



# УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ Российской академии музыки имени Гнесиных

2018 №4(27)

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@uz-  
gnesin-academy.ru  
<https://uz-gnesin-academy.ru>

Подписано в печать  
21.12.2018 г.

Печать офсетная  
Формат 70×108 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Усл. печ. л. — 6,0  
Уч.-изд. л. — 8,0  
Тираж 1000 экз.

Цена свободная  
Отпечатано в ООО  
«Сам Полиграфист»  
109316, Москва, Волгоград-  
ский проспект, д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки  
имени Гнесиных, 2018

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 .....	3
<b>Духовная музыка</b>	
<i>Татьяна Старостина.</i> О модальной организации гласовых напевов Русской Православной Церкви .....	4
<b>Современная музыка</b>	
<i>Марина Переверзева.</i> Алеаторные композиции на основе традиционных принципов организации .....	16
<i>Диана Киценко.</i> Техника пародии в «Agnus Dei cum Recordatione» Клауса Хубера .....	31
<i>Вера Воронцова.</i> «Где нас нет»: о жанровом стиле музыкальных писем Антона Батагова .....	40
<b>Музыка XX века</b>	
<i>Виталия Хорошавина.</i> Духовный концерт Н. Сидельникова в аспекте интерпретации жанра .....	48
<b>Музыкальная культура народов мира</b>	
<i>Анастасия Патошина.</i> Из истории фонографических записей фольклора в России конца XIX — начала XX веков .....	56
<b>Музыкальная семиотика</b>	
<i>Ирина Стогний.</i> Музыкальная семиология: история и практическая значимость .....	66
<b>Страницы истории оперы</b>	
<i>Натэла Енукидзе.</i> Романтическая опера в кривом зеркале пародии: из истории комической вагнерианы .....	75
<b>Событие</b>	
<i>Татьяна Науменко.</i> «Музыкальная наука в контексте культуры»: о международной конференции в Российской академии музыки имени Гнесиных .....	86
<b>Музыкальные архивы</b>	
<i>Валентина Рубцова.</i> Н.С. Жилев — редактор сочинений А.Н. Скрябина .....	90
<b>Книги</b>	
<i>Елена Алкон.</i> Рецензия на монографию Т.В. Цареградской «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» .....	92
Сведения об авторах .....	96
About the Authors .....	97
Аннотации и ключевые слова .....	98
Abstracts .....	102
Требования к статьям .....	105

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Материалы этого номера журнала могли бы именоваться «История и современность», где в роли «истории» выступает преимущественно русская культура, а «современность» в двух обликах: зарубежном и отечественном. Небольшие «интермедии», одна из которых представлена фольклорной тематикой, а другая музыкальной семиотикой, не нарушают общую композицию издания, ибо фольклорный раздел так или иначе связан с «историей», а семиотика, соответственно, с современностью. В качестве «лирического отступления», как и положено, выступает эпоха романтизма, однако, на сей раз *в кривом зеркале пародии*.

В этом обширном поле каждый читатель найдет материал по своему вкусу и научным предпочтениям. Мы надеемся на профессионально-эмоциональный отклик, причем, не только в виде устного вербального творчества, но и в качестве импульса к созданию статей для нашего журнала.

Пользуясь представившейся возможностью, редакция «Ученых записок Российской академии музыки имени Гнесиных» поздравляет читателей, авторов и коллег по цеху с наступающим Новым годом и желает здоровья и процветания им самим, а также их научным проектам!

И.С. Стогний

## О МОДАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ГЛАСОВЫХ НАПЕВОВ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ

Современное русское осмогласие бытует, как правило, в многоголосном изложении, которое представляет собой гармонизацию изначально монодийного уставного напева<sup>1</sup>. Именно эти мелодии, составившие интонационную основу обиходного осмогласия, интересно рассмотреть с точки зрения их ладовой специфики. Тем более что современный пласт русского богослужебного пения (в отличие от древнерусского наследия) менее всего исследован с точки зрения модальной организации. Акцентируем этот момент: в настоящей статье рассматривается с позиций теории модальности отдельно взятый одноголосный уставной напев, своего рода *cantus firmus*, а не вся многоголосная ткань, возникшая на его основе.

Проблема специфики модальной системы уставных гласовых напевов Русской Православной Церкви связана с целым комплексом смежных вопросов. Назовем некоторые из аспектов, изученных в средневековой музыковедческой литературе: связь ладовых формул с попевочным, т.е. тематическим, материалом<sup>2</sup>; многонапевность русского осмогласия (при которой каждый глас представлен несколькими, иногда несхожими роспевами) [17; 15, 111–138; 6, 131–140; 1]; жанровая атрибуция осмогласных напевов [19]; богослужебный аспект соотношения изменяемых и неизменяемых песнопений [3]; литургический контекст бытования уставных мелодий [13]; пути образования употребительных ныне гласовых мелодических формул [6, 89–133]. Это далеко не полный перечень важных позиций.

В последние десятилетия был выпущен целый ряд нотных изданий, представляющих русское осмогласие в широкой жанровой и стилистической перспективе<sup>3</sup>. Вследствие

этого встает вопрос отбора материала для исследования. Очевидно, что достоверное представление о ладовом облике гласа можно получить лишь на основе анализа песнопений *всех жанров* данного гласа. Однако для настоящего краткого обзора избираются лишь *стихирные напевы* так называемого «сокращенного киевского роспева», самого распространенного ныне в Русской Православной Церкви.

Генетически киевский роспев восходит к версиям знаменного роспева, бытовавшим на территории Киевской митрополии и принесенным на Русь в XVII веке. Поэтому нами для сравнения привлекаются «предшественники» современных напевов, которые приведены в недавно вышедшей хрестоматии Анны Абрамовой под названием «Толковое осмогласие употребительных роспевов Русской Православной Церкви» [1, 2, 3]. Там представлены стихирные знаменного роспева (из Синодального Обихода<sup>4</sup>), самогласные стихирные (из Рукописного крюкового Обихода<sup>5</sup>) и мелодии «сокращенного киевского роспева». Напевы самогласных, по утверждению составителя, — это его непосредственные предшественники. По этому поводу священник Сергей Маркевич пишет: «Особое место в современной церковной практике занимают напевы стихир *самогласных* (выделено автором — Т.С.). Самогласен, по определению, имеет свой, исключительно ему свойственный напев (на основе особого соединения мелодических формул) и не служит образцом для других песнопений. <...> В настоящее время сокращенными напевами самогласных воскресных стихир — всех восьми гласов Киевского роспева — не только исполняются песнопения».

ния той же текстовой группы (стихиры), но и обслуживаются многие другие гимнографические жанры: псалмы, степенные антифоны, тропари, кондаки, икосы, ирмосы канонов, хвалебные песни, ектении и даже тексты молитв» [10, 56]. О. Сергей излагает в данном случае скорее греческое значение термина. В русском богослужебном быту содержание понятий мутировало: образцом стал «самогласен» (что и подтверждает современная практика), а «подобен» подразумевает оригинальную конструкцию<sup>6</sup>.

Приступая к анализу модальной системы гласовых напевов, мы сталкиваемся с двумя сложностями технологического порядка. Первая — это координация высотного положения разных роспевов одного гласа. Если знаменная и самогласная версии были рассчитаны на мужской хор и изложены в привлекаемом нами издании как в нотной, так и в пометной крюковой нотации, то мелодии сокращенного киевского роспева ныне чаще всего излагаются на высоте, удобной для среднего женского голоса (альта или 2-го сопрано) и в обиходной практике легко транспонируются<sup>7</sup>. В наших приводимых ниже примерах современные напевы даны на тон ниже их обычной фиксации: тем самым они перемещаются в то же согласие обиходного звукоряда, в которых располагаются опомеченные самогласны.

Вторая сложность состоит в выборе аналитической методики. Методика, предложенная Ю.Н. Холоповым, основана на расположении высотных опор в форме: тут выделяются «начальный», «господствующий» и «конечный» тоны, а также «переменные» — один или более. В зависимости от конечного тона лады в пределах обиходного звукоряда подразделяются на «большой», «малый» и «укосненный». Эту классификацию Ю.Н. заимствовал у С.В. Смоленского [18, 198]<sup>8</sup>. Данная методика исключительно ясна и во многом универсальна. Однако с определением «господствующего» тона нередко возникают затруднения: тон речитации, который призван играть роль «господст-

вующего», от строки к строке нередко меняется; кроме того, не всегда удается точно разграничить функции «господствующего» и «переменного».

Несколько по-иному истолковывает модальную функциональность церковных напевов Н.Г. Денисов. Он выделяет в каждой тексто-музыкальной строке две ключевых высотных опоры — «иктовую», приходящуюся на первое словесное ударение, и «каденционную», соответствующую последнему (реже предпоследнему) ударному слогу. Тон речитации («уровень строки») представляет собой автономную функцию [7, 249–266]. В модальности русского осмогласия именно опоры, маркирующие ударения, определяют высотный облик мелодии.

Представляется, что при анализе стоит учитывать обе названные методики. Заметим, что при работе с фольклорным материалом больше оправдывает себя методика Ю.Н. Холопова. В наибольшей мере это относится к анализу протяжной лирической песни, в которой роль музыкального компонента значительно важнее, нежели текстового. Напротив, в церковных напевах ладообразующее значение текста весьма велико, и в связи с этим методика Н.Г. Денисова оказывается хорошим подспорьем для исследователя. Однако в рамках данной методики пока не разработана система определений ладов: по-видимому, эта задача еще предстоит решить.

В настоящей статье представляется необходимым затронуть три проблемы:

- 1) что изменилось и что сохранилось в модальной структуре гласовых стихирных напевов с течением времени;
- 2) какова индивидуальная специфика модальной организации каждого гласа;
- 3) каковы основополагающие качества единой модальной системы всего круга осмогласных стихирных напевов.

Начальный этап работы состоял в сведении подлежащих анализу гласовых мелодий в единую таблицу. Рассмотрим для примера наиболее компактные и наглядные таблицы напевов 3-го и 7-го гласов.

Пример 1

Глаз 3 (стихирный)

1 знаменного роспева Синодальный Обиход  
 Гос - по - ди, воз - звах к Те - бе, у - слы - ши мя,

знаменного роспева Рукописный крюковой Обиход  
 Гос - по - ди, воз - звах к Те - бе, у - слы - ши мя,

2 Синодальный Обиход  
 у - слы - ши мя, Гос - по - ди.

Рукописный крюковой Обиход  
 у - слы - ши мя, Гос - по - ди.

1 Стихира самогласна Синодальный Обиход  
 Тво - им Кре - стом, Хри - сте Спа - се,

Стихира самогласна Рукописный крюковой Обиход  
 Тво - им Кре - стом, Хри - сте Спа - се [...]

Сокращ. киевского роспева Толковое осмогласие  
 Гос - по - ди, воз - звах к Те - бе, у - слы - ши мя,

2 Стихира самогласна Синодальный Обиход  
 смер - ти дер - жа - ва раз - ру - ши - ся [...]

Стихира самогласна Рукописный крюковой Обиход  
 род же че - ло - ве - че - ский ве - ро - ю спа - са - е - мый,

Сокращ. киевского роспева Толковое осмогласие  
 у - слы - ши мя, Гос - по - ди.

3 Стихира самогласна Синодальный Обиход  
 Песнь Те - бе всег - да при - но - сит

Стихира самогласна Рукописный крюковой Обиход  
 песнь Те - бе всег - да при - но - сят.

Сокращ. киевского роспева Толковое осмогласие  
 у - слы - ши мя, Гос - по - ди.

Пример 2

Глас 7 (стихирный)

**1** знаменного роспева Синодальный Обиход

Гос - по - ди, воз - звах к Те - бе, у - слы - ши мя,

знаменного роспева Рукописный крюковой Обиход

Гос - по - ди, воз - звах к Те - бе, у - слы - ши мя,

**2=1a** Синодальный Обиход

у - слы - ши мя, Гос - по - ди.

Рукописный крюковой Обиход

у - слы - ши мя, Гос - по - ди.

**1** Стихира самогласна Синодальный Обиход

При - и - ди - те, воз - ра - ду - ем - ся Гос - по - де - ви,

Стихира самогласна Рукописный крюковой Обиход

При - и - ди - те, воз - ра - ду - ем - ся Гос - по - де - ви,

Сокращ. киевского роспева Толковое осмогласие

Гос - по - ди, воз - звах к Те - бе, у - слы - ши мя,

**2** Стихира самогласна Синодальный Обиход

Со - кру - шив - ше - му смер - ти дер - жа - ву.

Стихира самогласна Рукописный крюковой Обиход

Со - кру - шив - ше - му смер - ти дер - жа - ву.

Сокращ. киевского роспева Толковое осмогласие

у - слы - ши мя, Гос - по - ди.

Затем модальная структура напевов каждого гласа была схематизирована нами в виде построчного последования высотных

опор — иктовых, каденционных, конечных, а также тонов речитации.

Обратимся к схемам 3-го гласа:

Пример 3

Глас 3 стихирный

знаменный  
и р кд и кд

по НД  
самогласен  
и р кд и р кд и р кд

киевский  
и р кд и р кд и кд

знаменный  
н г к н г п к

по ЮХ  
самогласен  
н г к н г п к н г п к

киевский  
н г к н г к н г

е.ук.  
г п к

Верхняя система из трех нотоносцев дает представление об иктовых и каденционных опорах мелодий знаменного, самогласного и сокращенного киевского роспевов. Нетрудно заметить, что выписанные слева звукоряды всех трех роспевов идентичны (заметим, что амбитус звукоряда в разных песнопениях одного гласа может различаться: в настоящий момент рассматриваются конкретные образцы). Картина соотношения иктовых и каденционных опор дает представление о 3-м гласе как тесситурно высоком, расположенном преимущественно

в светлом согласии и имеющем своим стержневым или «центральной» тоном звук *g* (малой октавы). Конечный тон *e* в данном случае истолковывается как «сброс» голоса с каденционной опоры.

Анализ тех же напевов по методике Холопова свидетельствует о том, что они принадлежат ладу *e* укосненному автентическому с паритетным соотношением «господствующего» и «переменного» тонов, расположенных соответственно на высотах *a* и *g*.

Рассмотрим схемы 7-го гласа:

Пример 4

Глас 7 стихирный

знаменный  
и р кд и р кд

по НД  
самогласен  
и р кд и р кд и р кд н р кд

киевский  
и р кд и р кд и р кд

знаменный  
н г п к н г (п)

по ЮХ  
самогласен  
н г к н г (п) н г п<sup>1</sup> п<sup>2</sup> к н г п

киевский  
н г к н г п н г п к

d мал.  
г п<sup>1</sup> п<sup>2</sup> к п<sup>3</sup>

Звукоряды напевов близки по составу. Картина же модальной функциональности непроста. С одной стороны, явно ощущается центральное, «стержневое» положение в напевах тона «е». С другой — присутствует высотная множественность функции каденционной опоры: в самогласном и киевском роспевах она представлена тремя тонами — «е», «d» и «f». Вырисовывается тесситурно средне-низкая система, расположенная преимущественно в мрачном согласии с центром «е» и периферией из менее весомых опор «d», «g» и «f».

Согласно другой методике мы получаем лад *d* малый (автентический) с конкурирующими между собой четырьмя опорами: «g», «е», «f» и «с». Наиболее вероятная высота «господствующего» — «g», тогда все остальные местные опоры следует толковать как переменные разной степени весомости.

Однако значимость тона «е» во всех напевах 7-го гласа заставляет и его рассматривать как вероятный господствующий тон.

Подобные же схемы сделаны и для стихирных напевов всех остальных гласов. На основании всей совокупности полученных данных можно ориентировочно указать на более стабильные и более мобильные качества модальной организации уставных напевов.

Изменения в ходе эволюции претерпевают конкретные компоненты, такие как:

- функциональные соотношения ступеней звукоряда;
- высотное положение конечных тонов;
- позиции начальных опор;
- тематическое (попевочное) воплощение ладов (оно редуцируется);
- формы полихордов относительно конечных тонов (миграции малого в укосненный и наоборот).

К *стабильности* тяготеют не конкретные показатели, а, скорее, *тенденции ладообразования*, такие как:

- амбитус (во всяком случае его «рабочая» область);
- значимость терцовых «функциональных дублей»;
- некоторые заключительные мелодические формулы;
- подвижность интервальных соотношений высотных опор;
- зона пребывания голоса в каждом из гласов.

Последнее обстоятельство наиболее интересно. Зона пребывания голоса в наибольшей степени маркируется высотным уровнем речитации (генетически восходящим к «строке» как высоте литургического речитатива). В свою очередь, тоны речитации в рассмотренных нами *стихирных напевах* либо дублируют одну из опор, либо находятся с ней в линейной связи. Как правило, зона постоянного звучания голоса в каждом гласе не превышает объема двух-трех смежных звуков. На этом основании можно различить «высокие» и «низкие» по тесситуре гласы.

Пример 5 (схема тонов речитации)



К числу «высоких» относятся 3-й и 5-й гласы, к числу «низких» — 2-й и 7-й. Большинство же гласовых напевов имеют тоны речитации и высотные опоры в пределах тетраorda от «*d*» до «*g*» малой октавы.

Обратимся к сводной таблице высотных опор всех гласов. Таблицы сделаны в двух аналитических системах — Ю.Н. Холопова и Н.Г. Денисова.

Пример 6

Сводная таблица (по ЮНХ)

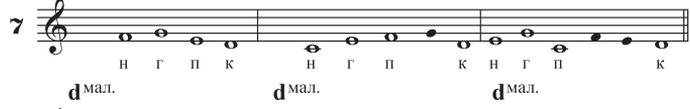
Гл.	знаменный	самогласен	киевский
1	н г п к a <sub>мал.</sub>	н г п п к d <sub>мал.</sub>	н г <sup>1</sup> г <sup>2</sup> п к d <sub>мал.</sub>
2	н г п к d <sub>мал.</sub>	н г п к c <sub>бол.</sub>	н г п <sup>1</sup> п <sup>2</sup> к h <sub>ук.</sub>
3	н г п к g <sub>пл. мал.</sub>	н г п к e <sub>ук.</sub>	н г п к e <sub>ук.</sub>

О модальной организации гласных напевов Русской Православной Церкви

4 

5 

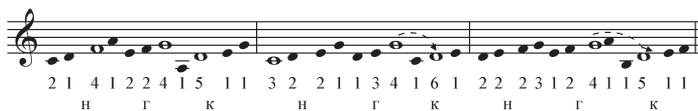
6 

7 

8 

16 из 24 = d Мал.    наиб. комф. зона голоса





## Пример 7

## Сводная таблица (по НГД)

Гл.	знаменный	самогласен	киевский
1			
	и р кд к	и р кд к	и р кд к
2			
	и кд к	и р кд к	и р кд к
3			
	и р кд к	и р кд к	и р кд к
4			
	и р кд к	и р кд к	и р кд к
5			
	и р кд к	и р кд	и р кд к
6			
	и р кд к	и р кд к	и р кд к
7			
	и р кд к	и р кд к	и р кд к
8			
	и р кд к	и кд к	и р кд к

Таблица, сделанная по методике Холопова, наглядно демонстрирует господство вариативности в расположении функционально значимых тонов: ни одна из формул не повторяется. Однако нетрудно убедиться в приоритете лада «*d* малого» с конечным тоном «*d*», господствующим — «*g*» и переменным, как правило, «*f*». Идея такого лада заключается в поступенном нисхождении от господствующего тона к лежащему квартой ниже конечному.

Сводная таблица, выполненная в соответствии с методикой Денисова, также показывает картину сплошной вариативности. Поясним: в виде кластеров выписаны соответствующие опоры строк напева. Более крупными нотами — те, что повторяются. Варьируются как иктовые, так

и каденционные опоры; конечные тоны столь же мобильны; чуть менее высотный «разброс» у тонов речитации.

Если учесть повторяемость всех звуков, приходящихся на иктовые и каденционные ударения, можно заметить, что при всем разнообразии, генеральная идея модальной структуры напевов состоит в соотношении начального возгласа (иктовой опоры) и каденционной опоры, часто лежащей ступенью ниже. Если иктовые опоры по большей части располагаются в пределах трихорда «*e-f-g*», то каденционные — в рамках трихорда «*d-e-f*». Заметим, что «рабочая область» нахождения голоса не выходит за пределы tessitura, максимально комфортной для хорового баса-баритона. Соответственно,

любое возглашение при этом звучит мягко, не нарушая благоговейного духа пропеваемого молитвословия.

К аналогичным выводам приходит и Н.Г. Денисов на основании анализа ирмосов знаменного распева; он пишет: «В конечном итоге звуковысотный контур строки <...> имеет свои закономерности; иктовая зона устанавливает мелодическую вершину в строке <...>. Срединная зона выдерживает звуковысотный уровень строки. Каденционная зона <...> либо завершает строку на ее звуковысотном уровне, либо основана на нисходящем движении, симметричном восходящему движению иктовой зоны» [7, 265].

Иными словами, мы получаем картину того же «*d* малого», в качестве несущей конструкции которого выступают

опоры, предшествующие конечному тону. Сама же идея реализации лада в виде начального интонационного импульса с последующим его затуханием чрезвычайно характерна и для русской протяжной песни, укорененной в мужской певческой традиции.

На примере жанра стихир мы убеждаемся в том, что на разных исторических этапах модальная структура напевов каждого гласа сопрягалась с несколько различным тематическим (попевочным) материалом и базировалась на вариантности соотношений высотных опор. При этом константой гласа оставалась тесситурная область постоянного пребывания певческого голоса, что сообщало каждому гласу свой колорит, а всему осмогласному кругу — свою сонантную, колористическую логику.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамова А.А.* Толковое осмогласие употребительных распевов Русской Православной Церкви. Глас 1. Предисловие. М.: Московские Православные Регентские Курсы, 2010. С. 7–12.
2. *Абрамова А.А.* Толковое осмогласие употребительных распевов Русской Православной Церкви. Глас 3. М.: Московские Православные Регентские Курсы, 2011. 50 с.
3. *Абрамова А.А.* Толковое осмогласие употребительных распевов Русской Православной Церкви. Глас 7. М.: Московские Православные Регентские Курсы, 2014. 41 с.
4. *Артамонова Ю.В.* Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI–XVIII вв. Дисс. ... кандидата иск-ния. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 149 с.
5. Всенощное бдение. Нотный сборник / Сост. Архим. Матфей (Мормыль). М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2010. 492 с.
6. *Гиливеря В.Е.* Осмогласие как интонационная система русского православного богослужения. Дисс. ... кандидата иск-ния. Новосибирск: НГК, 2008. 322 с.
7. *Денисов Н.Г.* Стрельниковский хор Костромской земли: Традиции старообрядческого церковного пения. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 479 с.
8. *Киприан (Керн)*, архимандрит. Литургика: гимнография и эортология. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 2002. Электронная версия: [http://passaicrussianchurch.com/books/russian/liturgika\\_gimnografia\\_k\\_kern.ht](http://passaicrussianchurch.com/books/russian/liturgika_gimnografia_k_kern.ht).
9. *Кустовский Е.С., Потемкина Н.А.* Пособие по изучению осмогласия современной московской традиции. М.: Православные Московские регентские курсы, Изд. 3-е. 2014. 46 с.
10. *Маркевич С., протоиерей.* Осмогласие Киевского распева: история, современность, пути возрождения. Киев: Издательский отдел Украинской Православной Церкви, 2010. 147 с.
11. *Маркелов С.Ю.* Современное осмогласие. Гласовые напевы московской традиции. Учебное пособие по дисциплине «Церковный обиход» для православных певческих учебных заведений. М.: Издательство ДАРЪ, 2013. 128 с.
12. Обиход нотного пения употребительных церковных распевов. М.: Синодальная типография, 1909. 205 с.
13. *Перелешина В.Ю.* Древнерусские песнопения книги Обиход в литургическом контексте: типология и структура; на материале рукописей Антониево-Сийского монастыря. Дисс. ... кандидата иск-ния. М., 2008. 284 с.

