia I. Chigareva (Moscow) — Doctor of Art, Professor of Music Theory Department at the Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory, musikologist and philologist. E-mail: echigareva@yandex.ru

**Elena V. Vyazkova** (Moscow) — Doctor of Art, Professor of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: geomusik@yandex.ru

Olga S. Poroshenkova (Moscow) — Post-graduate Student of the State Institute for Art Studies, Editor of the Literary Part of the Moscow Theater «New Opera».

E-mail: konoyko.olga@mail.ru

Irina S. Stogniy (Moscow) — Doctor of Art, Professor of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnesins Academy of Music, Editor-in-chief of the Scientific Journal «Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music».

E-mail: istogniy@mail.ru

Alexandra E. Maximova (Moscow) — PhD in History of Arts, Associate Professor of the Department of Russian Music History at the Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory. E-mail: alexmaximova@mail.ru

**Anna S. Pastushkova** (Moscow) — Post-graduate Student of the Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory.

E-mail: anna-solf@yandex.ru

**Irina P. Susidko** (Moscow) — Doctor of Art, Professor, Head of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: lspriv@mail.ru

**Pavel V. Lutsker** (Moscow) — Doctor of Art, Associate Professor of the Music Journalism Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: lspriv@mail.ru

**Natalia S. Gulyanitskaya** (Moscow) — Doctor of Art, Professor of the Music Theory Department at the Russian Gnesins Academy of Music, Honored Worker of the Higher School of Russian Federation.

E-mail: nataserggul@yandex.ru

### АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

# Татьяна Науменко. Левон Акопян: «Если наше слово не пустое, то мы живем не зря»

Интервью приурочено к юбилею одного из ведущих отечественных музыковедов — доктора искусствоведения, заведующего Отделом современных проблем музыкального искусства Государственного института искусствознания Л.О. Акопяна. В нем затронуты важнейшие вопросы современной науки о музыке, связанные с ее неудачами и достижениями, методологическими поисками и магистральными темами.

Kлючевые слова: Отечественная наука о музыке, методология, советская музыка, творчество Д.Д. Шостаковича, историческое и теоретическое музыкознание.

# Дина Кирнарская. Как воспитать успешного музыканта? Self-efficacy — самоэффективность и ее формирование в семье

Продолжение публикации статьи, посвященной относительно новому для психологической науки и педагогики понятию самоэффективности — self-efficacy (часть первая см. N2, 2018, с. 4—15).

*Ключевые слова*: самоэффективность, успешность, исполнительская деятельность, музыкальное воспитание, музыкальное образование, музыкальная карьера, Джошуа Белл, Изабель Леонард, Стивен Хоф.

# Евгения Чигарева. «Неизвестный Моцарт»: «Лондонская тетрадь» восьмилетнего композитора (музыка детства и прорыв в вечность?)

В статье рассматривается малоизвестное в России сочинение восьмилетнего Моцарта, которое получило название «Лондонская тетрадь». Пьесы анализируются с точки зрения формы, тематизма, тонально-гармонического решения. Автора интересует, как в сочинения юного, еще неопытного автора прорастают зерна стилистики зрелого творчества композитора. В заключении статьи говорится об опытах современных композиторов — российских и западноевропейских — аналитического и творческого подхода к «Лондонской тетради».

Ключевые слова: Моцарт, Лондонская тетрадь, жанр, форма, тематизм, гармония, семантика тональностей, стилистика, зрелый период творчества, Корчмар, дивертисменты.

### Елена Вязкова. Некоторые гипотезы о творческом процессе И.С. Баха

Интерес к творчеству Баха закономерно приводит исследователей к постановке вопроса о том, как создавал свои произведения великий композитор. Ответы на него позволят приблизиться к пониманию замысла автора, скрытого подчас в глубинных подтекстах интонационного материала и формообразования. На современном этапе исследований, однако, большее внимание уделяется внешним данным: водяным знакам бумаги, почерку в автографах композитора — для определения хронологии, процессу подготовки произведений к изданию как заключительному этапу творческого процесса. Некоторые из гипотез рассмотрены в настоящей статье.

Ключевые слова: цикл, собрание, рукопись, оригинальное издание.

# Ольга Порошенкова. «Пещера Трофония» А. Сальери на либретто Дж. Касти: о разуме и чувстве в просветительскую эпоху

Опера «Пещера Трофония» на либретто Дж. Касти — одна из самых популярных в творчестве композитора. Либреттист, а вслед за ним и композитор, пренебрегает некоторыми сюжетными признаками оперы buffa, но затрагивает важные для XVIII века вопросы. Что сильнее — человеческая воля или судьба? Какая сторона человеческой личности важнее — стремление к радости или к мудрости? Что побеждает — чувства или разум? В статье рассматриваются сюжетные мотивы либретто и их музыкальное воплощение.