14. Песнопения Постной триоды. Нотный сборник / Сост. Архим. Матфей (Мормыль). М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2010. 269 с.
15. Потемкина Н.А. Проблемы изучения полного круга песнопений современного церковного обихода (на примере московской традиции). Дисс. ...кандидата иск-ния. М.: РАМ им. Гнесиных, 1999. 216 с.
16. Учебный обиход. Пособие по изучению осмогласия для I курса семинарии / Сост. игумен Никифор. М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2006. 140 с.
17. Фролов С.В. Многогласность как типологическое свойство древнерусского певческого искусства // Проблемы русской музыкальной текстологии (по памятникам русской хоровой литературы XII–XVIII веков) / Сборник научных трудов. Л., 1983. С. 12–47.
18. Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. 2-е изд. СПб: Лань, 2003. 541 с.
19. Шиндин Б.А. Жанровая типология в певческом искусстве Древней Руси // Журнал общества теории музыки № 1. 2013. С. 134–141.

#### REFERENCES

1. Abramova A.A. *Tolkovoe osmoglasie upotrebitel'nykh rospevov Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi. Glas 1. Predislovie.* [Tolkovoe osmoglasie upotrebitel'nykh rospevov of the Russian Orthodox Church. Glas 1. Preface]. M.: Moskovskie Pravoslavnye Regentskie Kursy [M.: Moscow Orthodox Regent Courses], 2010. P. 7–12.
2. Abramova A.A. *Tolkovoe osmoglasie upotrebitel'nykh rospevov Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi. Glas 3* [Tolkovoe osmoglasie upotrebitel'nykh rospevov of the Russian Orthodox Church. Glas 3]. M.: Moskovskie Pravoslavnye Regentskie Kursy [M.: Moscow Orthodox Regent Courses], 2011. 50 p.
3. Abramova A.A. *Tolkovoe osmoglasie upotrebitel'nykh rospevov Russkoi Pravoslavnoi Tserkvi. Glas 7* [Tolkovoe osmoglasie upotrebitel'nykh rospevov of the Russian Orthodox Church. Glas 7]. M.: Moskovskie Pravoslavnye Regentskie Kursy [Preface. M.: Moscow Orthodox Regent Courses], 2014. 41 p.
4. Aramonova Iu.V. *Pesopeniia-modeli v drevnerusskom pevcheskom iskusstve XI–XVIII vekov* [Hymns-models in the ancient Russian singing art of the 11th-18th centuries]. Diss. ... kandidata isk-niia [Dissertation of the candidate of art criticism]. M.: RAM im. Gnesinykh, 1998. 149 p.
5. Vsenoshchnoe bdenie. *Notnyi sbornik /Sost. Arkhim. Matfei (Mormyl')* [Vsenoshchnoe bdenie. Music collection /Comp. Archias. Matthew (Mormyl)]. M.: Sviato-Troitskaia Sergieva Lavra [M.: Holy Trinity Lavra of St. Sergius], 2010. 492 p.
6. Gilveria V.E. *Osmoglasie kak intonatsionnaia sistema russkogo pravoslavnogo bogoslužheniia* [Osmoglasie as the intonation basis of modern Orthodox worship]. Diss. ...kandidata isk-niia [Dissertation of the candidate of art criticism]. Novosibirsk: NGK, 2008. 322 p.
7. Denisov N.G. *Strel'nikovskii khor Kostromskoi zemli: Traditsii starobriadcheskogo tserkovnogo peniia* [Strel'nikovskiy Choir of the Kostroma land: traditions of the Old Believers' church singing]. M.: Progress-Traditsiia [M.: Progress-Tradition], 2005. 479 p.
8. Kiprian (Kern), arhimandrit. *Liturgika: gimnografiia i eortologiiia* [Liturgics: Hymnography and Aortology]. M.: Krutitskoe Patriarshee Podvor'e [M.: Krutitskoe Patriarshee Podvor'e], 2002. Elektronnaia versiia [Electronic version]: [http://passaicrussianchurch.com/books/russian/liturgika\\_gimnografiia\\_k\\_kern.htm](http://passaicrussianchurch.com/books/russian/liturgika_gimnografiia_k_kern.htm).
9. Kustovskii E.S., Potemkina N.A. *Posobie po izucheniiu osmoglasiiia sovremennoi moskovskoi traditsii* [Handbook for the Study of Osmoglasie in the modern Moscow tradition]. M.: Pravoslavnye Moskovskie regentskie kursy, Izd. 3-e [M.: Moscow Orthodox Regent Courses, third ed.], 2014. 46 p.
10. Markevich S., protoierei. *Osmoglasie Kievskogo raspeva: istoriia, sovremennost', puti vozrozhdeniia* [Osmoglasie of the Kiev chant: history, modernity, ways of revival]. Kiev: Izdatel'skii otdel Ukrainskoi Pravoslavnoi Tserkvi [Kyiv: Publishing Department of the Ukrainian Orthodox Church], 2010. 147 p.
11. Markelov S.Iu. *Sovremennoe osmoglasie. Glasovye napevy moskovskoi traditsii* [Modern osmoglasie. Glasovye tunes of Moscow tradition]. Uchebnoe posobie po distsipline «Tserkovnyi obikhod» dlia pravoslavnykh pevcheskikh uchebnykh zavedenii [Textbook on the subject «Church obikhod» for Orthodox singing schools]. M.: Izdatel'stvo DAR [M.: Publishing house of DAR], 2013. 128 p.
12. *Obikhod notnogo peniia upotrebitel'nykh tserkovnykh rospevov.* M.: Sinodal'naia tipografiia [M.: Synodal printing house], 1909. 205 p.

13. *Pereleshina V.Iu.* Drevnerusskie pesnopeniia knigi Obikhod v liturgicheskom kontekste: tipologii i struktura; na materiale rukopisei Antonievo-Siiskogo monastyria [Old Russian chants of the book Obikhod in the liturgical context: typology and structure]. Diss. ... kandidata isk-niia [Dissertation of the candidate of art criticism]. M., 2008. 284 p.

14. *Pesnopeniia Postnoi triodi.* Notnyi sbornik / Sost. Arkhim. Matfei (Mormyl'). M.: Sviato-Troitskaia Sergieva Lavra [M.: Holy Trinity Lavra of St. Sergius], 2010. 269 p.

15. *Potemkina N.A.* Problemy izucheniia polnogo kruga pesnopenii sovremennogo tserkovnogo obikhoda (na primere moskovskoi traditsii) [Problems of studying the full range of modern ecclesiastical chants on the examples of the Moscow tradition]. Diss. ...kaendidata isk-niiaiu [Dissertation of the candidate of art criticism]. M.: RAM im. Gnesinykh [Russian Gnesins Acadymy of Music], 1999. 216 p.

16. *Uchebnyi obikhod.* Posobie po izucheniiu osmoglasiiia dlia I kursa seminarii. [Educational obikhod. Study guide for the 1st year of the Seminary] /Sost. igumen Nikifor [compiled by igumen Nikifor]. M.: Sviato-Troitskaia Sergieva Lavra [M.: Holy Trinity Lavra of St. Sergius ], 2006. 140 p.

17. *Frolov S.V.* Mnogorospevnost' kak tipologicheskoe svoistvo drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva [Mnogorospevnost as a typological property of old Russian singing art] // Problemy russkoi muzykal'noi tekstologii (po pamiatnikam russkoi khorovoi literatury XII–XVIII vekov) / Sbornik nauchnykh trudov [Problems of Russian musical textology (on the monuments of Russian choral literature of the XII-XVIII centuries) / Collection of scientific works]. L., 1983. P. 12–47.

18. *Kholopov Iu.N.* Garmoniiia. Teoreticheskii kurs. 2-e izd. [Harmony. Theoretical course. 2-nd ed.]. SPb: Lan', 2003. 541 p.

19. *Shindin B.A.* Zhanrovaia tipologiiia v pevcheskom iskusstve Drevnei Rusi // Zhurnal obshchestva teorii muzyki [Genre typology in the singing art of Ancient Russia // Journal of the society of music theory]. № 1. 2013. P. 134–141.



### АЛЕАТОРНЫЕ КОМПОЗИЦИИ НА ОСНОВЕ ТРАДИЦИОННЫХ ПРИНЦИПОВ ОРГАНИЗАЦИИ

В музыке второй половины XX века алеаторная форма не только стала областью новаций и экспериментов, но обрела «семантическую многовариантность, обуславливающую структурную неоднозначность», а также стерла грани между «художественной концепцией, обозначенной автором, и ее непредсказуемым воплощением исполнителем», благодаря которому каждый раз «происходит «рождение» новой композиционной и семантической идеи музыкального произведения» [3, 3]. Принцип случайности в той или иной степени воздействовал на диспозицию материала произведения в процессе его звукового воплощения и предопределил разную меру изменяемости структуры, нередко самого типа формы, а также звукового облика в целом. В некоторых произведениях непредустановленная автором и некристаллизованная в нотном тексте форма стала трактоваться как исключительно результирующая и становящаяся лишь в процессе исполнения. Алеаторные опусы, в которых не точно определены последовательность и количество разделов, могли следовать разным структурно-логическим принципам организации, и такой плюрализм методов формообразования современной музыки весьма характерен для второго авангарда. Использование в произведениях искусства разных форм стало если не художественной парадигмой XX века, то приемлемым фактом для таких композиторов, как Кейдж, Браун, Вулф, Фелдман, Штокхаузен и др.

При этом подвижная и зачастую неопределенная алеаторная форма требовала некоей статичности и детерминированности на крупном или мелком ее уровне. Организующую функцию обеспечивали драматургические закономерности, звуковысотная или ритмическая системы, особенности диспозиции материала, иные конструктивные силы и факторы, влияющие на построение целого и сообщающие опусу архитектурное единство. Стабилизирующий принцип явно или скрыто присутствует в характере звукового материала, его изложении и развитии, технике письма, методе упорядочения материала, тех или иных правилах игры или условиях координации партий и т.д. Авторы и исполнители алеаторных опусов применяли традиционные, либо специально разработанные, индивидуальные «стратегии» формообразования. В результате некоторые алеаторные композиции приобретали очертания форм прошлого (вокальных форм средневековья и возрождения, инструментальных форм барокко и классицизма), представленных, однако, в весьма трансформированном виде, а также получали новые, обусловленные уникальной художественной концепцией.

В соответствии с классификацией Э.В. Денисова подвижных композиций, сочетающих стабильное и мобильное начала, к первой группе относятся произведения с мобильным текстом при стабильной структуре, ко второй — с мобильной структурой при стабильном тексте,

к третьей — с мобильным и текстом и структурой. В целом в композиторской практике XX столетия сложились три типа алеаторных форм, имеющих разные меры стабильности структуры, от которой и зависит узнаваемость сочинения в каждом исполнении. К первому типу (мобильные формы) относятся формы, подвижные лишь на уровне отдельных элементов ткани; ко второму (вариабельные) — имеющие ограниченное число вариантов структуры; к третьему (модульные) — те, в которых меняется порядок изложения материала, так что сами формы меняются бесконечное число раз ввиду их изначальной неопределенности [подробнее см.: 7]. Подвижность алеаторной формы на уровне лишь текста, но не порядка его изложения, представляет ту меру мобильности, которая приемлема для композиции на основе традиционных принципов организации. Мобильные алеаторные формы, в отличие от вариабельных и модульных, как правило, имеют четкую диспозицию материала (последовательность тем, секций, фрагментов или эпизодов), и, несмотря на неопределенность некоторых его параметров, порядок изложения мысли в них существенно не меняется. Именно поэтому возможно сочетание таких несочетаемых категорий, как алеаторика и традиционные формы: композиторы XX века обращались к последним, как и их старшие коллеги, а стабильность структуры позволила сохранить традиционные формы даже в условиях мобильного текста.

Следует отметить, что алеаторные композиции наследовали лишь отдельные принципы организации целого или типовые структурные модели прошлого. Отсутствие в большинстве случаев тематического материала и тонально-гармонического развития в традиционном понимании, подвижность ткани или структуры не позволяют ала-

торным произведениям отвечать всем требованиям классико-романтических форм. Но главное — они обладают такими нехарактерными для традиционной формы качествами, как «каузальность событий», обуславливающая детерминированный или индетерминированный результат, полная или частичная «фиксация происходящего», сообщающая форме стабильность или мобильность, «финальность — показатель завершенности» [4, 290–291], предопределяющая закрытость или открытость композиции. Традиционные и новые формы имеют принципиальное различие не только на уровне материала, но в первую очередь — на уровне общей концепции формы. Если формам классико-романтической традиции «известен лишь один подход: от наименьшего смыслового и конструктивного элемента — мотива, к все более крупным единствам — теме и далее, вплоть до формы целого», то в современном формообразовании равно приемлемы иные модели: «Движение от малого к крупному, от частного к общему, то есть индуктивный подход»; «движение от крупного к малому, от общего к частному, то есть дедуктивный подход»; «видение формы лишь в малом плане — на уровне отдельных моментов, соответственно — момент форма» и «видение формы лишь в крупном плане — на уровне общей концепции, соответственно — концепт-форма» [4, 280]. Кроме того, во многих алеаторных произведениях становление целого путем сложения и монтажа обуславливает аддитивную гомо- и гетерогенную форму, ненаправленная векторность движения делает ее статической, а афункциональная логика элементных отношений порождает функциональную индифферентность. В отсутствии иерархии композиционных уровней, каузальности событий и полной фиксации текста алеаторная форма в любой малой части равна целому,

индетерминирована и подвижна, а потенциальная бесконечность процесса развертывания оставляет ее открытой. Все же рассмотрим ряд любопытных примеров, в которых при мобильности в изложении и развитии материала, а также структуре целого обнаруживаются те или иные принципы традиционного формообразования. Большинство образцов принадлежит типу мобильных форм, хотя есть и исключения, когда варибельная или модульная алеаторные композиции также подчиняются методам организации музыки прошлого. Порядок примеров будет обусловлен переходом от барочных форм к классико-романтическим.

Однородная по материалу мобильная форма сочинения «Организм» (1972) для органа соло Матиаса Бамерта<sup>1</sup> («Organism» for organ solo), строится по принципу развития ядра. По строению пьеса близка барочной одночастной форме типа развертывания, завершаемой заключительным кадансом. Здесь интонационно взаимосвязанные секции формируют единый музыкальный тематизм, в условиях алеаторики текста «досочиняемый» исполнителем. Длина каждой секции относительна (продолжительность страницы 10–15 секунд) и определяется исполнителем. Процесс образования формы представляет собой нечто вроде развития организма, в котором каждая составляющая важна для функционирования целого и взаимосвязана с предыдущей и последующей. Пьеса начинается и завершается звуком *fis*, из которого вырастает весь тематизм. Между этими двумя точками создается целая палитра разнообразных органичных звучаний. В пяти разных моментах сочинения исполнителю нужно импровизировать на 1, 2, 3, 4 или 5 мотивов, и каждый следующий мотив содержит все больше и больше звуков (от отдельного звука до развернутых мелодических фраз). Удлинение самих мотивов и увеличение их количества

символизирует постепенное формирование «Организма». Нотация пьесы приближительная, поэтому музыкант скорее импровизирует, чем исполняет точно выписанные ноты, однако он придерживается четкой последовательности событий и качественно не меняет материал. Основные его составляющие таковы: исходный длительно тянущийся звук *fis*, из которого постепенно вырастают все остальные тематические элементы — разного рода кластеры, глissандо, фигурации, украшаемые шумами (от ударов ног по педалям и др.), голосовыми эффектами (шипение, гул и др.) и пять 15-минутных импровизаций на один, два, три, четыре и пять заданных мотивов. Внутри пьесы есть несколько еще более подвижных разделов: это графические секции, исполняемые в любом порядке. Внутренняя взаимосвязь мотивов и фраз, а также рост и развитие материала из одного звука обуславливают единство формы.

Процесс формирования тематизма предопределяет структурную основу формы: последовательный рост построений, мелодическое нарастание числа голосов, расширение диапазона звучания и т.д. Вначале из звука *fis*<sup>2</sup> образуются сонорные пятна (кластеры), затем *fis*<sup>2</sup> растет динамически, регистрово, дробится ритмически и дополняется шумами от ударов ногами по педалям:

The image shows three musical staves, each representing a different instrument: Sw. Oed. 8', Flute 8', and Rohrflöte 8'. Each staff begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and shows a series of notes and dynamic markings (including *p*) that illustrate the growth of sound over time, consistent with the text's description of the piece's structure.

Наконец, из него вырастает  $g^3$  и другие звуковысоты, образуя краткий мотив. Постепенно организм обретает характерные черты:



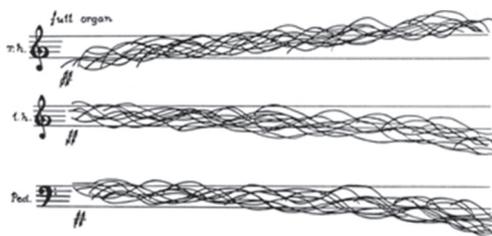
Затем разнонаправленные глissандо и меняющиеся по высоте кластеры символизируют развитие тематизма. А активный рост прерывается первой импровизацией на первый мотив — расширяющийся кластер из звука  $fis^2$ :

## IMPROVISATION



В импровизации первый мотив разрабатывается следующим образом: повторяются в разных комбинациях и развиваются исходные элементы материала, появляются новые, включая шумы, развернутые ритмические группы и потоки фигураций, охватывающие уже весь диапазон инструмента. Вторая импровизация задействует два мотива: фигурацию и два кратких кластера; третья — три: мелодический интервал  $b^2 - a^3$ , тянущийся звук  $a^2$  и широкий кластер в низком регистре; четвертая — четыре: краткие кластеры с форшлагами, нисходящее глissандо, шумы от ударов ногами и движущиеся изнутри кластеры; пятая — пять мотивов: восходящее глissандо, растущий вверх кластер из ядра-источника  $fis^2$ , фигурацию, тремоло на тритоне и краткие кластеры ладонью. Все элементы импровизаций интонационно связаны, близки сонорно-тембровыми качествами и представлены в экспозиции:

Между ними происходит развитие тематизма, включающее периодические возвращения исходного тона и достигающее две яркие кульминации. Более развернута вторая кульминация на основе расходящихся в разные стороны глissандо и фигураций, охватывающих весь диапазон органа на уровне  $ff$ :



Барочное развертывание данной формы действует в условиях неклассической звуковысотной системы и материала и обуславливается сонорным тематизмом мотивно-составного характера, построением формы на основе мотива и его развитием

импровизационного характера, проведением мотива по принципу смены не тональностей, а тембровой окраски, фактурных форм сонорики, ритмического рисунка. Идея гармонического «круга», реализуемая в традиционных формах, здесь заменена идеей тембрового «круга», воплощаемая посредством разнообразных способов колорирования и оттенения исходного тона и связанных с ним мотивов, получающих не тонально-гармоническое, а темброво-красочное развитие. Становление формы в пьесе представляет непрерывное течение мысли: плавное изменение материала постепенно приводит к возникновению новых его качеств, но в результате преобразований возвращается к исходному состоянию. Завершается «Организм» тянущимся тоном *fis*<sup>2</sup>, постепенно растворяющимся в тишине. Этот тон обеспечивает единство формы и выполняет функцию заключительного каданса.

Ограниченная импровизация на две темы под названием «Повестка дня» для оркестра (1970) Бернарда Рендса<sup>2</sup> («*Agenda*») представляет собой мобильную композицию с экспозицией и развитием двух звуко-образов сочинения, близкую барочной сонатной типа развертывания, во всяком случае, строение пьесы напоминает модель этой формы. Барочное развертывание отражается на изложении тематизма по типу ядра, основанного на общих формах движения (разумеется, не тех, что были в эпоху барокко, а связанных с новым звуковым материалом — сонорными точками, пятнами, полосами, линиями) и его развертывания (повторения с ритмическими, регистровыми, динамическими и тембровыми изменениями). Последовательность изложения мысли и диспозиция материала неизменны, однако

ткань сочинения подвижна из-за нескольких факторов. Оркестр состоит из трех больших групп инструментов — духовых, струнных и ударных. Вследствие значительного количества последних допустимо участие от двух до шести исполнителей, обозначенных буквами от А до С. Синхронизация инструментов произвольна как между группами, так и внутри них. Алеаторика материала обусловлена отсутствием точно выписанного метроритма. В пьесе также есть свободно интерпретируемые музыкантами графические секции, в которых детерминирован лишь приблизительный высотный диапазон звуков: верхний, средний, нижний. Как сами секции, так и звуковые последовательности внутри них могут следовать в любом порядке. Стабилизирующую функцию в форме выполняют традиционно нотированные разделы с четким метроритмом. На протяжении всей пьесы развернутые эпизоды свободной импровизации оркестра периодически сменяются моментами с точной синхронизацией взятий и снятий звука, указываемых дирижером.

Форма пьесы Рендса имеет определенную структуру и направленность развития, а также своего рода «фокусирующие моменты» — чередование экспозиционных и развивающих эпизодов, генеральные паузы, кульминации. «Повестка дня» включает экспозиционное изложение тематизма двух типов наподобие барочного развертывания ядра и дальнейшее его многоэтапное развитие, включающее несколько эпизодов коллективной импровизации на основной тематизм и два «мобиля-вставки» с импровизацией на новый тематизм, но не содержит репризного возвращения материала, а лишь завершается кодой. Представим структуру пьесы в виде таблицы:

секция	композиционная функция	материал и характер его изложения в разных инструментальных группах
A–B	вступление	россыпь неопределенных высот в группе ударных с постепенным подключением струнных и духовых, представление всех групп оркестра
C–D	экспозиция и развитие первого типа тематизма	изложение тематизма первого типа с участием всех групп, преобладание фигураций и репетиций на одном звуке, отдельных тонов у ударных, генеральная пауза
E–F		развитие тематизма с кратким вкраплением материала партии духовых из вступления (F)
G	экспозиция и развитие второго типа тематизма	изложение тематизма второго типа у духовых и струнных: первые извлекают высочайшие однозвучия, вторые импровизируют на фоне отдельных звуко-точек ударных, меняя высотно-ритмические фигуры, чтобы достигнуть несинхронизированной и нерегулярной игры («сложной ритмической ситуации», по замечанию автора), а также приемы игры
H	развитие тематизма обоих типов и импровизация	развитие тематизма второго типа: непрерывная импровизация ударных и струнных в любом порядке и комбинации инструментов
I		первый «мобиль-вставка» с коллективным музицированием всего оркестра на основе указанного материала с периодическим подключением и отключением второго ударника; секция состоит из четырех звуковых групп, порядок следования которых определяется дирижером, а материал может использоваться любое число раз, комбинироваться, налагаться друг на друга любым способом
J–K		развитие тематизма первого типа (кластеры у струнных и мелодические фразы у духовых)
L–M		несинхронное повторение звуковых групп у всего оркестра, прерываемое «генеральными паузами» и образующее динамический рельеф <i>ff – ppp – pp – ff</i> , <b>первая кульминация пьесы</b>
N–O		длящиеся и динамически нарастающие линии и полосы во всех трех звуковых группах с беззвучным выдуванием воздуха из духовых, шипением, шепотом и одновременным произнесением вслух самими музыкантами своих имен, названий инструментов, даты и места исполнения и названия пьесы («Agenda») и дальнейшим повторением этих слов в любом порядке с динамической волной от <i>pp</i> до <i>fff</i> , <b>вторая кульминация пьесы</b>
P	продолжение развития тематизма первого типа с импровизацией струнных, асинхронно накладывающимися линиями духовых и произнесением букв <i>a, e и n</i> , как они звучат в слове «Agenda», на фоне одновременных аккордов струнных, генеральная пауза; второй «мобиль-вставка» — импровизация на заданный материал, секция состоит из четырех звуковых групп, порядок следования которых определяется дирижером, а материал может использоваться любое число раз, комбинироваться, налагаться друг на друга любым способом; кода пьесы — движущийся кластер струнных <i>fff – pppp</i> , служащий фоном для трех динамически гаснущих аккордов духовых и приглушенного шепота исполнителей	

Сонатность обусловлена не только наличием двух разных типов тематизма, но и его развитием, то есть разработкой отдельных элементов темы вплоть до их преобразования. Форма как бы отражает процесс обсуждения какой-то темы, представленной в двух ракурсах (два типа тематизма), которая сначала излагается, а потом дискутируется всем коллективом, и по результатам рассмотрения темы принимается общее решение (развитие обоих типов тематизма приводит к импровизационным вставкам и кульминациям). Однако в данном случае речь идет не о теме в традиционном смысле этого слова. Ведь «в Новейшей музыке совсем не обязательна тема как объект развития и даже как носитель концентрированного смысла. <...> Тема понимается как “интерпретируемый предмет повествования”, но не повествование во всей своей полноте <...>, а только “остов, скелет развернутого на его основе художественного полотна”» [4, 272]. В рассматриваемой пьесе «Повестка дня» на уровне текста есть две «темы» как предмет повествования, а на уровне формы — своего рода «сюжет», который сообщает сочинению смысловую нацеленность на единое.

Полифонические формы также не чужды алеаторным композициям, нередко допускающим контрапункт или имитацию голосов или фактурных пластов. В сочинениях с участием инструментов и магнитофонной ленты часты приемы своего рода «эха» записанного на ленту материала в инструментальных партиях. Музыка для медных духовых инструментов I (1975) Джеймса Фулкерсона<sup>3</sup> (Music For Brass Instruments I) предназначена для квинтета духовых и магнитофонной ленты с предварительно сделанной записью партии бас-тромбона. С одной стороны, она играет роль стабильного фактора композиции,

с другой — направляет других исполнителей в их импровизации: записанная на ленту музыка служит образно-эмоциональной основой сочинения, указывает характер звучания и принципы развития материала, варьируемого и орнаментируемого в партиях остальных участников действия. В форме сочинения воплощается идея последовательного «выращивания» темы из одного тона *b* с постепенным добавлением всех последующих тонов вплоть до развертывания всей мелодии, проходящей путь от *B* к *f* и обратно к *B*:



Когда на ленте звучат отдельные тоны начала мелодии, квинтет духовых варьирует их интонационно, артикуляционно, фактурно, динамически и гармонически, а когда тема обретает уже более четкие мелодические очертания, наступает развернутый этап вариаций на *basso ostinato*. Музыкантам необходимо продемонстрировать разнообразие способов изменения исходного тематического материала от минимального до радикального, но при этом следует сохранять четкость структуры и мелодического рельефа, не нарушать пределов записанной на ленту темы. Границы импровизации должны совпадать с ее первым и последним звуком, хотя допустимо ускорение и замедление начала фразы. Многократное повторение записанного на ленту материала и его полифоническое развитие вызывает ассоциации с пассакалией, разумеется, трансформированной в условиях новой техники письма. Валторна и тромбон начинают импровизировать с первых записанных на ленту звуков, две трубы и туба вступают спустя 2–3 минуты, являясь постоянно обновляемыми верхними голосами. Кроме звуков темы исполнители могут извлекать высоты из указанных

автором звукорядов: *B-des-es-e-f-as-b*, *B-c-des-es-f-ges-as-b* и *B-Ces-c-des-es-e-f-ges-g-as-a-b*.

Циклические формы характерны для многих алеаторных композиций. Например, «13 пассажей» (1985) для саксофона-альта и вибрыона или маримбы Жана-Луи Пети представляют собой, по словам автора, «музыкально-строительный комплект» или «набор для построения музыки», в котором 13 эпизодов могут быть упорядочены произвольно исполнителями согласно их собственному вкусу

и желанию. Интерпретаторы сами выбирают порядок и количество эпизодов, различных по материалу, фактуре, характеру звучания: строго зафиксированных в нотах дуэтов, полуимпровизационных с изначально неопределенным текстом (см. фрагменты из III и VII частей). Это сюита в модульной форме [подробнее см.: 7] — цикл обособленных пес- состояний, не взаимосвязанных, не взаимообусловленных, а потому свободно нанизываемых друг за другом в произвольном порядке:

В «Импровизационном концерте № 2» (1971) для камерного оркестра Нормы Бикрофт<sup>4</sup> («Improvvisazioni concertanti № 2») концертная форма барочного типа сохраняет четкие очертания, несмотря на обилие алеаторных фрагментов. Сочинение тонально и развивается в направлении периодического отдаления от центра с и возвращения к нему, при этом дополнительными интонационно-определяющими и гармонически-конструктивными элементами являются лэйтинтервалы полутона и тритона. В этом современном варианте концерто гротто эпизоды контролируемой импровизации приходится на выступления инструментальных ансамблей, соответст-

вующие разделам *solì* в концертной форме и противопоставляемые *tutti*.

Первая из пяти органных пьес 1969–1975 годов «Туманность (рондо) для органа» (1969/1976) Бенгта Амбреуса<sup>5</sup> («Nebulosa (rondo) pro organo») состоит из пяти секций от А до Е, исполняемых таким образом, что в результате мобильная композиция строится по принципу рондо. Первая секция пьесы играет роль многократно проводимого и меняющегося изнутри рефрена: он содержит четыре группы импровизируемого материала, которые могут меняться местами в пределах секции. Поскольку материал рефрена варьируется, устойчивую часть композиции, как ни

парадоксально, скорее составляют эпизоды: они вносят обновление, но при этом являются более стабильными по материалу в сравнении с рефреном. Последовательность изложения музыкальной мысли, а также характер звучания (тематизм, фактура, темп, динамика, штрихи, регистровка) в них неизменны: В — Grave, С — Capriccioso leggier, D — quasi ex abrupt, violent, con fuoco, E — Lento, rubato molto e portato. Однако роль рефрена играет все же материал секции А, поскольку в конце секции В (Grave) есть указание «Интерлюдия А 2–3», что значит возвращение второй и третьей групп материала первой секции. После секции С следует первая группа материала рефрена, эпизоды же D и E звучат без перерыва, завершает пьесу повторение всей секции А.

В результате структура мобильного рондо такова: А–В–А–С–А–D–E–А. Подвижность композиции обусловлена тем, что при повторении рефрен звучит не полностью, а материал внутри каждого блока может быть исполнен как последовательно, так и одновременно (в виде мелодии, аккордов, арпеджио, тремоло и т.д.). При полном проведении рефрена блоки 1, 2 и 4 могут быть исполнены как по-отдельности, так и в комбинации друг с другом. Исполнитель вправе изменять регистровку во время двух интерлюдий (между секциями В и С, С и D) и коды, а также отключать или включать мотор и т.д. Фактором стабилизации формы служит общее время звучания пьесы (не больше 12 минут) и отдельных секций (С — 20, D — 45 секунд). Характерен также материал «Туманности» — статичные кластеры (без изменения высоты), движущиеся в разных направлениях кластеры и кластеры с произвольным изменением высот на легато. Эти звучности сообщают пьесе неповторимый звуковой облик.

Алеаторные композиции редко следуют принципам классико-романтических песенных форм и малого рондо, однако виртуозная концертная пьеса «Музыка для виолончели соло № 2 с мобилями» (1969) М.У. Карлинза<sup>6</sup> («Music for Cello Alone № 2 with mobiles») близка по чертам простой двухчастной репризной форме АА<sup>1</sup>ВА<sup>2</sup>, поскольку в первом разделе композиции излагается тематический материал (причем его форма напоминает период из двух предложений), во втором же он оттеняется и возвращается. Репризе предшествует эпизод с четырьмя мобилями, как их называет сам композитор, импровизируемыми звуковыми группами, записанными в нотах в прямоугольниках и исполняемыми в любом порядке, ротация которых не влияет на ход развития мысли в целом и не лишает форму четкости. Мобили приходятся на конец середины, контрастно выделяя ее и подготавливая начало репризы.

Пьеса импровизационна в целом и ее материал записан вне предзаданного метроритма, однако определена звуковысотность (тема основана на центральном созвучии *c, cis, d, fis, g, gis, a* и характерных мотивах, используемых в разработке и репризе) и неизменна последовательность событий. Реприза (заключительный раздел пьесы, следующий после кульминации и включающий материал темы), к которой исполнитель переходит сразу же после последнего мобиля, не только воссоздает мелодические фразы, экспонируемые и развиваемые в начальном разделе, но и завершается на том же звуке, что и первый — *a*, предваряясь рядом арпеджированных аккордов, включающих тоны центрального созвучия «Музыки». Таким образом, форма пьесы Карлинза едина благодаря звуковысотной системе с центральными тонами и традиционной

диспозиции материала, состоящей из экспозиции темы в форме периода из двух предложений, развития с кульминацией и репризы.

Сами модули содержат лишь «сырой материал» для импровизации, скрывающий тематизм пьесы и основные элементы системы, которые виолончелисту необходимо иметь в виду и творчески претворить в каденции. В начале или окончании звуковых рядов модулей мелькают центральные тоны *c, cis, d, fis, g, gis* (в первом модуле они выделены овалами). Каждый фрагмент, кроме третьего, содержит две группы звуков — «а» и «b». Музыкант может выбрать любой порядок следования мобилей и сыграть одну из двух групп или обе, но обязательно повторить мобили не менее раза, причем сделав ротацию мобилей и двигаясь по звуковой линии в ином направлении, чем прежде, например, слева направо или наоборот. В каждом исполнении неизменны высотный порядок и регистр, тогда как переменными ритм, динамика, артикуляция, темп, использование флажолетов и пауз, способ ведения смычка. Музыкант также может повторить любой звук или небольшую группу звуков сразу же после из появления. Поскольку все четыре фрагмента содержат главные звуковысоты и интонации пьесы, их порядок не нарушает целостного восприятия композиции. В любой интерпретации этот эпизод будет кульминационным, привлекающим внимание слушателей и ярко выделяющимся на фоне материала экспозиционного и репризного разделов формы, чему во многом способствуют предусмотренные автором три способа исполнения мобилей: импровизация на виолончели соло; записи игры виолончелиста на ленту и затем живое исполнение вместе с включенной записью, представляющее новую интерпретацию; выступление двух

виолончелистов, независимо друг от друга играющих разные версии одновременно.

Традиционные принципы организации применяются в «Музыке для виолончели соло № 2 с мобилиями» в условиях нового типа материала (тема с мобильным текстом) и звуковысотной организации (центральное созвучие) и выражаются в виде функций частей и типов изложения. Основы классических музыкальных форм — тематизм и тонально-гармоническая организация — сохраняют свое значение. Здесь имеются экспозиционный, серединный и заключительный типы изложения. Первая часть пьесы выполняет экспозиционную функцию, что подтверждается устойчивым и относительно завершённым изложением темы, состоящей из двух предложений, господством не одной тональности, а в данном случае одного центрального созвучия, типа фактуры, характерных типов мелодического движения и даже наличием заключительного каданса, в роли которого выступают длительно выдерживаемые тоны. Во второй части есть признаки середины функции: дробное проведение тематического материала и включение новых элементов, тонально-гармоническая неустойчивость. В пьесе Карлинза нет характерного для песенных форм тематизма, квадратности и симметрии структур, но есть общая масштабнотематическая структура — пара периодичностей  $aa^1ba^2$  и соотношение двух разделов типа темы и ее варианта: вторая часть пьесы здесь определенно представляет собой активное мотивное развитие, потребовавшего в окончании формы не просто репризы (возвращения центрального созвучия и варьированного тематического материала), а резюмирующей коды репризного типа.

«Воображаемая четверка» (1967) для квартета ударников Сидни Ходкинсона<sup>7</sup> («Imagined Quarter») имеет мобильную

форму с пятью импровизационными «вставками», которые должны попасть между определенными тактами в указанных в партитуре местах. Их продолжительность от 45 секунд до двух минут. Эти вставки призваны стимулировать квартет музыкантов на яркую вдохновенную импровизацию, где каждый из них свободно интерпретирует звуковой материал, исполненный другими участниками ансамбля, развивая его или отвергая — предлагая новый, но в пределах звукового контекста определенной вставки. Качество и количество материала внутри вставок оставлены на выбор инструменталистов.

Форма пьесы по очертаниям близка малому двухтемному рондо, поскольку имеет два тематических элемента (это преимущественно сонорный материал свободного строения, получающий устойчивое и относительно законченное экспозиционное изложение) и трехчастную структуру с репризой и кодой, в которой первый элемент возвращается после изложения и развития второго. В форме сохранены функции частей и типы изложений классических форм (вступительная, экспозиционная, связующая, серединная, репризная и заключительная). Первые три вставки звучат в экспозиции, связывая главный и побочный тематические элементы, четвертая следует после побочного элемента, входя в возвратный ход рондо, пятая «закрепляет» главный элемент в репризе. Таким образом, импровизационные вставки участвуют в ходах: их материал оттеняет и связывает два тематических элемента. Эффект репризы усиливается благодаря общности первой и пятой вставки (она видна и в графической записи), которые приходятся соответственно на экспозицию и репризу пьесы (в последней вставка появляется также после главного тематического элемента). Разумеется, малое двухтемное рондо в данном сочинении трансформиро-

вано под влиянием алеаторного и сонорного материала, сделавшего форму мобильной. Это скорее «трансформа» малого рондо, поскольку воспроизводит лишь очертания классической формы. Впрочем, здесь разделы «твердого» и «рыхлого» материала соотносятся по принципу, близкому традиционному двухтемному рондо.

Первый тематический элемент характеризуется активным движением, высоким динамическим уровнем, наличием ритмических групп и фраз из определенных по высоте звуков (ксилофон, маримба), а также долго выдерживаемыми тонами в конце начального раздела формы; признаки второго тематического ядра — пуантилистическая фактура, сотканная из отдельных точек-шумов, причем начинаясь на высоком динамическом уровне, побочный материал, напротив, постепенно звучит все тише и окончательно «рассыпается».

Квартет импровизационен в целом и вставки являются естественным продолжением развития музыкальной мысли. Так, первая является эмоциональным и смысловым продолжением и местной кульминацией экспозиционного раздела. Здесь шесть видов графического рисунка, исполняемых любым инструментом за исключением барабанов. После перехода от одного фактурно-тематического материала к другому следуют вторая и третья вставки, также оттеняющие главный тематический элемент. Во второй вставке ударники используют маримбы и вибратоны, вступают один за другим после непродолжительных пауз, играя легато. Все начинают играть нерешительно, постепенно усиливая динамику и активизируя движение, прислушиваясь к своим партнерам и имитируя и развивая исполненные ими звучания. В третьей вставке нотный материал, в том числе шумы инструментов и голосов (шипящие и свистящие гласные

и согласные), не распределен между партиями. Авторский комментарий гласит: «Прекратите делать то, что делали и слушали! Имитируйте любой звук, который слышите, тихо, своим голосом. Спокойно подумайте, затем сыграйте на тарелках. Слушайте коллегу около 15 секунд. Если никто не играет, почему я должен? Делайте вид, что играете, но не играйте».

После этих насыщенных событиями импровизируемых эпизодов излагается второй тематический элемент, дающий своего рода «эмоциональную передышку» перед вторым этапом нарастания звучности (возвратным ходом) с первой кульминацией (четвертая вставка) и репризой со второй кульминацией сочинения (пятая вставка). Второй тематический элемент, рассыпаясь на отдельные точки-шумы, завершается четвертой вставкой, после чего следует возвратный ход к динамизированной репризе первого тематического элемента с его пятой, графической вставкой, имеющей наивысшую степень эмоционального напряжения. Четвертая вставка представляет собой своего рода «камерную», лирическую кульминацию пьесы с сольными импровизациями (каждый ударник выбирает инструмент из небольшого списка), имитирующими звучащий в других партиях материал. Пятая вставка содержит шесть типов графического рисунка, исполняемых на любом или всех инструментах. После кульминации всей композиции постепенно снижается динамика звучания, все короче становятся фигурации первого тематического элемента, вновь возвращаются долго выдерживаемые на высоком динамическом уровне тоны, один за другим музыканты отключаются от ансамбля, оставляя третьего, также доигрывающего последние звуки и замыкающего.

Алеаторные формы большей частью противоречат принципу последовательного

развития музыкальной мысли, свойственному развернутым классико-романтическим формам, однако встречаются и сонатные алеаторные формы. В одночастной пьесе П. Вакса «Послание» (1983) «алеаторические звенья» колорируют звучность фортепиано и появляются лишь на неустойчивых этапах развития, однако основным принципом построения пьесы, по мнению Р. Хараджяна, является сонатность (подробнее см.: 8, 313). В разработке I части Концерта для фагота и низких струнных (1975) Губайдулиной в виде алеаторического эпизода (ц. 23) представлена своего рода «расправа» массы, толпы, негативной окружающей среды над личностью «героя» произведения. Жесткая конфронтация двух сил и обострение экспрессии в развитии концерта приводит к трагическому срыву и в III части — алеаторической кульминации *fortissimo* (ц. 20) в разработке сонатной формы, наполненной зловещими интонациями, символизирующими, по словам В.Н. Холоповой, мрачные силы контрдействия (подробнее см.: 10, 147–152).

Упомянутые выше алеаторные композиции обладают отдельными признаками типовых форм или в той или иной мере соответствуют их схематическому строению, поэтому говорить можно лишь об отдельных случаях соединения алеаторного и традиционных принципов формообразования. Точнее, алеаторика формы допускает применения традиционных принципов формообразования в самых общих их чертах. Неопределенность структуры противоречит веками соблюдаемому закону *opus perfectum et absolutum* и идее формы как некоего единого целого, где все взаимосвязано и взаимно обусловлено в силу функциональной определенности и упорядоченности, которыми характеризуются традиционные формы. Отсутствие строгой

внутренней организации и многовариантность диспозиции структурных единиц могли бы превратить алеаторную форму в бесконечное последование независимых разделов. Для некоторых авторов особое значение имела способность алеаторной формы допускать метаморфозы в ходе ее воспроизведения, приводящие к концептуальным трансформациям самого сочинения. В философии, науке и культуре это понятие означает не просто превращение одних вещей, процессов, явлений в другие, но изменение их сущности. Изменчивость музыкального произведения представляет особую музыкальную философию: она воплощает неизменное через меняющееся, символизирует единое в своей основе через многообразие форм и отражает идею возникновения мира — образование космоса (упорядоченной композиции) из хаоса (непредзаданной формы).

Однако композиторы находили свои решения этой проблемы, не оставляя исполнителя и слушателя в неведении о структурных закономерностях своих алеаторных произведений. Насколько правомерно ожидать от создателей рассмотренных произведений «моделирования» традиционных форм, можно судить не только по нотному тексту, но и авторским комментариям и указаниям для исполнителей. Возможно, это обусловлено жанровыми предпочтениями авторов, возможно, конкретные пьесы потребовали традици-

онных форм. Подвижность алеаторных опусов *преобразует и трансформирует сложившиеся в музыке прошлого формы*, такие как малая барочная одночастная, концертная, сюита, простая двух- и трехчастная, малое рондо. Зачастую в условиях алеаторики нарушаются пропорции в масштабах и функциональной нагрузке структурных разделов, и от традиционной формы остаются лишь архитектурический (членение произведения на разделы) и смысловой (развитие и утверждение одной мысли) принципы. Алеаторная форма символизировала поиск оригинальных принципов организации, не использованных ранее в музыке приемов изложения и развития мысли, способов воплощения современных художественных идей, и, как правило, представляла собой индивидуальные проекты. Однако композиторы в своих алеаторных опусах обращались и к испытанным временем типовым моделям, помогая нам если не вернуться к истокам своих художественно-эстетических и мировоззренческих убеждений, то продолжить верить в них и прийти к новым концептам, соответствующим современному уровню познания бытия. Авторы, конечно, исходили из своего индивидуального выбора и изобретения, и сложившиеся композиции с элементами традиционных принципов формообразования, возможно, воплощали общий художественно-эстетический идеал единства музыкального целого.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Горюхина Н.А. Открытые формы // Форма и стиль: сб. науч. трудов. Ч. I / сост. Е.А. Ручьевская. Л.: ЛОЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1990. С. 4–34.
2. Григорьева Г.В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: учеб. пособие для студентов вузов. М.: Гуманитарный изд. центр «Владос», 2004. 175 с.
3. Запевалова Л.Г. Открытая форма в композиторском творчестве второй половины XX века: стилиевой аспект. Автореферат дисс. ...кандидата иск-ния. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2010. 27 с.
4. Кюрегян Т.С. Глава IX. Музыкальная форма // Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В.С. Ценова. М.: «Музыка», 2005. С. 266–312.