*Ключевые слова:* А. Сальери, Дж. Касти, комическая опера, Просвещение, воля, судьба.

#### Ирина Стогний. Музыкальное произведение в свете теории коннотаций

Статья посвящена редко обсуждаемой в музыковедении проблеме — музыкальным коннотациям. В настоящей статье ставится вопрос о существовании коннотативных структур, фигурирующих в самом тексте — они именуются «текстовыми коннотациями». В случаях использования цитат, музыкальных метафор и символов, которыми богата музыка, происходит насыщение ее смыслами второго плана, т.е. коннотациями. Структура коннотаций различна: микроинтонация, маленький подголосок, едва заметный мелодический оборот, направление движения музыкальной фразы. В качестве коннотаций может выступать и крупный план, например, внутренняя композиционная идея произведения.

Ключевые слова: Коннотации, денотации, смысл, второй план, контекст, музыкальное произведение, микроинтонация, мелодический оборот, идея сочинения, цитата, метафора.

# Александра Максимова, Анна Пастушкова. Опера Катерино Кавоса «Иван Сусанин»

Опера К.А. Кавоса на либретто А.А. Шаховского «Иван Сусанин» (1815) стала первым обращением в русском театре к теме подвига известного национального героя. В данной статье предпринята попытка представить целостный обзор литературного и музыкального текстов «Ивана Сусанина». Рассмотрены следующие аспекты: история создания сочинения, особенности либретто и его взаимодействие с музыкой оперы, ее жанровые черты, драматургия и композиционные особенности. Особое внимание уделено музыкальным характеристикам героев и применению комплекса лейттем.

Ключевые слова: опера, Кавос, Шаховской, Глинка, Сусанин, русский музыкальный театр, Михаил Федорович Романов, фольклор.

# Ирина Сусидко, Павел Луцкер. Российско-итальянские музыкальные связи: научный форум на фоне Альп

Статья посвящена конференции «Российско-итальянские музыкальные связи», прошедшей 10—12 июля 2018 года в г. Випитено (Италия, Южный Тироль). Ее организатор — «Институт изучения русской музыки» (Institute for Russian Music Studies — IRMS) привлек к участию более трех десятков ученых из 11 стран. Темы докладов затрагивали русско-итальянские связи в музыкальной культуре. Выступления были сгруппированы в три тематических блока: история русскоитальянских музыкальных контактов в XVIII—XXI вв., Н.А. Римский-Корсаков (к 110-летию со дня смерти) и П.И. Чайковский (к 125-летию со дня смерти). Ученые представляли новые факты и ракурсы, обнародовали недавно обнаруженные документы, предлагали интересные аналитические наблюдения, ставили дискуссионные проблемы.

Ключевые слова: Русско-итальянские музыкальные связи, научная конференция, Институт изучения русской музыки (IRMS), Випитено.

## Наталья Гуляницкая. Рецензия на монографию Т.И. Науменко «Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union»

Рецензия на книгу Т.И. Науменко «Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union» (М.: Прогресс-традиция, 2017).

*Ключевые слова:* музыковедение, текстология, Т.И. Науменко, монография, современная наука.



#### **ABSTRACTS**

### Tatiana Naumenko. Levon Akopyan: «If our word is not empty, we do not live in vain»

The interview is timed to the anniversary of one of the leading Russian musicologists — Levon O. Akopyan, Ph.D., Head of Music Theory Sector, Head of Department of Contemporary Problems of Musical Art of State Institute for Art Studies (SIAS). It touches on the most important issues of modern music science, related to its failures and achievements, methodological searches and main topics.

Keywords: Russian science of music, methodology, Soviet music, the work of Shostakovich, historical and theoretical musicology.

## Dina Kirnarskaya. How to raise a successful musician? Self-efficacy and its formation in the family

Continuation of the publication of the article devoted to the concept of self-efficacy, a relatively new term for psychological science that has emerged in scholarly literature since mid-90-s (first part in N 2, 2018,  $\rho$ . 4–15).

Keywords: self-efficacy, success, performance, musical education, musical career, Joshua Bell, Isabel Leonard, Stephen Hoff.

# Evgenia Chigareva. «Unknown» Mozart: «London Sketchbook» by an Eight-Year Old Composer (music of childhood and breakthrough into Eternity?)

The article discusses a little-known in Russia work created by an eight-year old Mozart, «London Sketchbook». The pieces are analyzed from the standpoint of the form, thematism, tonality and harmony. The author is trying to understand how the seeds of mature stylistic are being grown in the works of a young and inexperienced composer. In the end of article the authors describes experimenations in the works of contemporary Russian and western composers who utilized analytical and creative approach to «London Sketchbook».

Keywords: Mozart, London Sketchbook, genre, form, thematism, harmony, tonality semantics, stylistic, mature period of creative life, Korchmar, divertissements.