5. Кюрегян Т.С. Глава XII: Алеаторика // Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В.С. Ценова. М.: «Музыка», 2005. С. 412–430.
6. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.
7. Переверзева М.В. Алеаторная форма: к проблеме типологии // Музыкальная академия. 2012. № 2. С. 134–143.
8. Хараджанян Р.И. Петерис Васкс: песнопения, послания и птицы // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. Вып. 2 / ред.-сост. В.С. Ценова. М.: «Композитор», 1996. С. 304–316.
9. Холопов Ю.Н. Новые формы Новейшей музыки // Оркестр: сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / ред. Г. Лыжов, Д. Петров, С. Савенко. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2002. С. 380–393.
10. Холопова В.Н. София Губайдулина: монография. М.: «Композитор», 2008. 400 с.
11. Холопова В.Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: сб. трудов. Вып. 132 / сост. Э.А. Стручалина. М.: РАМ имени Гнесиных; РГК им. С.В. Рахманинова, 1994. С. 46–69.
12. Ценова В.С. О современной систематике музыкальных форм // Laudamus. К 60-летию Ю.Н. Холопова: сб. трудов / отв. ред. В.С. Ценова. М.: «Композитор», 1992. С. 107–113.

#### REFERENCES

1. Goryukhina N.A. Otkrytye formy [Opened forms]. Forma i stil: sb. nauch. Trudov. Chast 1 / sost. E.A. Ruchevskaya [Form and style: collection of scientific articles. Ed. by E.A. Ruchevskaya]. Part I. L.: LOLGK im. N.A. Rimskogo-Korsakova [Leningrad: LOLGK named after N.A. Rimsky-Korsakov], 1990. P. 4–34.
2. Grigoreva G.V. Muzykalnye formy XX veka. Kurs «Analiz muzykalnykh proizvedeniy»: ucheb. posobie dlya studentov vuzov [Musical forms of 20<sup>th</sup> century. Course «Analysis of musical works»]. М.: Gumanitar. izd. tsentr «Vlados» [Moscow: Humanistic publishing centre «Vlados»], 2004. 175 p.
3. Zapevalova L.G. Otkrytaya forma v kompozitorskom tvorchestve vtoroy poloviny XX veka: stilevoy aspect [Opened form in composers' creativity of the second half of 20<sup>th</sup> century: stylistic aspect]. Avtoreferat diss. ... kandidata isk. [Thesis of the candidate dissertation of art criticism]. Minsk [Minsk], 2010. 27 p.
4. Kyuregyan T.S. Glava IX. Muzykalnaya forma [Chapter IX. Musical form]. Teoriya sovremennoy kompozitsii: ucheb. posobie [Theory of modern composition: textbook] / отв. ред. V.S. Tsenova [ed. by V.S. Tsenova]. М.: «Музыка» [Moscow: «Music»], 2005. P. 266–312.
5. Kyuregyan T.S. Glava XII: Aleatorika [Chapter XII. Aleatory]. Teoriya sovremennoy kompozitsii: ucheb. posobie [Theory of modern composition: textbook] / отв. ред. V.S. Tsenova [ed. by V.S. Tsenova]. М.: «Музыка» [Moscow: «Music»], 2005. P. 412–430.
6. Kyuregyan T.S. Forma v muzyke XVII–XX vekov [Form in music of XVII–XX centuries]. М.: TTs «Sfera» [Moscow: Trade Centre «Sphere»], 1998. 344 p.
7. Pereverzeva M.V. Aleatornaya forma: k probleme tipologii [Aleatoric form: to problem of typology]. Muzykalnaya akademiya [Musical academy]. 2012. № 2. P. 134–143.
8. Kharadzhanyan R.I. Peteris Vasks: pesnopeniya, poslaniya i ptitsy [Peteris Vasks: song singing, messages and birds]. Muzyka iz byvshego SSSR: sb. st. Вып. 2 [Music from former USSR. Collection of articles. Iss. 2] / ред.-сост. V.S. Tsenova [ed. by V.S. Tsenova]. М.: «Композитор» [Moscow: «Composer»], 1996. P. 304–316.
9. Kholopov Yu.N. Novye formy Noveyshey muzyki [New forms of newest music]. Orkestr: sbornik statey i materialov v chest Inny Alekseevny Barsovoy [Orchestra: collection of articles and materials in honor of Inna Alekseevna Barsova] / ред. G. Lyzhov, D. Petrov, S. Savenko [eds. G. Lyzhov, D. Petrov, S. Savenko]. М.: МГК им. П.И. Чайковского [Moscow: MSC named after P.I. Tchaikovsky], 2002. P. 380–393.
10. Kholopova V.N. Sofiya Gubaydulina: monografiya [Sofia Gubaidulina: monograph]. М.: «Композитор» [Moscow: «Composer»], 2008. 400 p.
11. Kholopova V.N. Tipologiya muzykalnykh form vtoroy poloviny XX veka (50–80-e gody) [Typology of musical forms of the second half of 20<sup>th</sup> century (50–80<sup>th</sup> years)]. Problemy muzykalnoy formy

v teoreticheskikh kursakh vuza: Sb. trudov. Vyp. 132 [Problems of musical form in theoretical courses of university: Collection of articles. Vol. 132] / sost. E.A. Struchalina [ed. by E.A. Struchalina]. M.: RAM imeni Gnesinykh; RGK im. S. V. Rakhmaninova [Moscow: RAM named after Gnesins; RSC named after S.V. Rakhmaninov], 1994. P. 46–69.

12. Tsenova V.S. O sovremennoy sistematike muzykalnykh form [About modern systematization of forms]. Laudamus. K 60-letiyu Yu.N. Kholopova: sb. trudov [Laudamus. To 60 anniversary of Yu.N. Kholopov: collection of articles] / otv. red. V. S. Tsenova [ed. by V.S. Tsenova]. M.: «Kompozitor» [Moscow: «Composer»], 1992. P. 107–113.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Матиас Бамерт (Matthias Bamert, р. 1942) — швейцарский композитор и дирижер.

<sup>2</sup> Бернард Рендс (Bernard Rands, р. 1934) — американский композитор британского происхождения, автор произведений в разных жанрах.

<sup>3</sup> Джеймс Фулкерсон (James Fulkerson, р. 1945) — американский композитор, автор сценической, оркестровой, камерной, вокальной, фортепианной, электроакустической музыки и мультимедиа.

<sup>4</sup> Норма Бикрофт (Norma Beecroft, р. 1934) — канадский композитор-авангардист, продюсер, радиоведущий.

<sup>5</sup> Бергт Амбреус (Bengt Hambraeus, 1928–2000) — канадский органист, композитор и музыковед шведского происхождения.

<sup>6</sup> М. Уильямс Карлинз (M. William Karlins, 1932–2005) — американский композитор-авангардист, автор произведений в разных жанрах.

<sup>7</sup> Сидни Ходкинсон (Sydney Hodkinson, р. 1934) — канадский композитор, автор музыки в разных жанрах.



## ТЕХНИКА ПАРОДИИ В «AGNUS DEI CUM RECORDATIONE» КЛАУСА ХУБЕРА

«История — это эхо прошедшего в будущем,  
отблеск будущего, падающий на прошедшее».

Виктор Гюго

Творчество современного швейцарского композитора Клауса Хубера (1924—2017) в своей эстетической и технологической основе часто апеллирует к истории европейской музыки. При создании сочинений он обращается к библейским источникам и мистическим текстам Средневековья, использует редкие старинные музыкальные инструменты и т.д. «Для меня, — пишет композитор, музыка средних веков всегда была живой и плодородной» [3, 106]. Многие опусы Хубера связаны с композиционными принципами старой полифонии. Он опирается на такие исторические модели, как мензуральная система, канон, изоритмия, гокет, техника пародии и другие.

По мнению Хубера, «доклассический» период истории музыки породил множество идей, которые не нашли продолжения в своем «поступенном» развитии. Особое значение для творчества композитора имело наследие Гийома Машо, франко-фламандских полифонистов Й. Окегема, Ж. Депре, а также музыка великого маэстро Карло Джезуальдо. «История музыки обошлась с Джезуальдо очень несправедливо, — пишет Хубер. Вскоре после него утвердилась новая парадигма модальности и [сделанные им] гармонические открытия отошли на второй план. Однако сегодня мы знаем, что Джезуальдо и его

современникам принадлежат самые интересные идеи из когда-либо написанных ... Эта линия развития почти полностью прервалась после премьеры его «Респонсориев» в 1611 году» [2, 104].

Для Хубера было важным осуществить попытку «возвращения» к тем историческим ресурсам музыкального языка, которые предшествовали становлению гомофонного склада: «Я фокусируюсь на идеях, не нашедших своей реализации в прошлом ... Я хотел позволить расцвести спящему бутону», — писал композитор в одной из своих статей [Там же].

Идея реконструкции того пути, который могла бы пройти, но не прошла европейская музыка в своей истории, попытка «угадать» возможный вариант ее развития, исходящего из иного «инициума», становится одной из ключевых линий его творчества.

В одной из своих статей К. Хубер выразил важную мысль: обращаясь к опыту ушедших эпох, «композитор выражает свое почтение сочинениям своих предшественников посредством их обработки, ... [создаваемой] на основе какой-либо цитируемой композиционной идеи» [3, 342]. Опираясь, в частности, на опыт франко-фламандских мастеров, Хубер заимствует не сам материал в виде музыкальных цитат, но, прежде всего, идею

структуры, проявляющуюся на разных уровнях. По свидетельству композитора, он углубленно занимается «рекомпозицией исторической музыки ... не в аспекте инструментовки, а в плане инновационной реконструкции какой-либо ее структурной идеи, начиная с 60-х годов» [Там же]. Так Хубер приходит непосредственно к своей стилевой модели *техники пародии*.

Техника пародии для композитора всегда связана с переосмыслением материала и последующим его «транспонированием» в иную эпоху. «Чужой материал — это ссыла, обновление или преломление», — писал Хубер [4, 79]. При этом в технике пародии манера «цитирования» источника носит отнюдь не иронический характер. По мнению немецкого исследователя Манкофа, «ирония, которая столь широко распространена в эпоху постмодернизма, не является целью для Хубера» [5, 156].

Одним из примеров, представляющих образец техники пародии в творчестве композитора, является сочинение «*Agnus Dei cum recordatione*» для контратенора, двух теноров, баса-баритона, лютни и двух фиделей (1990–1991). Эта работа посвящена яркому представителю нидерландской композиторской школы XV века и отражает идеи великого мастера. Хубер отмечал: «К посвящению Окегема я подошел очень строго ... Я обнаружил, что эта возможность открывает перспективу разработки тех идей, которые Окегем заложил для будущего» [4, 75].

Звуковысотную систему своего сочинения Хубер в целом определяет как «сложную хроматику, которая включает элементы диатоники». Его ритмика «пролационная, близкая Окегема» [Там же, 76]. «Опираясь на три *Agnus Dei* из «*Missa Prolationum*» Й. Окегема, я написал [сочинение] в манере пародии в старом понимании этого слова» [3, 235].

Еще раз подчеркнем, что в данном сочинении Хубера пародия трактуется не как работа с заимствованным оригинальным музыкальным материалом, а как выборочное воспроизведение и разработка отдельных композиционных принципов и схем первоисточника.

«*Missa prolatinum*» Окегема — самая первая в истории каноническая месса, целиком выстроенная как цикл мензуральных канонов, расположенных по принципу постепенного возрастания интервала имитации. В своем сочинении Хубер отражает идею канонического цикла Окегема, а также «заимствует технику работы с интервалами и мензуральным письмом» [Там же, 436]. Отметим также, что для этого сочинения характерна идея поляризации «современного» и «старинного»: «Я сочиняю, с одной стороны, в современном музыкальном языке и, с другой стороны, развиваю интервальные и ритмические структуры [Окегема]», — писал композитор [Там же].

В сочинении использованы два текста: традиционная католическая молитва *Agnus Dei* и текст известного австрийского композитора и музыковеда Госты Нойвирта (в переводе Пьера Бека на старофранцузский язык). Хубер использует эти тексты поочередно: *Agnus Dei* он перемежает «воображаемым монологом Окегема», написанным Нойвиртом [1, 2]. По словам композитора, этот текст изображает «Окегема на смертном одре, вспоминающего прошлое и сетующего о том, что он больше не понимает времени, не слышит ничего от его ученика и друга Жоскена Дебре. Ему холодно и он просит света для того чтобы согреться. Это его внутренний монолог» [2, 76].

Сочинение написано для четырех голосов: Contratenor, Tenor<sub>1</sub>, Tenor<sub>2</sub>, Variton — с сопровождением трех ренессансных инструментов — лютни и двух фиделей,

которые «поддерживают» ренессансные аллюзии. Хубер отмечает: «Баритон, который представляет Окегема, [в разделах монолога] наделен исполнительской техникой, свойственной нашему времени, лютия и фидели, соответственно, также подверглись современной трактовке. Таким образом, я поляризовал две практики» [4, 75].

В основных разделах «Agnus Dei cum Recordatione» практически отсутствуют

характерные для стиля Хубера инструментальная речитативность, широкий диапазон мелодики с экспрессивно широкими интервальными ходами, напряженный, сложно организованный ритм. Близкое поступенное движение мелодики сочетается с более простыми ритмическими структурами, что еще раз подчеркивает связь этого материала со стилистикой ренессансной протомодели:

Пример 1. Тема основного раздела. Фрагмент

AGNUS DEI (I)

Эпизоды «внутреннего монолога» контрастируют с основными разделами. «Монолог» имеет ярко-выраженную речитативность и построен на экспрессив-

ных скачках на широкие интервалы. Тема монолога прерывается паузами, возникает почти пуантилистическая вокальная линия:

Пример 2. Тема «внутреннего монолога». Фрагмент

Отметим, что подобная идея включения раздела, вызывающего тонкую ассоциацию с другим далеким историческим стилем, встречается и в другом сочинении Хубера — «Lamentationes Sacrae et Profanae ad Responsorium Jesualdi»

для шести голосов, теорбы и бассетгорна (1993/96–97). Один из его разделов обозначен «Gesualdissimo». По словам композитора, в некоторых разделах он словно проходит «сквозь Джезуальдо»: «Здесь стояла задача развить

нечто недиадоническое из его диатоники» [2, 100]. «Я использую энгармонически-хроматический пассаж Джекзуальдо, состоящий из четырех-пяти аккордов ... Процесс здесь выстроен таким образом, что образ музыки Джекзуальдо может в какой-то момент появиться словно айсберг, но в остальной части времени его присутствие лежит за порогом прямого восприятия — он наличествует только структурно и концептуально», — писал Хубер [Там же, 103].

В первой части *Agnus Dei* по-своему отражена идея интервальной работы, присутствующей в мессе Окегема. Если работа с интервалами у Окегема проводится на уровне всего цикла мессы (в каждой части которой в канонах *возрастает* интервал имитации), то у Хубера она осуществляется в рамках трех частей *Agnus Dei*. Сопоставим схемы трех частей *Agnus Dei* у обоих композиторов<sup>1</sup>:

Пример 3. Композиционная схема «*Agnus Dei*» Й. Окегема

КОМПОЗИЦИОННАЯ СХЕМА "AGNUS DEI" Й. ОКЕГЕМА

AGNUS DEI I

Superius	P1 (f)		
Contratenor		R1 (c)	
Tenor	P2 (f)		
Bassus		R2 (c)	

AGNUS DEI II

Superius	P3 (f)		
Contratenor		R3 (B)	

AGNUS DEI III

Superius		R4 (c)	
Contratenor	P4 (f)		
Tenor		R5 (c)	
Bassus	P5 (f)		

Пример 4. Композиционная схема «*Agnus Dei cum Recordatione*» К. Хубера

КОМПОЗИЦИОННАЯ СХЕМА AGNUS DEI К. ХУБЕРА

AGNUS DEI I

	R1 (b)	P2 (es)		
Contratenor				ИМИТАЦИЯ 3 (g)
Tenor 1	R1 (B) (в. у.в.)		P3 (g)	ИМИТАЦИЯ 3 (c)
Tenor 2	P1 (b) (в. им.в.)	R2 (As) (в. у.в.)		
Bariton	-		P3 (C) (в. у.в.)	

AGNUS DEI II

Tenor 1	P4 (f)			
Tenor 2	R4 (B)			

AGNUS DEI III

Contratenor		P4* (g)		
Tenor 1	P4* (c)			
Tenor 2	R4* (F) (в. у.в., в. им.в.)			
Bariton			R4* (c) (в. у.в., в. им.в.)	

В 11-голосном каноне Хубера мелодический ряд в пяти из десяти рипост начинается с *разных интервалов*. Так, например, первые три голоса,

С (C—Soprano), Т (Tenor)<sub>1</sub>, В (Bariton), канонически проводят мелодию, начинающуюся с интервала малой терции (у В она звучит в *инверсии*):

Пример 5. Канон в терцию

Следующие проведения канона в голосах СТ и Т2 начинаются с интервала кварты:

Примеры 6, 6.1. Канон в кварту

$T_1$  — с малой секунды:

Пример 7. Канон в малую секунду



$B$  — с большой секунды:

Пример 8. Канон в большую секунду



$T_1$  — с октавы:

Пример 9. Канон в октаву



Таким образом, в первой части сочинения Клаус Хубер выстраивает следующий восходящий ряд интервалов:  $m2$ ,  $b2$ ,  $m3$ ,  $ч4$ ,  $ч8$ , который при обращении дает практически полный набор возможных интервальных структур (за исключением интервалов  $b3$ — $m6$ ). Это становится своеобразным преломлением идеи Окегема, распространившим подобный план на остальные части своей мессы.

Отметим к тому же, что у Хубера канонические проведения первой части включают не только прием *инвер-*

*сии*, но также и принцип *увеличения и уменьшения*. Идея подобных ритмических преобразований в каноне — *техника пролаций* в аутентичной формулировке Хубера — отражает самую существенную сторону работы Окегема в его известной мессе, благодаря которой она и получила свое название «Пролационная».

Десять проведений голосов канона в первой части сочинения можно разделить на два раздела. Первый из них представляет собой проведение от выстроенных по квартам звуков *b*, *es*, *as*, второй — от звуков *c*, *g*:

Первый раздел:  $b - b - b - e - s - a - s$

Второй раздел:  $g - c - g - c - c$

Первый раздел:

Примеры 10; 10.1. Проведения первого раздела

Counter-Tenor

Tenor 1

Tenor 2

Baritone

CTen.

T 2

Detailed description: This block contains musical notation for the first section. It features four staves: Counter-Tenor, Tenor 1, Tenor 2, and Baritone. The Counter-Tenor part includes several triplet markings. Below this, there are two more staves: CTen. and T 2. The CTen. staff shows a melodic line with a quintuplet marking. The T 2 staff shows a corresponding bass line.

Второй раздел:

Примеры 11; 11.1; 11.2; 11.3; 11.4. Проведения второго раздела

T 1

B

Counter-Tenor

Tenor 2

Tenor 2

Detailed description: This block contains musical notation for the second section. It features five staves: T 1, B, Counter-Tenor, Tenor 2, and another Tenor 2. The T 1 staff shows a complex melodic line with many accidentals. The B staff shows a bass line. The Counter-Tenor staff includes triplet markings. The two Tenor 2 staves show different parts, both with triplet markings.

В данных проведениях усматривается строгая симметрия: оба раздела имеют одно число проведений, равное пяти.

Вторая часть сочинения (дуэт) построена на новом материале и состоит из тринадцати строф, шестая из которых (центральная) является самой продолжительной и в пропорциональном отношении примерно в два раза длиннее остальных строф. Хубер пишет: «я исходил из идеи

дуэта Окегема, который написан в технике канона в проляциях, и расширил его принцип до канона в инверсии в проляциях. Я написал 11 тактов, каждый из которых разделен на 11 частей» [4, 76].

В данной части Хубер использует прием зеркального отражения (канон в инверсии тонового ряда с нулевым сдвигом голосов), а также пропорционально увеличивает ритмические длительности в респосте:

Пример 12. Инверсия в увеличении

Третья часть представляет собой семиголосный канон, в котором соединяются певческие и инструментальные голоса. По определению Хубера, данная

часть также написана в системе *Prolatio* в пропорции 2:1. В ней между двумя тенорами проходит инверсионный канон в увеличении:

Пример 13. Проведения третьей части. Фрагмент

Таким образом, опираясь в своем «*Agnus Dei cum Recordatione*» на одну из композиционных моделей великого фламандского мастера, Хубер создал собственную оригинальную версию *мензуральности* и *техники пародии*, заимствовав из оригинала **три основных его принципа**: фактурно-

архитектоническую конструкцию, принцип проляционного канона, идею интервального варьирования в респостах. Сочинение, в котором, казалось бы, на первый взгляд, происходит обычное заимствование техники, оказывается у Хубера оригинальной и сложной структурно-смысловой работой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Huber K.* Agnus Dei cum Recordatione: Partitur. München: Ricordi, 1991. 16 s.
2. *Huber K.* From Time — to Time: Conversations with Claus-Steffen Mahnkopf. Hofheim, 2010. 350 p.
3. *Huber K.* Umgepflügte Zeit: Gesammelte Schriften / Ed. Max Nyffeler. MusikTexte. Köln, 1999. 476 s.
4. *Huber K.* Von Zeit zu Zeit: das Gesamtschaffen: Gespräch mit Claus—Steffen Mahnkopf. Hofheim, 2009. 341 s.
5. *Mahnkopf C.* Polykulturalität als Polyphonietypus: zum Alterswerk Klaus Huber // Musik—Konzepte. München, 2007. № 137138. S. 5-19.

REFERENCES

1. *Huber, K.* Agnus Dei cum Recordatione: Partitur [Agnus Dei cum Recordatione: score]. München: Ricordi [Munich: Ricordi], 1991. 16 p.
2. *Huber K.* From Time — to Time: Conversations with Claus-Steffen Mahnkopf. Hofheim, 2010. 350 p.
3. *Huber K.* Umgepflügte Zeit: Gesammelte Schriften / Ed. Max Nyffeler. MusikTexte [Plowed Time: collected writings / Ed. Max Nyffeler. MusikTexte]. Köln [Cologne], 1999. 476 p.
4. *Huber K.* Von Zeit zu Zeit: das Gesamtschaffen: Gespräch mit Claus—Steffen Mahnkopf [From time to time: the total creation: conversation with Claus-Steffen Mahnkopf]. Hofheim, 2009. 341 p.
5. *Mahnkopf C.* Polykulturalität als Polyphonietypus: zum Alterswerk Klaus Huber // Musik—Konzepte [Polyculturality as a polyphonic type: to the work of the aged Klaus Huber // Musik-Konzepte]. München [Munich], 2007. № 137—138. P. 5-19.

ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Слова пропоста и рипоста обозначены соответственно буквами P и R.



## **«ГДЕ НАС НЕТ»: О ЖАНРОВОМ СТИЛЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПИСЕМ АНТОНА БАТАГОВА**

Что для музыки XXI века характерно богатое жанровое разнообразие не есть terra incognita для современного слушателя. В связи с этим творчество Антона Батагова представляет особый художественный интерес. Композитором написано множество разножанровых произведений, которые условно можно разграничить на традиционные и нетрадиционные [1]. Однако становится очевидным, что в каждом из них композитор выступает создателем нового музыкального жанра, — а точнее, поэтики жанрового стиля. И это становится актуальной проблемой современного музыковедения. Выскажем некоторые соображения на примере дескриптивного анализа недавнего сочинения А. Батагова — фортепианного цикла: «Где нас нет. Письма игуменнии Серафимы».

Премьера сочинения состоялась 20 мая 2017 года в рамках Дягилевского фестиваля в Перми. Московская слушательская аудитория познакомилась с произведением несколько месяцев спустя, 20 сентября 2017 года. Это музыкальное произведение А. Батагова было встречено публикой с необычайной теплотой и восхищением. Критика дала ему следующую оценку: «В современной музыке есть люди не менее талантливые, чем Батагов. И у него есть произведения разной силы. Но именно тут ему удалось вымыть из звуковой руды времени настоящий самородок. Как в судьбе Янсонов воплотилась Россия революционного столетия, так и в рояльной партитуре Батагова сплелись самые разные

русские интонации века. Редкий успех...» [2] Или: «Сегодня Антон Батагов сыграл письма. Эти строки когда-то вышли из-под пера игуменнии Серафимы, а он создал музыку, вчитавшись в них. Не проиллюстрировал. Передал свои ощущения. Тут и радость, и тоска, и колокольный звон, и вера, и волнение, и лучи солнца, и холод монастырской обители, и свет, и мрак ночи, и отзвуки Родины. Буквы будто слетали с пальцев Антона. Выстраивались в строки. «Как много хочется сказать, но разве бумага передает все то, чем полно сердце?» [3].

«Где нас нет. Письма игуменнии Серафимы» рассматриваются автором как своеобразное продолжение «Избранных писем Сергея Рахманинова» [4]. «Отправной точкой для нового фортепианного цикла стало впечатление не менее сильное, — и тоже в Америке, и тоже связанное с Россией: Ново-Дивеевский монастырь и кладбище» [5]. Но если концепция первого произведения целиком и полностью принадлежит композитору, то в основе второго лежат подлинные письма Наталии Янсон, постригшейся в монахини после смерти мужа с именем матери Серафимы [5].

История создания произведения началась со знакомства Антона Батагова на просторах интернета с правнучкой Наталии Янсон, откликнувшейся на «пост» автора о впечатлениях от посещения Ново-Дивеевского монастыря. Впоследствии ею и были переданы те самые письма,

фрагменты которых Батагов использовал в своем сочинении [5]. Письма игуменни Серафимы (Н. Янсон) адресованы сыну Олегу<sup>1</sup> и другу семьи Хельми Хухтанен. Наряду с ними автор приводит фрагменты писем мужа Н. Янсон — Михаила Янсон, а также письмо Тамары, женщины, ставшей близкой Н. Янсон в последние годы [5].

Несмотря на то, что в произведении используются лишь фрагменты писем, история семейства Янсон вырисовывается достаточно определенно. События Великой Отечественной войны разлучили членов этой семьи на долгие годы: сын был призван на фронт, родителей, Наталью и Михаила, вывезли в Германию, позже они вынуждены были эмигрировать в Америку [5]. Даже после окончания войны родители не могли вернуться в Россию из опасения сталинских репрессий [5]. По этой же причине письменная связь оставалась длительное время невозможной [5]. Только спустя двадцать девять лет разлуки, то есть в 1970 году, сыну Олегу удалось навестить мать в Америке.

А. Батагов сравнивает иг. Серафиму с женами декабристов: после смерти горячо любимого мужа она кардинально меняет свою жизнь и становится монахиней [5]. Именно «в этом, — утверждает Антон Батагов, — вопреки законам прагматичного мира, проявляется настоящая цельность, вера и любовь. Любовь и молитва как неразрывное целое, как стержень всей жизни, как опора и ориентир, как состояние сознания, для которого не является препятствием ни время, ни расстояние, ни смерть» [5].

Название цикла автор связывает с русской пословицей: «Там хорошо, где нас нет». И эта связь существует не только на расстоянии, а прежде всего — во времени. «Оно уходит навсегда, а потом возвра-

щается, чтобы показать нам то, что уже было, но только в другой форме и в другом ракурсе» [5].

Особое содержание требует и особого формата исполнения произведения: перед каждой музыкальной частью звучит фрагмент письма,<sup>2</sup> ключевая мысль которого отражена автором в названии соответствующей пьесы. Всего в фортепианном цикле девять частей:

1. Серафима
2. Надеемся вернуться
3. Мир и война
4. Пусть Господь укажет
5. Мать и сын
6. Проснусь — и снова будем вместе
7. Рождество
8. Петербург — Нью-Йорк — Ленинград
9. Не забывайте

В целом в изложении писем композитор использует хронологический принцип, однако в начале есть отступления [6]. Рассмотрим некоторые части цикла.

Первой пьесе «Серафима» предшествует фрагмент письма к Хельми,<sup>3</sup> в котором речь идет о причине ухода Наталии в монастырь. «Ушел Миша, и без него ничего не хочу иметь. Хочу быть странником без дома и вещей» [7].

Музыкальный образ пьесы «Серафима» раскрывает богатую палитру чувств Наталии Янсон: от боли невосполнимой утраты дорогого супруга (что уже само по себе равносильно потере части себя) до блаженного упования на грядущую встречу в вечности. И именно музыка является тем средством, которое способно описать состояние души другого человека.

А. Батагов, воплощая свой замысел, использует комплекс выразительных средств, среди которых можно услышать и стабильные, и мобильные компоненты. Стабильные параметры — это ритм, динамика, темп, фактура; они способствуют

раскрытию тягостных переживаний героини, ее нежелания «что-либо иметь». Ритм представляет собой движение ровными крупными длительностями (половинными). Динамика держится в пределе *p-mp*. Темп можно обозначить как *lento di molto*. Фактура выдержана в хоральном складе, где в каждом голосе содержится скрытая линейность. Возникает ощущение полного одиночества и безысходной опустошенности... Звучащий образ — символ оставившегося мгновения...

К мобильным параметрам этой части относится гармония, представленная в рамках тонально-модального мышления: с одной стороны, звучит ясно выраженная тональность *d-moll*, с другой — слышится модальная диатоника. Основу гармонии составляют крупные варьированно повторяющиеся паттерны: А, А1, А2, В, В1, А3. В паттернах заметны черты полифонического письма, и они могут быть восприняты как по вертикали, так и по горизонтали. При рассмотрении паттернов по вертикали обнаруживаются созвучия с разнообразным интервальным составом (особенно во втором паттерне). Кроме того, одни созвучия имеют функциональную направленность, другие — скорее являются результатом сонорности.

Нельзя не заметить в линейности, пронизывающей многоголосие, черты органично вплетенного древнерусского пения. В кульминации, благодаря обогащению гармонии, расширению диапазона всех голосов, создается светлый образ, отражающий теплые воспоминания и зародившуюся надежду: «Я знаю, что он жив, а больше ничего не знаю» [7].

Третья часть, «*Мир и Война*», предварена двумя письмами — к сыну (в армию, перед отправкой на фронт)<sup>4</sup> и к Хельми.<sup>5</sup> Во втором послании, написанном по хронологии раньше первого, описаны

события, связанные с принудительным переездом Михаила и Наталии Янсон из Таллинна в Германию. В письме, адресованном сыну, отображаются тяжелые рабочие будни родителей: бесконечные ночные дежурства в госпитале в качестве санитаров. Однако большую боль им причиняет разлука с сыном: «Сердце ноет, как подумая, что ты так далеко» [7]. С другого конца света мать благословляет сына на фронт словами: «Береги свое здоровье и свою душу — это главное. Будь бодр и храни в душе мир».

Название этой пьесы, данное композитором, звучит символично — «Мир и Война». Мир — олицетворение добра и надежды, война — воплощение зла и горя. В музыке это воссоздается с убедительной реалистичностью и отсылает в подсознании к «Войне и миру» Л. Толстого как высокому литературному образу Отечества.

Третья часть цикла построена на взаимодействии двух паттернов, которые условно обозначим как А, В. Первый раздел «Мира и войны» построен на паттернах А и В; второй — на А1 и В1. Именно посредством своеобразной «борьбы» паттернов — А и В, а затем А1 и В1, — отражается противопоставление мира и войны. Начало пьесы открывает суровое звучание паттерна А, который проходит целиком, затем вступает паттерн В (фрагмент). Далее конструкция строится по принципу постепенного сокращения паттерна А и увеличения паттерна В. Заметим, что при каждом новом проведении паттернов начало А сокращается на один такт, а В, наоборот, увеличивается на такт (до тех пор, пока от А не остается лишь один единственный такт).

Несмотря на некоторые черты сходства, касающиеся ритмической стороны, паттерны, по сути, контрастны. Паттерн

А, звучащий в ярко выраженном с-moll, построен в основном на тонической функции (исключение составляют два такта, в которых господствуют аккорды субдоминантовой группы). С точки зрения фактуры паттерн строится следующим образом: мелодия в верхнем регистре в диапазоне сексты; средний пласт основан на чередовании двухголосия и одноголосия (часто дублирующей мелодию терцией ниже); нижний, представляет собой движение двух голосов, одним из которых является тонический органнй пункт. В целом функция среднего и нижнего пластов — это формирование гармонии, сопровождающей мелодию.

С позиции ритмики паттерн А представляет собой безостановочное движение восьмых с изредка внедряющимися шестнадцатыми, звучащими из-за такта и придающими общему колориту своеобразное ускорение. Так, все средства выразительности комплексно формируют мрачное, суровое звучание, реалистично отражающее образ войны.

Паттерн В составляет контраст по отношению к предыдущему. Начинается он в С-dur, затем модулирует в e-moll, h-moll, f-moll и завершается в G-dur. Аккорды, подготавливающие новые тональности, носят преимущественно мажорную окраску, благодаря чему общий колорит паттерна воспринимается как «светотень» (мажор-минор). В целом отчетливо выделяются два пласта: нижний, в котором проходит мелодия паттерна (в басу), и верхний, являющийся собой аккордово-гармонический склад.

Второй раздел «Мира и войны» представляет собой своеобразный вариант первого. Общая конструкция, а именно «поглощение» паттерном В1 паттерна А1, сохраняется. Однако в паттерне А1 замечаются изменения, касающиеся ритмической

стороны нижнего пласта, благодаря чему звучание приобретает более сумрачный характер. Заметное преобразование происходит в паттерне В1. При точном сохранении гармонии существенно меняются ритм и фактура, в результате чего паттерн приобретает светлое, проникновенное звучание, отображающее надежду на светлое будущее. Так, композитору удается реализовать идею, символично заявленную в заголовке «Мир и война».

Письма, предваряющие восьмую часть, «Петербург — Нью-Йорк — Ленинград» являются самыми оптимистичными во всем цикле<sup>6</sup>. Радость связана с возможностью встречи с сыном в Нью-Йорке. Восхищает истинная материнская любовь: «Меня так обрадовала мысль, что ты можешь приехать, я даже и мечтать не могла об этом. Но только об одном умоляю тебя: не торопись сразу все решать. Надо это хорошенько обдумать, а главное — надо знать, как относится к этому Катюша и отпускает ли она тебя со спокойной душой. Ты знаешь, как я тебя люблю, и я знаю твою любовь ко мне, но теперь у тебя есть своя семья, и она должна быть на первом месте. Вы оба молоды, у вас сын, ваша жизнь вся впереди, а мне осталось так немного жить на земле»... Комментарии к этому отрывку излишни. Любопытно отметить, что, предчувствуя свою скорую кончину, иг. Серафима завершает магнитофонное письмо словами: «Вспоминайте меня»...

«Петербург — Нью-Йорк — Ленинград» — эта часть представляет собой богатую, разветвленную структуру, во многом обусловленную названием пьесы. Тройственность, присутствующая в названии пьесы, находит отклик в музыкальном воплощении благодаря наличию трех контрастных разделов (1–49 такты, 49–85 такты, 85–136 такты). У реципиента

вполне может сложиться впечатление, что в этих разделах есть ориентация на города. Однако в контрастных разделах пьесы запечатлевается не столько «привязка» к городам, сколько «личные» события семьи Янсонов: разлука, долгожданная встреча матери и сына, расставание, переходящее в прощание. Помимо этого, средняя часть, по сравнению с крайними, звучит лаконичнее; и напрашивается семантическая связь — краткость глубоко драматичной встречи матери с сыном.

В целом структура этой части представляет собой трехчастную композицию, выстроенную по принципу варьированно повторяющихся блоков. Звучание первого («Петербург») рисует образ холодный и несколько суетливый. Большое значение в этом имеет ритм: напряженность и некоторая неровность создается путем включения несколько угловатого ритмического рисунка, пауз и подвижного темпа. Кроме того, мрачность образа усиливается многочисленными акцентами, которые становятся ясными лишь при авторском исполнении, а не в нотной записи.

В основе этого раздела (и всей части в целом) лежат паттерны, делящиеся на два вида — диатонические (черты *fis-moll*) и своего рода «хроматические» (*Fis-dur*). При различии ладовости между паттернами наблюдается ритмическое и фактурное сходство. Важно также отметить структурную особенность: в данном разделе, как и в последующих, сохраняется четкий порядок паттернов — два диатонических, два хроматических.

Первый раздел содержит четыре вариационно повторяющихся блока, каждый из которых состоит из четырех паттернов. Варьирование блоков нацелено на усложнение каждого последующего проведения. Существенным моментом является и то, что с каждым новым блоком все

«большую рельефность» приобретает мелодия — из имплицитной она становится эксплицитной. Отметим, что в предыдущих частях цикла мы наблюдали обратную картину: по мере развития мелодия и аккомпанемент становились единым пластом.

Второй раздел, «Нью-Йорк», вносит яркий контраст по отношению к первому своим мягким, небесным звучанием. Несмотря на идентичное блочное строение, тематическое сходство, сохранение принципа постепенного формирования мелодии, удивительным образом меняется характер звучания. Мягкость и лиричность создаются за счет более длительного пребывания на одной гармонии и поочередного вступления пластов. Остальные блоки построены по принципу волнообразного движения, что придает, как и медленный темп, нежность и спокойствие звучанию.

Последний раздел, «Ленинград», контрастно внедряющийся в музыкальную ткань, носит более мрачный характер, чем первый, от которого сохраняется гармония и объем музыкального звучания. Изменения, придающие большую суровость звучанию, касаются регистра (в данном случае более низкого), а также ритмического дробления первых двух блоков фактуры. В третьем кульминационном блоке усиливается динамика, а также меняется фактура: впечатляют оstinатные восьмые, которые буквально «вдалбливаются» в сознание реципиента. Четвертый заключительный блок, где напряжение спадает, переходит в своеобразную коду, построенную на звучании первого диатонического паттерна. Последние звуки пьесы «Петербург — Нью-Йорк — Ленинград» растворяются в общем потоке...

Подводя итоги анализа фортепианного цикла «Где нас нет. Письма игумении Серафимы», сделаем некоторые выводы. Музыкальное воплощение, что весьма

существенно, не иллюстрирует текстовые послания, а углубляет и расширяет их содержание, позволяя слушателю заглянуть в глубину души адресанта. В результате формируется некий гиперцикл, объединяющий слово и музыку в единое многосоставное последование, где тесно взаимодействуют вербальное и музыкальное начала.

Образное содержание писем многолико: здесь есть место религиозно-философским рассуждениям и светлым мечтаниям, боли и радости, жизни и смерти. В музыке этот спектр чувств и переживаний значительно усиливается. Здесь нет мрачных или торжественных эмоций. Композитор передает реальность такой, какая она есть на самом деле, — в сложном сочетании светлых и темных тонов. В каждой из пьес эта цветовая гамма, а, вернее, смысловая, насыщена и неповторима. Однако завершение каждого музыкального повествования неизменно базируется на светлом, влекущем ввысь начале — *горе*, а не *долу*.

Подытоживая закономерности, касающиеся музыкальных средств выразительности, подчеркнем, что все пьесы отвечают принципам *минимализма*, ввиду наличия в них паттернов и репетитивности как основополагающих элементов «стиля времени». В цикле имеются части, построенные на развитии как одного паттерна («Надеемся вернуться», «Проснись и снова будем вместе», «Рождество»), так двух и более (все остальные пьесы имеют в основе два паттерна, кроме части «Петербург — Нью-Йорк — Ленинград», структурированной из четырех паттернов). Важно отметить, что паттерны «суммируются» в блоки, количество и качество которых варьируется от двух до восьми.

Фактором, объединяющим все пьесы, является принцип варьирования паттернов.

Этот принцип применяется автором в ритмике, фактуре, динамике, артикуляции (в некоторых частях и в темпе) — мобильных параметрах данного цикла. Необходимо отметить, что варьирование происходит как на макро- (между блоками), так и на микро-уровнях (внутри паттернов). Своеобразным каркасом пьес является гармоническая модель, видоизменяющаяся, но узнаваемая в каждом новом блоке. В целом в гармонии проявляется как функциональное начало, так и чисто фоническое.

К стабильным параметрам относится также мелодия, которая, как и гармоническая модель, видоизменяется в блоках, но при этом сохраняет свою связь с первоначальным изложением. В цикле проявляется характерное для композитора тонально-модальное мышление. Есть пьесы, в которых больше обнаруживается тональное начало («Надеемся вернуться»); имеются части, в которых главенствует модальность («Серафима»). Однако в основном, музыкальные повествования сочетают в себе в равной степени и то, и другое.

Необходимо отметить, что Антон Батагов, обладая уникальным даром интерпретатора, воплощает с помощью минимального комплекса выразительных средств глубокий, богатый внутренний мир иг. Серафимы. План содержания и план выражения — это не только тесно взаимосвязанные пласты, но и появление особого типа художественной композиции. По сути, композитор, как и в «Избранных письмах Сергея Рахманинова», выступает создателем нового музыкального жанра, вернее, поэтики жанрового стиля, в которой синтезируются все музыкально-выразительные средства, востребованные формосодержанием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дискография [Электронный ресурс]. URL: <http://www.batagov.com/zvuki/index.htm> (дата обращения: 03.05.2018).
2. Московская премьера цикла Антона Батагова «Где нас нет. Письма игуменни Серафимы» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/anons/anton-batagov-mmdm-2017> (дата обращения: 03.05.2018).
3. Антон Батагов. «Где нас нет. Письма игуменни Серафимы» [Электронный ресурс]. URL: <https://radario.ru/events/182035> (дата обращения: 03.05.2018).
4. 17 сентября — концерт Антона Батагова «Где нас нет. Письма игуменни Серафимы» на сцене музея Эрарта [Электронный ресурс]. URL: <http://www.peterburg.biz/17-sentyabrya-kontsert-antona-batagova-gde-nas-net.-pisma-igumenii-serafimyi-na-stsene-muzeya-e.html> (дата обращения: 03.05.2018).
5. Где нас нет. Письма игуменни Серафимы [Электронный ресурс]. URL: [http://www.batagov.com/concerts/WhereWeAreNot\\_project.htm](http://www.batagov.com/concerts/WhereWeAreNot_project.htm) (дата обращения: 03.05.2018).
6. Композитор Батагов выступит с программой «Письма игуменни Серафимы» [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2017/09/21/pianist-anton-batagov-vystupit-s-programmoj-pisma-igumenii-serafimy.html> (дата обращения: 03.05.2018).
7. Антон Батагов. Где нас нет. Письма игуменни Серафимы. Рукопись. М., 2017. 34 с.

REFERENCES

1. Diskografiya [Discography] [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.batagov.com/zvuki/index.htm> (data obrashcheniya: 03 marta 2018 goda) [Electronic resource]. URL: <http://www.batagov.com/zvuki/index.htm> (accessed date: March 3, 2018).
2. Moskovskaya premera tsikla Antona Batagova «Gde nas net. Pisma igumenii Serafimy» [Moscow premiere of the cycle of Anton Batagov «Where we are not. Letters of Mother Seraphima»] [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/anons/anton-batagov-mmdm-2017> (data obrashcheniya: 03 marta 2018 goda). [Electronic resource]. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/anons/anton-batagov-mmdm-2017> (accessed date: March 3, 2018).
3. Anton Batagov. «Gde nas net. Pis'ma Igumenii Serafimy» [Elektronnyy resurs]. [Anton Batagov. «Where we are not. Letters of Mother Seraphima»] [Electronic resource]. URL: <https://radario.ru/events/182035> (data obrashcheniya: 03 marta 2018 goda) [(accessed date: March 3, 2018)].
4. 17 sentyabrya — koncert Antona Batagova «Gde nas net. Pis'ma Igumenii Serafimy» na scene muzeya Ehrarta [Elektronnyy resurs] [September 17 — Anton Batagov concert «Where we are not. Letters of Mother Seraphima» on the Erarta museum stage [Electronic resource]. URL: <http://www.peterburg.biz/17-sentyabrya-kontsert-antona-batagova-gde-nas-net.-pisma-igumenii-serafimyi-na-stsene-muzeya-e.html> (data obrashcheniya: 03 marta 2018 goda) [(accessed date: March 3, 2018)].
5. Gde nas net. Pis'ma Igumenii Serafimy [Elektronnyy resurs] [Where we are not. Letters of Mother Seraphima] [Electronic resource]. URL: [http://www.batagov.com/concerts/WhereWeAreNot\\_project.htm](http://www.batagov.com/concerts/WhereWeAreNot_project.htm) (data obrashcheniya: 03 marta 2018 goda) [(accessed date: March 3, 2018)].
6. Kompozitor Batagov vystupit s programmoj «Pis'ma igumenii Serafimy» [Elektronnyy resurs] [The composer Batagov will perform with the program «Letters of Mother Seraphima»] [Electronic resource]. URL: <https://rg.ru/2017/09/21/pianist-anton-batagov-vystupit-s-programmoj-pisma-igumenii-serafimy.html> (data obrashcheniya: 03 marta 2018 goda) [(accessed date: March 3, 2018)].
7. Anton Batagov. Gde nas net. Pis'ma Igumenii Serafimy. Rukopis' [Anton Batagov. Where we are not. Letters of Mother Seraphima. Manuscript]. M.: 2017. 34 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В семье сына называли Светик.