### Elena Vyazkova. Some hypotheses concerning J.S. Bach's creative process

The interest in Bach's music naturally leads researchers to the question how the great composer created his works. The answer will allow us to get closer to understanding the author's intentions hidden sometimes in undertones of intonational material and morphogenesis. Nowadays, however, prior attention is paid to external data: watermarks of paper, handwriting in autographs of the composer — for marking of chronology, prepublication as the final stage of creative process. Some of hypotheses are examined in the present article.

Keywords: cycle, collection, fugue, «Clavierübung III», manuscript, original edition.

# Olga Poroshenkova. «Cave Tropone» A. Salieri to a libretto by G. Casti: about reason and feeling in the educational era

La Grotta di Trofonio on Giovanni Battista Casti's libretto is one of the composer's most popular operas. The librettist and the composer next to him neglect some of the opera buffa plot features and touch some important problems of XVIII century. What is stronger — human's will or their destiny? What side of human personality is more important — urge to happiness or to wisdom? Do the feelings or the sense win? This article reviews the libretto plot characteristics and their musical embodiment.

Keywords: Salieri, Casti, opera buffa, the Enlightenment, will, destiny.

#### Irina Stogniy. Musical work in the light of the theory of connotation

The article is devoted to a problem rarely discussed in musicology — musical connotations. This article raises the question of the existence of connotative structures that appear in the text itself. They are called «text connotations». In cases of using quotations or musical metaphors and symbols with which music is rich it saturates with the meanings of the second plan i.e. connotations. The structure of connotations is different: micro intonation or a small echo a barely noticeable melodic turn the direction of the musical phrase. As connotations can act a close-up for example the internal compositional idea of the work.

Keywords: Connotations, denotations, meaning, background, context, music, micro-intonation, melodic turn, idea of composition, quotation, metaphor.

#### Alexandra Maximova, Anna Pastushkova. Caterino Cavos's opera «Ivan Susanin»

The opera by C.A. Cavos on A. Shakhovskoy's libretto «Ivan Susanin» (1815) was the first address in the Russian theater to the theme of the feat of the famous national hero. In this article, an attempt is made to present a complete review of the literary and musical texts of «Ivan Susanin». The following aspects are considered: the history of the composition, the libretto and its interaction with opera music, its genre features, dramaturgy and compositional features. Particular attention is paid to the musical characteristics of the characters and the use of the leitmotif complex.

Keywords: opera, Cavos, Shakhovskoy, Glinka, Susanin, Russian Musical Theater, Mikhail Fedorovich Romanov, folklore.

# Irina Susidko, Pavel Lutsker. Russian-Italian Musical Relations: a Scientific Forum on Background of Alps

The article is devoted to the conference «Russian-Italian Musical Relations», held on July 10–12, 2018 in Vipiteno (Italy, South Tyrol). Its organizer, the Institute for Russian Music Studies (IRMS), attracted more than three dozen scientists from 11 countries. Themes of the reports touched upon the Russian-Italian relations in the musical culture.

The reports were grouped into three thematic sections: the history of Russian-Italian musical contacts in the XVIII—XXI centuries, N.A. Rimsky-Korsakov (on the 110th anniversary of his death) and P.I. Tchaikovsky (on the 125th anniversary of his death). Scientists presented new facts and perspectives, published recently discovered documents, offered interesting analytical observations, raised controversial issues.

Keywords: Russian-Italian music relations, scientific conference, Institute for Russian Music Studies (IRMS), Vipiteno.

# Natalia Gulyanitskaya. The review on the book by Tatiana Naumenko «Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union»

This is the review on the book by Tatiana Naumenko «Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union» (Moscow: Progress-Tradition, 2017).

Keywords: musicology, textual studies, T.I. Naumenko, modern science.



#### 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 пристатейный библиографический список (рекомендованный минимум 7—10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1—2003 и ГОСТ 7.0.5—2008, 3—5 иллюстраций и/или нотных примеров. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе MS Word (формат \*.docx или \*.doc) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12—14 пунктов при одинарном либо полуторном интервале).

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

К статье необходимо приложить:

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

Структура аннотации:

- \* 1 абзац предмет исследования;
- \* 2 абзац метод или методология исследования;
- \* 3 абзац научная новизна и выводы.
- 2) 7-10 ключевых слов (на русском и английском языке).
- 3) Краткие сведения об авторе: фамилию, имя и отчество на русском и английском языках в авторской транслитерации, ученую степень и звание, место работы, должность с полным названием подразделения, а также e-mail.

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

За авторами сохраняются все остальные права как собственников своих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права. Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которых ими передаются, являются их оригинальными произведениями, и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения или иного использования.

Авторы несут всю ответственность за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой

ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

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

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

В рецензии освещаются следующие вопросы:

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

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

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

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

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

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

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

Основными критериями отбора статей являются их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, а также соблюдение норм научной этики.

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

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