<sup>2</sup> В аннотации к диску композитор также указывает рекомендуемую последовательность чтения писем / слушания музыки: текст № 1, трек № 1, текст № 2, трек № 2 и т.д.

<sup>3</sup> от Наталии Янсон 1954 г.

<sup>4</sup> 1941 г. от Н. Янсон.

<sup>5</sup> 1940 г. от М. Янсон и Н. Янсон.

<sup>6</sup> Письмо к сыну 1969 г.; магнитофонное письмо, записанное во время приезда сына в Америку (1970 г.).



### ДУХОВНЫЙ КОНЦЕРТ Н. СИДЕЛЬНИКОВА В АСПЕКТЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖАНРА

В статье прослежены особенности интерпретации жанра духовного концерта в творчестве Сидельникова. Материалом исследования послужил Духовный концерт №1 для смешанного хора без сопровождения на богослужебные тексты, созданный в 1990 году.

В России с середины 80-х годов XX столетия возникает повышенный интерес к религии и духовной музыке в целом. К жанрам духовной музыки, в том числе и к жанру духовного концерта, обращаются композиторы самых разных направлений. Исполнение жанра духовного концерта с последней четверти XX века стало возможным после отмены запретов на публичное исполнение и издание отечественной духовной музыки. Многие современные отечественные композиторы обращались к сфере духовной музыки, в том числе, и к жанру духовного концерта: А. Микита (концерт «Богородичные песнопения», Духовный концерт «Сам един Еси бессмертный»), В. Довгань (концерт «Из триоди постной»), А. Шнитке (Концерт для хора), В. Рубин (Концерт для сопрано, хора, арфы и флейты), К. Волков (духовный концерт «Грядый Господь...» на Великий Понедельник). Интерес современных авторов к жанру обусловлен в том числе востребованностью духовного концерта на престижных фестивалях и конкурсах. Каждое сочинение — результат погружения в историю культуры. Композитор стремится опереться на опыт прошлого, что связано с потребностью в духовном развитии личности. В качестве литературной основы могли

быть использованы как богослужебные, так народные и авторские поэтические тексты: духовные стихи, поэзия Серебряного века.

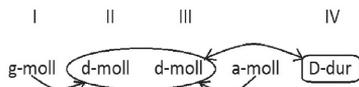
С 1988 по 1991 годы написаны духовные сочинения Н. Сидельникова: «Вечернее моление о мире», «Плач царя Давида», «Литургический концерт», «Духовная кантата на тексты псалмов» и «Духовный концерт». В этом ряду Духовный концерт Сидельникова стал одной из вершин в развитии жанра последней четверти XX века.

Поэтической основой Духовного концерта Н. Сидельникова (за исключением первой части) послужили тексты Постной Триоди. Об этом свидетельствуют программные названия частей: I «Из вечерни», II «Из Канона покаянного кондака и икос», III «В неделю сыропустную на вечерни прокимен», IV «В неделю мясопустную на утрени».

Первая часть, самая лаконичная, представляет собой развернутое вступление к диалу на текст первого стиха 140 псалма: «Господи! Воззвах к Тебе...». Во второй — самой масштабной, объединены тексты икоса и кондака Великого покаянного канона А. Критского. Третья и четвертая части — близкие по характеру смиренно-покаянные молитвы — исходят из глубины души и в этом отношении могут быть восприняты как некий микроцикл, выражающий катарсис.

Композиционной стройности концерта способствует тональный план сочинения, трагический сурово-сосредоточенный характер которому придают минорные тональности крайних частей, обрамляющие главную тональность ре минор (см. пример 1).

Пример 1. Схема тонального плана цикла



Концерт написан для традиционных четырех голосов и партии меццо-сопрано. Благодаря постоянным *divisi* в партиях, в сочетании голосов доминирует гармоническая вертикаль и полнзвучные аккорды.

В концерте автор продолжает традиции П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова. Преемственность сказывается в интонационной сфере, гармонии, характере и дина-

мике тематического развертывания. Так, например, сходство с Чайковским обусловлено преобладанием в напеве интонаций *lamento*: нисходящих и восходящих малых секунд, которые являются выразителями горестного состояния, передают разные оттенки плача. От Рахманинова — напряженные, романтически окрашенные гармонии (см. пример 2).

Пример 2. Первый раздел II части Духовного концерта Н. Сидельникова

The image shows a musical score for SATB voices and piano accompaniment. The score is in G minor and 4/4 time. The vocal parts are labeled S (Soprano), m s (Mezzo-soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The piano part is marked *mp*. The lyrics are: "ти по-сер-де Тас-па-ди, по-ти-луч-тя грешна-го! По-". The score consists of five measures, with the piano part providing harmonic support for the vocal lines.

В драматургии Духовного концерта Сидельникова прослеживается волновая динамика с обилием секвенций (см. пример 3), свойственная и Чайковскому, и Рахманинову. Наиболее показательна в этом плане вторая часть концерта, в которой текст распевается на фигуре *встречного ритма*. Трехчастная структура имеет несколько *высотно-динамических волн*, первая из которых воспроизведена без изменений в репризе.

Принцип вариантного развития темы во второй части реализован в последовательности четырех симметрично расположенных построений (волн). Ю. Паисов сравнивает ее с третьей частью «Всенощного бдения» Рахманинова, отмечая, что в этих произведениях «смена восхождения с постепенным звуковысотным повышением мелодии сопровождается усилением динамики, а фаза спада — снижением ее уровня» [9, 242].

Пример 3. Начало II части Духовного концерта Н. Сидельникова

**Медленно, но напряженно** постепенно

увеличивая силу звука

Ду-ше мо-я, по-что пре-ха-ти бо-га-те-  
те- (е-э)-ши, по- что ва-лю ди-а-во- (е)-лу тво-ри-ши. в те-

В содержательном плане части цикла группируются попарно: первая и третья часть — обращение к Богу, выраженное в кварто-терцовых попевках, во второй и четвертой частях, где сосредоточены покаянные молитвы — преобладают темы хорального склада.

Композитор использует излюбленный прием повтора поэтического текста, присутствующий во всех частях цикла, кроме второй, а также художественный прием

недоговаривания или прерывания слова с последующим его полным произнесением, который встречается композитором и в других сочинениях: «В стране осок и незабудок», «Сычуаньских элегиях», «Романсеро о любви и смерти». В Духовном концерте, как и в Литургии И. Златоуста, автор троекратно повторяет отдельные слова в соответствии со священным смыслом самого символа Святой Троицы.



Тема изложена в хоральной фактуре в партии мужских голосов. Середина трехчастной композиции содержит яркую кульминацию, включающую в себя восходящую секвенцию на фоне басового органного пункта. Напряжение создается насыщением лада низкими ступенями, усиливающими драматизм звучания.

Интонационной основой второй части концерта «Из канона покаянного кондак и икос» становится восходящая хроматическая секвенция, которая в момент кульминации переходит от вопросительной интонации к утвердительной. Мотивное развитие середины этой части на фоне доминантового органного пункта устремляется к кульминации, расположенной на границе середины и ре-

призы. Она приходится на слова «Прежде смерти покаяйся, вопиюще: Господи, помилуй мя грешного...». При всей плавности голосоведения и диатонической природе мелодики, она включает в себя разнообразие аккордики, подголоски и хроматизмы. Трудность исполнения связана в первую очередь с точным выстраиванием интонации как по горизонтали, так и по вертикали.

В основу начального и заключительно раздела третьей части положена лейтинтонация цикла. Композиция разрастается до трехчастной с яркой кульминацией в контрастной середине. В ее основе — восходящая по полутонам секвенция, звучащая на фоне органного пункта в басу (см. пример 5), который ассоциируется с псалмодической речитацией<sup>3</sup>.

Пример 5. Средний раздел III части Духовного концерта Н. Сидельникова

Музыкальный пример 5 представляет собой фрагмент из третьей части Духовного концерта Н. Сидельникова. Он состоит из двух систем нотации. Первая система включает партии сопрано (S.), альты (m.S.), тенора (T.) и баса (B.), а также партию органа. Под нотами первой системы указаны русские слова: «с ко-ро ус-лыши мя, с ко-ро ус-лыши мя, с ко-ро ус-лыши мя, с ко-ро ус-лыши мя: вон-». Вторая система также включает партии сопрано, альты, тенора и баса, а также партию органа. Под нотами второй системы указаны русские слова: «ти ду-ши тво-ей, вон-ти ду-ши тво-ей, вон-ти ду-ши тво-ей, вон-ти ду-ши тво-ей». В нотации присутствуют динамические обозначения: «rit» (ритардианто) и «f» (форте). В начале второй системы нотации в партиях сопрано и альты есть ноты, выходящие за пределы стандартной октавы (двуктавы).

Последняя, четвертая часть цикла — это смысловая кульминация, которая отмечена мелодическими скачками, хроматическими гармониями. Она концентрирует в себе интонационную энергию, накопленную в предыдущих частях. В мажорном завершении концерта партитура дополняется новым тембром — соло сопрано в высоком регистре на фоне синкопированной ритмической пульсации хорового распева (см. пример 6).

Пример 6. Н. Сидельников. IV часть Духовного концерта

постепенно

S. solo *p*  
Ал-ли-лу-и-я! Ал-

S.  
m.S.  
A.  
T.  
B.  
Бла-го-у-троб-не Ом-не, Благо-у-троб-не

увеличивая силу звука

S. solo *f*  
ли-лу-и-я! Ал-ли-лу-и-я!

S.  
m.S.  
A.  
T.  
B.  
Ом-не, Благо-у-троб-не Ом-не,

Как и в Литургии И. Златоуста, партитура представлена особой плотностью терцовых аккордовых структур с добавлением в них ноты, секунды, или септимы.

В Духовном концерте, в Литургическом концерте и в «Псалмах Давида» возникает целостный образ молитвы, охватывающий человека: молитвы, звучащей в храме во время богослужения, читаемой дома, перед иконой.

Духовный концерт Сидельникова — сочинение, в котором автор предлагает прочтение канонического текста как первоосновы церковных песнопений, которая находится в тесной связи с церков-

ной мелодией и управляет ею. Преломив традиции духовной музыки сквозь призму собственного стиля, Сидельников создал яркое, масштабное произведение, в котором проявились характерные качества его вокального стиля — экспрессия, драматизм, интонационная напряженность. Музыка Духовного концерта, как и других его духовных сочинений, адресована интеллектуальному слушателю. Композитор стремится к глубине бытийных основ, к разговору о вечных духовных и нравственных ценностях, требует от человека сосредоточения и глубоких серьезных размышлений.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г.В. Николай Сидельников. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. 176 с.
2. Григорьева Г.В. О музыке Н. Сидельникова // Музыкальная академия. М., 2005. №4. С. 44–48.
3. Гуляницкая Н.С. Духовная музыка в творчестве современных композиторов // Христианские образы в искусстве. Сб. трудов. Вып. 170. М., 2007. С. 5–15.
4. Гуляницкая Н.С. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных композиций. Статья первая // Музыкальная Академия. М., 1993. №4. С. 7–13.
5. Гуляницкая Н.С. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных композиций. Статья вторая // Музыкальная Академия. М., 1994. №1. С. 18–25.
6. Гуляницкая Н.С. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. М.: Композитор, 1999. С. 117–149.
7. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
8. Ковалёв А.Б. Жанровые аспекты русской духовной музыки последней четверти XX века // Христианские образы в искусстве. Сб. трудов. Вып. 170. М., 2007. С. 41–49.
9. Паисов Ю.И. Духовный концерт в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. М.: Издательский дом «Композитор», 2004. Вып. 2. С. 231–252.
10. Паисов Ю.И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность. М.: Издательский дом «Композитор», 1999. С. 150–189.
11. Паисов Ю.И. Новый жанр в советской музыке (заметки о хоровом концерте 70–80-х годов) // Музыкальный современник. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 201–242.

#### REFERENCES

1. Grigoreva G.V. Nikolay Sidelnikov. M.: Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya» [Moscow: Scientific and Publishing Center «Moscow Conservatory»], 2014. 176 p.
2. Grigoreva G.V. O muzyke N. Sidelnikova [About the music of N. Sidelnikov] // Muzyikalnaya akademiya [Academy of Music]. M. [Moscow], 2005. №4. P. 44–48.

3. *Gulyanitskaya N.S.* Duhovnaya muzyika v tvorchestve sovremennykh kompozitorov [Spiritual music in the works of contemporary composers] // *Hristianskie obrazyi v iskusstve* [Christian images in art]. Sb. Trudov [Collection of Works]. Vyip. 170 [Issue 170]. M. [Moscow], 2007. P. 5–15.

4. *Gulyanitskaya N.S.* Zametki o stilistike sovremennykh duhovno-muzyikalnykh kompozitsiy. Statya pervaya [Notes on the stylistics of contemporary spiritual and musical compositions. Article One] // *Muzyikalnaya Akademiya* [Academy of Music]. M. [Moscow], 1993. №4. P. 7–13.

5. *Gulyanitskaya N.S.* Zametki o stilistike sovremennykh duhovno-muzyikalnykh kompozitsiy. Statya vtoraya [Notes on the stylistics of contemporary spiritual and musical compositions. Article two] // *Muzyikalnaya Akademiya* [Academy of Music]. M. [Moscow], 1994. №1. P. 18–25.

6. *Gulyanitskaya N.S.* Zametki o stilistike sovremennykh duhovno-muzyikalnykh sochineniy [Notes on the stylistics of contemporary spiritual and musical works] // *Traditsionnyie zhanryi russkoy duhovnoy muzyiki i sovremennost* [Traditional genres of Russian sacred music and modernity]. M.: Kompozitor [Moscow: Composer], 1999. P. 117–149.

7. *Gulyanitskaya N.S.* Poetika muzyikalnoy kompozitsii. Teoreticheskie aspektyi russkoy duhovnoy muzyiki XX veka [Poetics of a musical composition. Theoretical aspects of Russian spiritual music of the 20th century]. M.: Yazyki slavyanskoy kulturyi [Moscow: Languages of Slavic culture], 2002. 432 p.

8. *Kovalyov A.B.* Zhanrovyye aspektyi russkoy duhovnoy muzyiki posledney chetverti XX veka [Genre aspects of Russian spiritual music of the last quarter of the 20th century] // *Hristianskie obrazyi v iskusstve* [Christian images in art]. Sb. Trudov [Collection of Works]. Vyip. 170 [Issue 170]. M. [Moscow], 2007. P. 41–49.

9. *Paisov Yu.I.* Duhovnyiy kontsert v sovremennoy muzyike Rossii [Spiritual concert in the modern music of Russia] // *Traditsionnyie zhanryi russkoy duhovnoy muzyiki i sovremennost* [Traditional genres of Russian sacred music and modernity]. M.: Izdatelskiy dom «Kompozitor» [Moscow: «Composer» Publishing House], 2004. Vyip. 2 [Issue 2]. P. 231–252.

10. *Paisov Yu.I.* Motivy hristianskoy duhovnosti v sovremennoy muzyike Rossii [Motives of Christian spirituality in contemporary music of Russia] // *Traditsionnyie zhanryi russkoy duhovnoy muzyiki i sovremennost* [Traditional genres of Russian sacred music and modernity]. M.: Izdatelskiy dom «Kompozitor» [Moscow: «Composer» Publishing House], 1999. P. 150–189.

11. *Paisov Yu.I.* Novyyi zhanr v sovetskoy muzyike (zametki o horovom kontserte 70–80-h godov) [A new genre in Soviet music (notes on a choral concert of the 70s and 80s)] // *Muzyikalnyiy sovremennik* [Musical contemporary]. M.: Sov. kompozitor [Moscow: Soviet composer], 1987. Vyip. 6 [Issue 6]. P. 201–242.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Ортодокс — (греч.). Тот, чья вера вполне согласна с учением церкви.

<sup>2</sup> О трихордовой лейтгинтонации Н. Сидельникова упоминает Г. Григорьева. См.: *Григорьева Г. Николай Сидельников*. М., 2014.

<sup>3</sup> Псалмодическая речитация — повторение слогов на одной ноте.



# Музыкальная культура народов мира

*Анастасия Патошина*

## ИЗ ИСТОРИИ ФОНОГРАФИЧЕСКИХ ЗАПИСЕЙ ФОЛЬКЛОРА В РОССИИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Период конца XIX — начала XX столетий был отмечен интенсивной работой отечественных и зарубежных ученых по собиранию фольклора разных народов. Во многом это было связано с появлением изобретенного в 1877 году Томасом Алва Эдисоном (1847–1931) первого звукозаписывающего аппарата — фонографа. Очень быстро его возможности высоко оценили исследователи разных направлений — лингвисты, этнографы, антропологи и фольклористы. Фонограф стал спутником многих ученых в поездках по всему миру. Благодаря появлению большого количества записей в разных странах стали создаваться фонограммархивы, сотрудники которых занимались описанием, изучением и хранением звуковых коллекций.

Первые европейские хранилища фонографических записей были образованы в Австрии (Фонограммархив при Венской Академии, 1899), Германии (Фонограммархив при Институте психологии Берлинского университета, 1900) и Франции (Фонотека музея Парижского антропологического общества, 1900). В Соединенных Штатах Америки Архив народной и бытовой музыки был основан в 1921 году при Исследовательском центре антропологии, фольклора и лингвистики (Университет штата Индиана, город Блумингтон).

Старейший Фонографический архив в нашей стране был создан в начале XX столетия в Санкт-Петербурге благодаря инициативе Алексея Александровича Шахматова (1864–1920) — директора I (Русского) Отделения Императорской Библиотеки Академии наук и выдающегося исследователя русского языка, литературы и фольклора. Это учреждение стало крупнейшим и единственным на то время государственным хранилищем записей звуковых образцов речи и произведений устного поэтического творчества народов, населявших Российскую Империю.

Первым заведующим и хранителем Фонографического архива стал приват-доцент Санкт-Петербургского университета, один из основателей отечественной баллистики — лингвист, этнограф, фольклорист, археолог и библиотекарь Эдуард Александрович Вольтер (1856–1941). Основой коллекции архива стали записи фольклора, сделанные Вольтером во время этнографических экспедиций по Литве в 1908–1909 годах и в поездках, совершенных ученым с целью налаживания связей с научно-исследовательскими центрами на Украине, в Сербии, Боснии и Болгарии. Кроме этого, в фонды Фонограммархива в дореволюционный период поступили записи песен, рассказов и сказок, зафиксированные А.А. Шахматовым от белорусов Минской губернии в 1908 году, и записи

болгарского фольклора Бессарабской и Таврической губерний, сделанные в 1910—1911 годах филологом-славистом и историком Николаем Севастьяновичем Державиным (1877—1953).

Э.А. Вольтер, возглавлявший фонотеку Библиотеки Императорской Академии наук до 1918 года, наладил контакты со специалистами Психологического института при Берлинском университете, которые использовали передовую в то время технологию копирования восковых валиков на медных негативах. Ученый заказывал там копии с записанных им фонограмм и, в обмен на свои материалы, получал записи фольклора, сделанные собирателями из других стран. В документах, принадлежащих австрийскому этномузыковеду Эриху Морицу фон Хорнбостелю, долгое время занимавшему пост директора Берлинского фонограммархива, присутствует следующая запись: «Д-ру Вольтеру в Санкт-Петербург было отправлено 6 литовских фонограмм, каждая в двух экземплярах, и, следуя его желанию..., некоторые образцы музыки из Азии (народов Сиам, Японии, Индии и Явы)» [23].

Многие фонографические записи, сделанные в России учеными и энтузиастами в конце XIX — начале XX столетий, были рассредоточены по небольшим архивам. Е.В. Гиппиус отмечал, что в тот период «как хранение, так разработка фонозаписей находилась по сравнению с Западом в более чем отсталом состоянии. Коллекции были разбросаны либо по... малоомощным фонотекам..., либо хранились у частных лиц. Хранение, паспортизация и даже элементарный учет записей в этих немногих фонотеках носили случайный, достаточно кустарный характер. Валики ютились либо в тех же ящиках, в которых прибыли



Хранитель первого фонографического архива  
Э.А. Вольтер

из экспедиций, либо среди книг в библиотечных шкафах» [5, 407].

Первый опыт фиксации фольклорных произведений с помощью фонографа в России был осуществлен еще 1893 году, когда для демонстрации на Чикагской Всемирной выставке были записаны былины знаменитого Олонецкого сказителя Ивана Трофимовича Рябинина (1845—1910). Эти записи не сохранились, но до сих пор мы имеем возможность услышать голос певца, звучавший во время его концертов в Москве и Петербурге в 1895 году.

В 1896 году во время проведения концертов заонежской вопленицы Ирины Андреевны Федосовой (1827—1899) в Москве энтузиастом и коллекционером фонографических записей Юлиусом (Юлием Ивановичем) Блоком (1858—1934) был зафиксирован отрывок из исполненного певичей духовного стиха «Голубиная книга».

Большую роль в истории собирания фольклорной музыки с помощью фонографа сыграла деятельность ученых, входивших в состав Музыкально-этнографической комиссии (МЭК). Эта организация была создана в Москве при Этнографическом отделе императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии (ОЛЕАиЭ) в 1901 году. Ее председателем стал хранитель Этнографического отделения Румянцевского музея, этнограф, антрополог и литературовед Николай Андреевич Янчук (1859–1921). В состав МЭК вошли крупнейшие фольклористы того времени — Е.Э. Линёва, М.Е. Пятницкий, А.М. Листопадов, А.В. Марков, А.Л. Маслов, Д.И. Аракишвили и другие.

Первой исследовательницей народной музыки, использовавшей фонограф во время работы в фольклорных экспедициях, стала Евгения Эдуардовна Линёва (1853–1919). В период с 1897 по 1901 годы ею были записаны народные песни Симбирской, Костромской, Владимирской, Воронежской, Тамбовской, Нижегородской, Новгородской, Волынской губерний, песни казаков Урала и инструментальные наигрыши владимирских рожечников (всего более 300 валиков). Линёвой принадлежит первенство в создании нотаций многоголосных песен, зафиксированных ею на фонограф. Часть из расшифрованных собирательницей песен вошли в сборники «Великорусские песни в народной гармонизации», опубликованные в 1904 и 1909 годах [7; 8].

В 1903 году исследовательница поехала в Полтавскую губернию, где записала пение украинских крестьян, а также игру kobzareй и лирников. В статье «Опыт записи фонографом украинских народных песен» Е.Э. Линёва отмечала: «Придавая большое значение фонографической

записи, я, прежде чем приняться за такую ответственную работу, навела самые тщательные справки, не сделана ли она уже кем-либо из знатоков украинской песни. Только после того, как был получен отрицательный ответ, я решилась взяться за эту работу... Мне казалось, что даже самые горячие украинские патриоты могут простить мне непреодолимое желание сохранить их песню в том виде, как она поется народом, во всей ее непосредственной мелодической красоте, именно тем способом, который наиболее свободен от субъективного влияния» [22, 221].

Необходимо отметить, что до поездки Линёвой на территорию Украины в 1900–1902 годах собирателями Осипом Ивановичем Роздольским (1872–1945) и Станиславом Филипповичем Людкевичем (1879–1979) уже был осуществлен ряд фонографических записей народных песен, но исключительно в одноголосном варианте.

Звучание украинских дум в исполнении лучших kobzareй Полтавской губернии в 1900-х годах записывали на фонограф любитель народной музыки, художник-график Опанас Георгиевич Сластийон (1855–1933), музыкант-фольклорист Филарет Михайлович Колесса (1871–1947) и украинская поэтесса и писательница Леся Украинка (Лариса Петровна Косач-Квитка) (1871–1913) [6].

В 1911 и 1913 годах Вячеслав Арсеньевич Каминский (1869–1938) — филолог и этнограф, активно занимавшийся изучением традиционной культуры Волынского Полесья, собрал коллекцию фонографических записей украинского фольклора жителей Волынской губернии.

В 1910 году Е.Э. Линёва отправилась в поездку по Северному Кавказу и Закавказью, где зафиксировала на фонограф 140 песнопений русских сектантов.

По материалам, записанным от молокан и духовоборов, она собиралась написать научное исследование, «однако по объективным причинам ее работа была прервана, и идея осталась неосуществленной» [20, 8]. В статье «Музыкальная поездка на Кавказ» исследовательница успела опубликовать только одну запись духовного стиха «А вы голуби» [9].

В 1912 году Линёва совершила путешествие по славянским странам, входившим в состав Австро-Венгерской империи. Из этой поездки она привезла 116 валиков с записями песен словинцев и хорватов. Последнюю этнографическую экспедицию с фонографом Линёва осуществила в Калужскую губернию накануне I Мировой войны летом 1914 года. К сожалению, эти записи безвозвратно утеряны.

Создатель первого русского народного хора Митрофан Ефимович Пятницкий (1864—1927) также с энтузиазмом собирал фольклорную музыку с помощью фонографа. В 1910 году у себя на родине в Воронежской губернии он записал нескольких талантливых исполнительниц — Аринушку Колобаеву и ее дочерей, Е.А. Калашникову, М.М. Кривцову, Е.В. Леденеву и А.А. Трубчанинову, а через год привез их в Москву для выступления на этнографическом концерте.

Многие песни воронежской, тульской, смоленской, калужской областей были записаны М.Е. Пятницким от участников созданного им в 1911 году народного хора. В села Воронежской области исследователь ездил еще два раза — в 1920 и 1925 годах. В 1923 году на открытии Всесоюзной сельскохозяйственной выставки М.Е. Пятницкий записал на фонограф хор владимирских рожечников под руководством П.Г. Пахарева. В целом коллекция собирателя состоит более чем из 400 фонографических валиков.



М.Е. Пятницкий с крестьянами

Митрофан Ефимович Пятницкий дал очень высокую оценку фонографическим записям фольклора: «Нельзя не порадоваться, что момент окончательного исчезновения старинной художественной мелодии еще не наступил. Пусть же друзья русской песни, пока еще не совсем поздно, торопятся усилить свою собирательскую деятельность. А торопиться с этим делом нужно. Умирают наши Аринушки и Ивановичи, а с ними умирает и прекрасная старинная песня. Аринушка умерла в апреле 1914 года. Песни же ее сохранены. Они записаны на фонографические валики и будут жить в душе каждого любящего старинную русскую песню» [19, 6].

Соратник Е.Э. Линево́й и М.Е. Пятницкого по работе в МЭК Александр Михайлович Листопадов (1873—1949) посвятил свою жизнь изучению народных песен донских казаков. Всего ученый

побывал в 10 поездках по донским станциям и селам с украинским населением. Свой способ собирания фольклора Листопадов называл «экспедиционно-стационарным», так как в ряде станиц он жил среди местного населения по нескольку месяцев [13, 10]. Такой метод работы, по его словам, «неизбежно вводит исследователя в знание местности, хозяйственных отношений, бытовых условий, местного говора и его особенностей, наконец, манеры исполнения и т.п., чего часто недостает сотрудникам экспедиций даже высоко компетентных научных учреждений» [13, 12].

Собственно фонографические записи фольклора А.М. Листопадов начал делать с 1902 года. В предисловии к первому тому «Песен донских казаков» собиратель писал: «Основная часть материала записана в период с 1898 по 1905 год; выезды с 1905 по 1915 год носили по преимуществу повторно-поверочный характер» [10, 20].

К фонографическим записям народной музыки А.М. Листопадов относился все же с меньшим энтузиазмом, чем М.Е. Пятницкий. Исследователь отмечал, что безупречность подобного способа фиксации фольклора достаточно сомнительна, так как в процесс записи может вмешиваться ряд случайностей: непредвиденные шумы, впоследствии мешающие при прослушивании, волнение исполнителей, ведущее к сбоям в пении и путанице в тексте или просто не очень удачный подбор певческой группы.

Серьезной проблемой, по мнению ученого, является и дальнейший процесс расшифровки фонографических записей: «Конечно, фонографический валик, если он нарезан технически совершенно, — сам по себе непогрешим. Но эту непогрешимость нельзя распространять

на расшифровку фонограммы. Фонорасшифровка, при современном состоянии ее техники, при практикуемом до настоящего времени способе, по преимуществу единоличного процесса, всегда субъективна и на непогрешимость механической записи претендовать не может» [13, 10].

По этой причине, по убеждению А.М. Листопадова, исследователям необходимо осуществлять многократные экспедиции с целью фиксации песен в одних и тех же районах, чтобы «подвергать проверке слуховым способом ранее сделанные фонографом записи или обратно» [13, 11].

По материалам фольклорных экспедиций ученым было издано пять томов «Песен донских казаков», в которые вошли более 1200 произведений казачьего музыкального фольклора [10; 11; 12; 13; 14; 15].

В 1902 году А.М. Листопадовым был также написан, но не опубликован сборник «Калмыцкие народные песни, записанные в Денисовской станице Сальского округа», в котором представлены нотации 29 песен и двух инструментальных наигрышей [4].

В начале XX столетия отечественными учеными было сделано большое количество фонографических записей фольклора, бытовавшего среди русского населения северных губерний России. Филолог Александр Дмитриевич Григорьев (1874–1940) в 1899–1901 годах записал более 400 былин, баллад, духовных стихов и исторических песен в Поморье, а также в деревнях, расположенных по рекам Пинега, Мезень и Кулой.

А.Д. Григорьев оставил подробное описание технических особенностей работы с фонографическим аппаратом, проблем, связанных с хранением и транспортировкой хрупких восковых валиков,

## 20. ИЗ-ЗА ГОРОЧКИ ТУМАНИК ВЫХОДИЛ

На бабочку глядеть было любочко

Скоро  $\text{♩} = 176$

Женские  
голоса  
Мужские

1. Из - за го - ро - чки ту - ма - ник вы - хо - дил,  
2. Ко мне но - ня и - рмя - нин при - хо - дил,

из - за го - ро - чки ту - ма - ник вы - хо - дил,  
ко мне но - ня и - рмя - нин при - хо - дил,

е - е - ай, ну, вы - хо - дил, е - е - ай, ну, вы - хо - дил.  
е - е - ай, ну, при - хо - дил, е - е - ай, ну, при - хо - дил.

Из сборника донских казаков

а также сложностей, связанных с процессом организации сеансов звукозаписи: «Для записи на фонограф я выбирал только бойких и нетрусливых певцов, могших при том петь достаточно громко... Записывал я обыкновенно по 5–7 строк каждой старины с тем расчетом, чтобы в них мог содержаться музыкальный напев даже и в том случае, когда он обнимает и несколько стихов подряд. Чтобы иметь материал для решения вопроса об окончании пения старины, я иногда записывал на фонограф несколько последних строк» [2, L–LI].

Для расшифровки собранных песен (по словам исследователя «перевода напевов на ноты») А.Д. Григорьев пригласил

члена МЭК, композитора и фольклориста Ивана Сергеевича Тезавровского (1871–1941), им же были сделаны нотации более 100 песен, записанных на фонограф М.Е. Пятницким. Разбор ритмического строения песен совместно с Тезавровским осуществил автор труда об особенностях русского народного стихосложения, академик Федор Евгеньевич Корш (1843–1915). По итогам экспедиционных поездок Александр Дмитриевич Григорьев выпустил три сборника, в которые вошли нотации более 150 песен [3].

В 1901 году филолог Алексей Владимирович Марков (1877–1917) и музыкант Александр Леонтьевич Маслов (1876–1914) осуществили фонографические

записи русского фольклора на Зимнем и Терском берегах Белого моря. Вместе с ними в поездке работал фотограф Б.А. Богословский. Членами экспедиции были зафиксированы образцы поморских былин, духовных стихов, исторических песен и причитаний. Первая часть песенного сборника «Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года А.В. Марковым, А.Л. Масловым и Б.А. Богословским» была опубликована в 1905 году, вторая — в 1911 [17; 18].

Современная исследовательница народной музыки Г.В. Лобкова отмечает: «Поездки А.В. Маркова и А.Д. Григорьева имели целенаправленный характер, ...были хорошо подготовлены. На протяжении нескольких предшествующих лет исследователи работали в тех же районах Севера, записывая лишь тексты. Выезжая в очередную экспедицию с фонографом, А.В. Марков и А.Д. Григорьев стремились зафиксировать эпические напевы, чтобы подготовить полноценное издание собранных материалов, что и было ими успешно осуществлено» [16].

Еще один член МЭЖ, композитор Дмитрий Игнатьевич Аракишвили (Аракчиев) (1873–1953) в начале XX века занимался собиранием и изучением грузинского фольклора. В 1901, 1902, 1904 и 1908 годах он вместе с помощниками побывал в разных районах Восточной и Западной Грузии. В итоге исследователь записал на фонограф, расшифровал и опубликовал более 200 песен и инструментальных наигрышей разных этнических групп грузин [1].

Так же как и А.М. Листопадов, ученый отмечал, что качество записей во многом зависит как от работы самого фонографа, так и от певцов, которые могут петь слишком тихо или невнятно произносить текст.

Обобщая свой опыт осуществления нотаций песен, Д.И. Аракишвили писал: «Вообще, когда приходится говорить о точности записи песен с фонограмм на ноты, то здесь эту точность нужно понимать несколько относительно... Нужно было положительно каждую фонограмму испецировать замечаниями; иногда же фонограмма требовала столько пометок, что ею могла бы быть совершенно заполнена песня» [1, 11]. Сложность расшифровки исследователь связывал с особенностями звучания грузинской народной музыки, «не укладывающейся в наши ритмические рамки, имеющей иногда в мелодии неуловимые ноты и находящейся в строе, который расходится с нашим фортепианным» [1, 11].

Некоторые отечественные ученые в конце XIX — начале XX веков занимались изучением языков и фольклора коренных народов Сибири и Дальнего Востока. Среди них наиболее крупными исследователями были Андрей Викторович Анохин (1869–1931), Василий Иванович Анучин (1875–1943), Владимир Германович Богораз-Тан (1865–1936), Владимир Ильич Йохельсон (1855–1937), Сергей Михайлович Широкогоров (1887–1939), Лев Яковлевич Штернберг (1861–1927). «Собрание фонографических записей, сделанных разными учеными в 1900–1917 гг., в наши дни предоставляет в распоряжение исследователей уникальные образцы эпических жанров фольклора, повествовательной прозы, а также многочисленные записи шаманских камланий различных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, которые позволяют судить о звуковой технике самых разных религиозных и шаманских ритуалов» [21].

Фонографические записи фольклора народов России в конце XIX — начале XX были осуществлены иностранными исследователями. Среди них мы можем назвать имена финского филолога



В.И. Йохельсон с женой

и фольклориста Вильо Йоханнеса Мансикки (1884–1947), записывавшего русские песни и сказки в Архангельской губернии; польского этнографа Бронислова Пилсудского (1866–1918), внесшего большой вклад в изучение фольклора

и языка народов Сахалина (айнов, нивхов, нанайцев, уильта); немецкого этнографа и лингвиста Адольфа Дирра (1867–1930), осуществлявшего записи традиционной музыки народов Кавказа.

К 1917 году количество фонографических записей музыкального фольклора разных народов, сделанных учеными на территории Российской империи, уже превысило две с половиной тысячи. Часть из них доносят до нашего времени голоса поистине выдающихся исполнителей — И. Рябинина, И. Федосовой, А. Колобаевой, искусством которых восхищались Ф.И. Шаляпин, С.В. Рахманинов, И.А. Бунин, А.Д. Кастальский, С.И. Танеев. Но и записи менее известных певцов и ансамблей также являются уникальными звуковыми памятниками, доносящими до наших дней красоту звучания старинной народной песни.

Самоотверженная работа собирателей и исследователей конца XIX — начала XX веков, ставших пионерами фонографических записей фольклора, оставила яркий след в истории отечественной музыкальной фольклористики.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Аракчиев Д.И. Грузинское народное музыкальное творчество. С приложением 225 песен в народной гармонизации и 39 инструментальных мелодий, записанных фонографом. М.: Тип. Г. Лисснера и Д. Совко, 1916. 304 с.
2. Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. М.: Универсис. Тип., 1904. 770 с.
3. Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа [в 3 т.]. СПб.: Тропа Троянова, 2002–2003.
4. Борлыкова Б.Х. Из истории собирания и изучения калмыцкого музыкального фольклора (XIX — начало XX веков) // Музыкальный фольклор народов России, 2012, 2 (11). С. 122–125.
5. Гиппиус Е.В. Фонограмм-архив Фольклорной секции Института антропологии, этнографии и археологии Академии наук СССР // Сайт [www.freedocs.xyz](http://www.freedocs.xyz) [Электронный ресурс]. URL <https://freedocs.xyz/pdf-451834017> (дата обращения 5 мая 2018).
6. Колесса Ф.М. Мелодии украинских народных дум. Киев, 1969. 600 с.
7. Линёва Е.Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1. СПб.: Издание Императорской Академии наук, 1904. 90 с.

8. Линёва Е.Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Песни Новгородские. Вып. 2. СПб.: Издание Императорской Академии наук, 1909. 62 с.
9. Линёва Е.Э. Музыкальная поездка на Кавказ // По следам Е.Э. Линевой: сб. научных ст. Вологда: Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2002. С. 16–30.
10. Листопадов А.М. Песни донских казаков. Т. 1, ч. 1. М.: Музгиз, 1949. 247 с.
11. Листопадов А.М. Песни донских казаков. Т. 1, ч. 2. М.: Музгиз, 1949. 479 с.
12. Листопадов А.М. Песни донских казаков. Т. 2. М.: Музгиз, 1950. 588 с.
13. Листопадов А.М. Песни донских казаков. Т. 3. М.: Музгиз, 1951. 486 с.
14. Листопадов А.М. Песни донских казаков. Т. 4. М.: Музгиз, 1953. 489 с.
15. Листопадов А.М. Песни донских казаков. Т. 5. М.: Музгиз, 1954. 358 с.
16. Лобкова Г.В. Особенности эпических напевов Вологодской области // По следам Е.Э. Линевой. Сборник научных статей. Вологда, Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2002. Сайт [www.fonds35.onmck.ru](http://www.fonds35.onmck.ru) [Электронный ресурс]. URL [http://fonds35.onmck.ru/materials/books/lineva\\_ramyat/lobkova.htm](http://fonds35.onmck.ru/materials/books/lineva_ramyat/lobkova.htm) (дата обращения 11 мая 2018).
17. Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года А.В. Марковым, А.Л. Масловым и Б.А. Богословским. Ч. 1: Зимний берег Белого моря: Волость Зимняя Золотица. М.: тип. К.Л. Меньшова, 1905. 157 с.
18. Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года А.В. Марковым, А.Л. Масловым и Б.А. Богословским. Ч. 2: Терский берег Белого моря. М.: тип. К.Л. Меньшова, 1911. 116 с.
19. Русские народные песни, записанные М.Е. Пятницким. М.: Музыка, 1964. 119 с.
20. Савельева Н.М. Духовная музыкальная культура молокан. М.: Издательство «Композитор», 2015. 370 с.
21. Светозарова Н.Д., Бурыкин А.А., Гирфанова А.Х. Фонографические записи Л.Я. Штернберга в Фонограммархиве Института Русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Сайт [www.kunstkamera.ru](http://kunstkamera.ru) [Электронный ресурс]. URL [http://kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-188-6/978-5-88431-188-6\\_10.pdf](http://kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-188-6/978-5-88431-188-6_10.pdf) (дата обращения 3 мая 2018).
22. Труды музыкально-этнографической комиссии. Т. 1. М.: Товарищество скоропечатания А.А. Левенсон, 1906. 625 с.
23. Andronov A., Andronova E. The First Sound Recordings of Lithuanian Speech and Music: The Fate of Eduard Wolter's Collections in St. Petersburg, Vilnius and Berlin // Сайт [www.balther.net](http://www.balther.net) [Электронный ресурс]. URL [https://www.balther.net/wp-content/uploads/2016/12/Andronov\\_ENG.pdf](https://www.balther.net/wp-content/uploads/2016/12/Andronov_ENG.pdf) (дата обращения 16 апреля 2018).

#### REFERENCES

1. Arakchiev D.I. Georgian folk musical creativity. With the application of 225 songs in folk harmonisation and 39 instrumental melodies recorded by phonograph. M: Printing house G. Lissner and D. Sovko, 1916. 304 p.
2. Archangel epics and historical songs collected by A.D. Grigoriev in 1899–1901. M.: University printing house, 1904. 770 p.
3. Archangel epics and historical songs collected by A.D. Grigoriev in 1899–1901 with the melodies recorded by means of a phonograph [in 3 t.]. SPb.: Troyanova Trail, 2002–2003.
4. Borlakova B.H. The history of collecting and studying of the Kalmyk folk music (the XIX — beginning of XX centuries) // Musical folklore of the peoples of Russia, 2012 2 (11). P. 122–125.
5. Hippus E.V. Phonograms — archive of Folklore section Of the Institute of anthropology, Ethnography and archeology of the USSR Academy of Sciences // Web-site [www.freedocs.xyz](http://www.freedocs.xyz) [electronic resource]. URL <https://freedocs.xyz/pdf-451834017> (accessed date: May 5, 2018).

6. *Kolessa F.M.* Melodies of Ukrainian folk Dumas. Kiev, 1969. 600 p.
7. *Lineva E.E.* Great Russian songs in folk harmonisation. Issue. 1. St. Petersburg: publication of the Imperial Academy of Sciences, 1904. 90 p.
8. *Lineva E.E.* Great Russian songs in folk harmonisation. Songs Novgorodian. Issue. 2. SPb.: Imperial Academy of Sciences publication, 1909. 62 p.
9. *Lineva E.E.* Musical trip to the Caucasus // In the footsteps of E.E. Lineva: st. Vologda: Regional scientific and methodological center of culture and training, 2002. P. 16–30.
10. *Listopadov A.M.* Songs of the don Cossacks. Vol. 1. Part 1. Moscow: Muzgiz, 1949. 247 p.
11. *Listopadov A.M.* Songs of the don Cossacks. Vol. 1. Part 2. Moscow: Muzgiz, 1949. 479 p.
12. *Listopadov A.M.* Songs of the don Cossacks. Vol. 2. Moscow: Muzgiz, 1950. 588 p.
13. *Listopadov A.M.* Songs of the don Cossacks. Vol. 3. Moscow: Muzgiz, 1951. 486 p.
14. *Listopadov A.M.* Songs of the don Cossacks. Vol. 4. Moscow: Muzgiz, 1953. 489 p.
15. *Listopadov A.M.* Songs of the don Cossacks. Vol. 5. Moscow: Muzgiz, 1954. 358 p.
16. *Lobkova G.V.* Features of epic tunes of the Vologda region // In the footsteps of E.E. Lineva. Collection of scientific articles. Vologda, Regional scientific and methodological center of culture and training, 2002. Web-site [www.fonds35.onmck.ru](http://fonds35.onmck.ru) [electronic resource]. URL [http://fonds35.onmck.ru/materials/books/lineva\\_pamyat/lobkova.htm](http://fonds35.onmck.ru/materials/books/lineva_pamyat/lobkova.htm) (accessed date: May 11, 2018).
17. Materials collected in the Arkhangelsk province in the summer of 1901 By A.V. Markov, A.L. Maslov and B.A. Bogoslovsky. Part 1: Winter shore of the White sea: Volost winter gold-M.: type. K.L. Menshova, 1905. 157 p.
18. Materials collected in the Arkhangelsk province in the summer of 1901 By A.V. Markov, A.L. Maslov and B.A. Bogoslovsky. Part 2: Terskiy Bereg of the White sea. M.: 1911. 116 p.
19. Russian folk songs, recorded by M. E. Pyatnitsky. M.: Music, 1964. 119 c.
20. *Savelieva N.M.* Spiritual Molokan musical culture. M.: Publishing «House Composer», 2015. 370 p.
21. *Svetozarova N.D., Burykin A.A., Girfanova A.H.* Phonographic recording L.Y. Sternberg in the phonogram archive of the Institute of Russian literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences. Web-site [www.kunstkamera.ru](http://kunstkamera.ru) [Electronic resource]. URL [http://kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-188-6/978-5-88431-188-6\\_10.pdf](http://kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-188-6/978-5-88431-188-6_10.pdf) (accessed date: May 3, 2018).
22. The works of musical-ethnographic Commission. Vol. 1. Moscow: Partnership skorobogaty A.A. Levenson, 1906. 625 p.
23. *Andronov A., Andronova E.* The First Sound Recordings of Lithuanian Speech and Music: The Fate of Eduard Wolter's Collections in St. Petersburg, Vilnius and Berlin // Web-site [www.balther.net](http://www.balther.net) [Electronic resource]. URL [https://www.balther.net/wp-content/uploads/2016/12/Andronov\\_ENG.pdf](https://www.balther.net/wp-content/uploads/2016/12/Andronov_ENG.pdf) (accessed date: April 16, 2018).



## МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОЛОГИЯ: ИСТОРИЯ И ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ

В сознание музыкантов семиотика пробивалась с большим трудом, и в этом нет ничего удивительного, поскольку музыкальный язык (а именно он со всеми своими составляющими является семиотическим объектом) — один из наиболее трудных; его знаковая система вообще вызывает больше вопросов, чем дает ответов. Однако та «семиосфера», в которой мы живем, уже не мыслится без музыки, а семиотическое мышление стало нормой, чье влияние ощутимо сказывается на осознании и оценке произведений искусства.

В XX веке все без исключения науки испытали на себе огромную «лингвистическую экспансию», которая привела к процессу их «семиотизации». Так появилась семиотика литературы, кино, живописи, поэзии, музыки, моды, человеческого поведения, культуры в целом.

Коснувшись различных областей науки и искусства и став *супердисциплиной*, семиотика превратилась в важнейший инструмент познания разных сфер человеческого творчества. Огромная роль в процессе «семиотизации» сознания принадлежит исследованиям ученых тартуской и московской семиотических школ, (в частности, Ю.М. Лотмана), романам и научной публицистике У. Эко (автора «Имени розы», «Маятника Фуко», «Острова накануне»), лекциям, прочитанным им в Гарвардском университете, известным под названием «Шесть прогулок в литературных лесах» [10]. «Лингвистическая революция» спровоцировала интерес и к музыке как явлению семиотического свойства. Результатом было развитие языковой концепции музыки.

Многочисленные дискуссии — *язык ли музыка*, обладает ли она *знаковой системой*, что такое *музыкальный знак*, и возможен ли «перевод» *музыкального языка* на другие языки — постоянно проводились в 80-е годы XX в. на страницах журнала «Советская музыка» [7], в научных сборниках «Музыкальное искусство и наука» [3], «Проблемы музыкальной науки» [6] и других.

Однако в *музыкознании* семиотика не приживалась, поскольку ее главный механизм — *вариативность*, не находили отклика в оценках ученых, как и способность проникать во все сферы знания и структуры мышления. В *музыкальной семиотике* искали копию вербального языка: аналоги существительных, глаголов, числительных, жестких знаков, которых нет и быть не может, т.к. музыка относится к так называемым «мягким» языкам, обладающим своей спецификой, о чем будет сказано позже. При этом поиск аналогий музыкального и вербального языков — именно так начиналась музыкальная семиология, о чем свидетельствуют, например, работы Г. Орлова [5, 6] — в целом был важным этапом, хотя и дал сначала скорее отрицательные, чем положительные результаты. Весьма сложной оказалась задача найти определение самого музыкального знака, значение которого находится в прямой зависимости от контекста его употребления и сочетания с другими знаками. Понятия знака и грамматики — основного «строительного материала» любого языка — оказались трудно формулируемыми для музыки.

Следует признать, что музыкальная семиология относится к такому типу наук,

которые находятся в постоянном становлении, развитии и совершенствовании. Имея в своей истории «лингвистическое прошлое» с этапами сравнений, отрицаний, находжений сходств и различий, погружений в изучение знаков, поисков собственной специфики, музыкальная семиология все же завоевала право на существование и принесла ощутимые результаты.

Прежде всего, она заставила размышлять о смысле каждого элемента (условного знака), самой мелкой детали, заострив внимание на вопросах интерпретации музыкальных текстов. Определилась позиция, согласно которой музыка как семиотический объект обладает своей спецификой, заключающейся в том, что музыкальный знак не является подобием слова вербального языка (за некоторым исключением, например, в случаях использования композитором монограммы или устоявшихся формул типа *dies irae*). Она является системой, в которой не существует «словарных» значений музыкально-лексических средств.

Теория В.В. Налимова, изложенная ученым в известном труде «Вероятностная модель языка» [4], во многом пролила свет на возможность трактовки музыкального языка. Он создал семантическую шкалу языков, где на одном конце оказались жесткие языки программирования, математики, формальной логики, химии (каждому знаку в них предписан единственный смысл или конкретная логическая операция), на другом конце шкалы расположились мягкие языки, к которым автор причислил языки абстрактной живописи и древнеиндийской философии. Музыкальный язык на семантической шкале отсутствует<sup>1</sup>, но в последующих комментариях В.В. Налимов относит его к языкам вероятностного типа.

Вербальные языки и языки ряда наук находятся в средней части шкалы, занимая там значительное пространство. Содержание знаков в этих языках оказывается максимально согласованным

и общим для всех. В то же время ученый акцентирует внимание на том факте, что даже жесткие языки, в частности математика, не являются полностью формализованной ветвью знаний. Это следует из его высказывания: «Являясь жестким языком, математика обладает рядом диалектов. Одна и та же задача может быть сформулирована с помощью дифференциальных уравнений, другой раз — в вероятностных терминах, на языке математической статистики, или на языке теории информации» [4, 106].

Язык абстрактной живописи, расположенный на другом конце шкалы, выступает примером смысловой многозначности. Представление о содержании абстракционистской картины носит сугубо субъективный характер, здесь могут иметь место любые смыслы. В.В. Налимов подчеркивает, что абстрактные символы широко используются человечеством как особый язык с древнейших времен.

Самым мягким является язык древнеиндийской философии. По мнению В.В. Налимова, это связано с тем, что перед древними авторами стояла задача дать представление о непознаваемом. Слово в древнеиндийских текстах необычайно многогранно по содержанию, поэтому полиморфизм, присущий им, гораздо выше, чем в текстах европейской культуры. В качестве примера ученый приводит высказывание, данное в Упанишадах: «Оно движется и не движется, оно далеко — оно же и близко, оно внутри всего — оно же вне всего» [4, 107]. Здесь возникают знаки, которым не предписан какой-то определенный смысл, он проступает в контексте. Словесная (т.е. словарная) знаковая система оказывается недостаточной для их толкования. Именно поэтому, считает В.В. Налимов, «древнеиндийская философия скорее напоминает искусство, где смысл задается не только логикой, но и необычностью сопоставлений, где побеждает магия...» [4, 108].

Конечно, представление о том, что даже жесткие языки являются не до конца жесткими, многое объясняет и в музыке. Не возникает сомнений в том, что это один из мягких языков, и его смысл определяется почти исключительно контекстом. В этой связи каждое музыкальное произведение всякий раз представляет собой некий семиотический «ребус», который нужно решить. Правда, на практике все исследователи давно уже стали семиотиками — об этом говорят методы анализа музыки и проблематика исследований, явно изменившаяся в сравнении с музыковедением полувековой давности.

Когда музыка стала изучаться как язык, порождающий музыкальные тексты, это открыло целый спектр новых возможностей понимания ее структуры и смысла. Очевидность специфики и отличия музыкального языка от вербального только усложнило задачу, как и понимание того, что в музыкальном языке (по сравнению с вербальным) нет жесткой закреплённости семантики за структурным элементом. Все эти сложности становления музыкальной семиологии, казалось бы, могли разрушить начавшуюся складываться концепцию музыкального языка. Понятие *инварианта*, введенное вместо жесткой категории «знак» [2], направило исследовательскую мысль в сторону иных требований к музыкальному знаку по сравнению с лингвистическим.

Музыкальным знакам можно дать следующее определение: таковым является некое *инвариантное ядро, погруженное всякий раз в новый интонационный контекст*. Другими словами, *знак — это выделенная по смыслу лексико-семантическая единица музыкального произведения, обладающая инвариантным ядром и являющаяся звеном его содержательной фабулы*. Знак не равен мотиву или интонации, оказываясь более емким и сложным понятием.

Значительный вклад в развитие теории музыкального знака внесли научные

разработки В.Н. Холоповой, введенные в музыкально-семиотический обиход и послужившие фундаментом многих исследований, связанных с музыкальным языком [8].

Семиотический пласт современного музыкознания не очень обширен и в целом имеет два направления, получивших наименования «интроверсивное» (introversive) и «экстраверсивное» (extroversive). Оба термина принадлежат Ж. Наттье<sup>2</sup>. Первый термин обозначает опору на имманентные смыслы, второй — на внешние значения, порождаемые ассоциативным восприятием музыки.

Интроверсивная семиотическая концепция имеет давнюю предысторию. Особо заметная роль в осознании имманентных смыслов музыки принадлежит Э. Ганслику, указавшему на «самостоятельную красоту искусства звуков, эту специфически музыкальную стихию»<sup>3</sup>. Его последователями оказались И.Ф. Стравинский, Л. Бернстайн, Р. Якобсон, Х. Мерсман. В частности, Х. Мерсман высказывался по этому поводу следующим образом: «Само произведение есть так же само содержание»<sup>4</sup>. Что касается понимания музыки, то, согласно Х. Мерсману, суть его заключается в том, что это непонятное, невербализуемое, чувственное понимание, осуществляющееся как эстетическая игра. Ту же мысль высказал Л. Бернстайн: «Музыка имеет свои собственные внутренние смыслы, которые не следует путать с конкретными чувствами или настроениями, и, конечно, не с изобразительными впечатлениями или рассказами»<sup>5</sup>. Е. Бенвенист считал, что музыкальный язык состоит только лишь из последовательности звуков, за что его критиковал Ж. Наттье [12].

Другое направление обозначил Д. Кук, в своей известной работе «The language of music» [13], где он утверждает, что музыка передает субъективные переживания композитора. Для этого он создал музыкальный словарь, в котором каждый элемент получил свое значение. По его мнению, «только определенный тип музыки

в определенной степени с полным правом можно рассматривать как чистую, квазиматематическую форму» [13, 10]. Сходные мысли высказывают П. Шеффер [20] и М. Дюфренн, предложивший «породнить чувство с нотами» [16, 84].

Срединную (19) позицию заняли В. Кокер [14], Л. Мейер [17], К. Дальхауз [15], Ж. Наттье [18], Н. Рюве [19]. Все исследователи сошлись во мнении, согласно которому в музыке существуют неоднородные процессы, и музыкальная форма способна адекватно передавать как имманентные, так и внемузыкальные (внешние) значения. Однако, признавая их существование, каждый исследователь по-разному оценивает степень их значимости. Например, Л. Мейер полагал, что отсылки к внешнему имеют второстепенное значение [17, 35]. К. Дальхауз говорил о двух смысловых уровнях, образных: а) логикой, непереваемой на какой-либо язык, б) содержанием, заданным историей понимания музыки. Говоря о восприятии музыки профессионалами, в частности, музыковедами, он высказал суждение, получившее известность в соответствующей среде: «музыковед слышит то, что он о ней знает»<sup>6</sup>. В. Кокер придавал двум смысловым уровням равное значение. Ж. Наттье неоднократно высказывал мысль о необходимости сближения автономно существующих интроверсивного и экстраверсивного семиозиса, утверждая, что в музыке присутствуют оба: «Мы будем пытаться бороться с нелегким делом соединения этих двух семиозисов» [18, 118].

Этой же проблемой был озадачен Р. Якобсон, изучавший семиотические закономерности литературных и музыкальных текстов. В своих работах по семиотике он использовал такие понятия, как «поэзия образов» и «поэзия мысли» [11, 530]. Первое является носителем сюжетно-фабульной линии развития. Второе характеризуется широким применением грамматических фигур, объявляя монополию грамматики над всем остальным.

Строя свою концепцию, автор ссылается на идею В.В. Вересаева: «образ — только суррогат настоящей поэзии»<sup>7</sup>.

В музыкознании укоренились обе тенденции, согласно которым музыка рассматривается и как носитель внемузыкального содержания («поэзия образов»), и как феномен, обладающий исключительно имманентным смыслом («поэзия без образов» или «поэзия мысли»).

Образная семантика — «поэзия образов» — реализуется на уровне образно-драматургического развития, проявляющегося в интонационно-тематическом содержании произведения. Важнейшим ее носителем являются музыкальные жанры — именно они часто оказываются «входными воротами» в образный смысл произведения. Толкование и анализ произведения во многом становятся возможными именно благодаря жанровым «подсказкам».

В то же время, подчиняясь общему замыслу, жанры являются носителями и собственной (имманентной) семантики. Такие жанры, как квартет, соната, симфония, духовное песнопение и другие имеют собственное смысловое поле, обогащающее целостный смысл произведения. Кроме того, при осмыслении экстраверсивных свойств произведения происходит привлечение ассоциативного ряда из смежных областей искусства и литературы, либо из самой жизни. Ассоциации расширяют смысловое поле, наращивают и обогащают его содержательный спектр.

Безобразная семантика — «поэзия мысли» — реализуется на уровне грамматической формы (звука, гармонического оборота, ладотонального движения, фактурной ячейки и т.д.) и формообразующих структур. «Поэзия мысли» проявляется в логике развития конструктивной идеи, отдельного элемента, что и определяет сущность данного семантического пласта. Эти объекты имеют семантику иного плана — она связана с внутренним

спектром художественной выразительности, не имея отсылки к внемузыкальным сферам. Осознание собственной выразительности элемента музыкального языка, его имманентной самодостаточности — весьма важная установка, помогающая избежать ненужных наслоений.

Объектом музыкально-семиологического анализа может служить любая сфера музыки: каждый ее объект, начиная от художественной картины мира и заканчивая звуком. Смыслоноситель может выступать как в русле «поэзии образов», так и в сфере «поэзии мысли». Множественность процессов, протекающих в жизни музыкального произведения, так велика, что практически в любом из них образуется многослойная «полифоническая» конструкция. При этом одни процессы разворачиваются как очевидные, ясно очерченные — их развитие течет по прямому руслу, определяемому закономерностями жанра, стиля, композиции. Другие существуют в скрытой форме и обнаруживают себя в едва уловимых контурах, мелких деталях, но, как и первые, проступают сквозь интонации, тональности, гармонию, композицию и драматургию. Они проявляются в музыке чрезвычайно обширно и разнообразно и при всей своей «вторичности» нередко оказываются главными носителями художественной идеи сочинения.

Способность художественных текстов к бесконечному наращиванию смыслов создает своего рода «туннельный эффект» — углубление, увеличение, смысловую перспективу возможностей их осмысления. Эта проблема требует отдельного рассмотрения.

Подводя итог, можно говорить о некоторых результатах семиотического подхода к музыке.

Семиология дала импульс к развитию близких ей наук, таких как *нарратология*, заостряющая свое внимание на проблемах сюжетосложения, *герменевтика*, изучающая текст с позиций его возможного толкования, интерпретации.

Исследования в области герменевтики, появившиеся еще в XVIII веке в связи с именем Ф. Шлеермахера, были продолжены в XIX веке В. Дильтеем, а в XX — Э. Гуссерлем, М. Хайдеггером и другими. Она обрела новое дыхание в связи с семиологическими концепциями, приведшими к новому пониманию художественных текстов. Р. Барта писал: «интерпретировать текст вовсе не значит наделять его неким конкретным смыслом, но, напротив, понять его как воплощенную множественность» [1, 33]. Р. Барт использует такую метафору, как «*задумчивый текст*»: «...классический текст задумчив: переполненный смыслами, он, похоже, хранит про запас некий последний смысл, который он не облакает в слово, но для которого, тем не менее, оставляет свободное и почетное место... Подобно тому, как задумчивое выражение лица подсказывает нам, что человек переполнен с трудом сдерживаемой речью, система знаков текста (классического) предусматривает и знак его полноты: подобно лицу, текст становится *выразительным* (начинает обозначать собственную выразительность), обретает внутреннее пространство, предполагаемая глубина которого призвана компенсировать неполноту его множественности» [1, 196].

Семиотика заострила внимание к «чужому слову», к *интертекстуальным* свойствам музыкального материала. Она же расширила и углубила оценку смысла цитат и аллюзий, а не только *техники* цитирования. Как известно, постмодернизм проявляет себя, прежде всего, в широком использовании цитат, в интертекстуальных взаимодействиях. Цитаты здесь выступают первичными знаками, которые при повторах в других текстах обретают иные смыслы. В звуковой мир конкретного произведения вносится иной «голос», часто «голос» *прошлого*.

Различные соприкосновения стилей или конкретных текстов, всевозможные

цитации, стилизации, аллюзии, порождают мощную драматургию и образуют глубокие смыслы произведения, повышая концептуальность произведения.

Проявления интертекстуальности в музыке существовали и раньше, но в XX веке возрос «коэффициент осознанности» в использовании «чужого слова». Понимание этого явления как семиотического избавляет от узости суждений, которые когда-то применялись, например, по отношению к творчеству Р. Штрауса. Техника и эстетика его музыкального языка рассматривались не как особый метод работы с материалом, а как *эклехтика* в отрицательном значении этого слова.

Р. Штраус использовал огромный «стилевой арсенал», к которому он обращался в зависимости от драматургической задачи. Композитору свойственно «стилевое многоязычие», оно образовало мощный ресурс, которым композитор пользовался в зависимости от концепции сочинения. Дон Жуан, Дон Кихот, Муж («Домашняя симфония») изъясняются в чувствах к своим возлюбленным *вагнеровским* языком, чья «любовная лексика» подходила для этих целей наилучшим образом. В «Альпийской симфонии» путник, странствуя по альпийским горам, подходит к ручью — здесь Р. Штраус «воскрешает» *шубертовский* стиль, напоминая о ручье из «Прекрасной мельничихи». Красота ночной пейзажа в той же «Альпийской симфонии» воплощается *шопеновским* языком.

Таким образом, Р. Штраус, не цитируя, применяет лексику (музыкальные знаки) разных композиторов для решения художественных задач. Такая пластичность мышления и умение «говорить» разными языками — в соответствии с концепцией, — легко меняя стиль, создала особый метод композиции, который требует использования «чужой лексики». Порой это придает его произведениям мягкую иронию. Композитор при этом отстранен

от своего объекта — его оценивающий взгляд находит необходимую форму представления своего героя.

В «Домашней симфонии» действуют такие персонажи, как муж, жена и ребенок. Так, игры ребенка замечательно переданы *гайдновским* языком, а колыбельная — *мендельсоновским*, причем, использована даже цитата из «Песни без слов» (g-moll, № 6). В симфонической поэме «Дон Кихот» часто звучат марши, написанные в *малеровской* лексике. Иронический подтекст в поэме во многом обязан лексике *малеровских* маршей.

Следует понимать, что это стремление говорить разными языками (как Набоков, писавший свои романы на двух языках — русском и английском) — тенденция времени, которая требует тонкого понимания возможностей иного языка в новом значении. Метод «многоязычия» используется Р. Штраусом в целях придания идее сочинения многогранного подтекста.

П. Хиндемит, И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, А. Корги и другие являются *многоязычными* композиторами, способными «говорить» *разными языками*.

Интертекст всегда необычен, всегда нов, это целый мир смыслов. При этом он состоит не только из цитат и аллюзий, т.е. музыкально-языковых взаимосвязей, но, простираясь от техники к семантике, он включает в себя мировоззренческие, концептуальные, сюжетные «диалоги» художественных текстов. Это служит расширению и углублению музыкальных смыслов. Так работает семиотика на практике.

В этом обширном поле особый акцент поставлен на музыке Баха, причем не только в музыковедческой сфере, но и в композиторском творчестве. В результате возникло своеобразное «баховедение», давшее возможность изучать Баха не только в виде самого его творчества, но и в отраженном виде — в сочинениях композиторов XX и XXI вв. В этих сочинениях

содержится не просто «диалог», но некое «присутствие» Баха в современном мире. Правда, началось это не сейчас. Р. Шуман написал шесть органных фуг на тему ВАСН ор. 60 и 4 фуги ор. 72, в которых отмечают родство с «Искусством фуги» Баха. П.И. Чайковский в Фуге из Шести пьес ор. 21 ориентировался на баховскую лексику, даже на интонационно-тематическое сходство с темой из g-moll'ной прелюдии Баха из I тома «ХТК».

В XX веке существует такая модель интертекста, которая предполагает не просто отсылку к чужому тексту, будь то цитата, аллюзия, или почерпнутая идея, а наращивание целого культурного слоя вокруг определенного художественного объекта.

Это происходит, когда композитору обращается даже не к первоисточнику, а к его модификациям, к иным его воплощениям. Например, вариационные циклы Э. Денисова на темы Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта Шуберта отсылают не только к первоисточнику, но и к композитору, уже работавшему с ним. Например, в вариациях на хорал Баха существует отсылка на скрипичный концерт Берга, в котором эта тема использовалась, а в вариациях на тему Генделя содержится отсылка к стилю Брамса, также обратившегося к знаменитой теме. Это проявление интеркультуры. Прелюдия C-dur Баха также объединила вокруг себя ряд авторов и их интерпретации баховского оригинала. Это сочинения А. Онеггера, Д. Шостаковича, А. Шнитке, В. Рябова.

В творчестве Э. Денисова (как и А. Шнитке) есть линия выхода к интертексту, отсылающему не только к первоисточнику, но и к его интерпретациям. Так происходит открытие композитором новых измерений существования чужого материала, образует интеркультурные связи.

В этом отношении особый интерес представляет фортепианный цикл В. Рябова «Эскизы храма в параллельном мире», который целиком строится на адресации к Баху. Это постлюдии к прелюдиям и фугам Баха (всего их шесть). Можно исполнять отдельно. Бах выступает как художественная идея, концепт.

Композиторы, обращавшиеся к Баху (через монограмму, цитату, аллюзию), воплощают идею баховского «присутствия» в мире, его «вечной жизни» в творчестве.

Интертекстуальный мир многомерен и пронизан бесчисленными связями между текстами, что и создает новые смыслы в их использовании.

В завершение следует подчеркнуть, что внимание к «чужому слову», к интертекстуальным свойствам музыкального материала — того, что стало главным способом организации произведений искусства модернизма и постмодернизма, определило важнейшие достижения музыкальной семиотики.

Наконец, благодаря семиотике музыковедение стало больше взаимодействовать с другими сферами познания, в то же время и само стало открытым для других сфер, изучающих действие *единых начал* в разных областях искусства и науки.

Таким образом, если в начале своего пути музыкальная семиология черпала идеи в основном из трудов Ф. де Соссюра, то, пройдя ряд этапов своего развития, она ушла от прямых аналогий со структурной лингвистикой, литературоведением и, несмотря на общую терминологию, нашла собственные семиологические объекты.

На практике все исследователи давно уже стали семиотиками — об этом говорят методы анализа музыки и проблематика исследований, изменившаяся в сравнении с музыковедением полувековой давности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. S/Z. М., 2001. 384 с.
2. Волкова И.С. Понятие инварианта в концепции музыкального языка: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Л., 1986. 183 с.
3. Налимов В.В. Вероятностная модель языка. М., 1979. 303 с.
4. Орлов Г.А. Семантика музыки // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М.: Сов. Композитор, 1973. С. 434–479.
5. Орлов Г.А. Древо музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург: Сов. композитор, 1992. 408 с.
6. Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М.: Музыка, 1978. 230 с.
7. Сов. музыка, 1979. №3. с. 24–29; 1979. №12. с. 32–34; 1980. №9. с. 48–50; 1980. №10. С. 99–109.
8. Холопова В.Н. Икон. Индекс. Символ / В. Н. Холопова // Музыкальная Академия. 1997. №4. С. 159–162.
9. Чердниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. М., 1989. 221 с.
10. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. С–П, symposium, 2002. 285 с.
11. Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. 464 с.
12. Benveniste E. Semiology de la langue // Semiotica. 1969. I: 1–12, 127–135.
13. Cooke D. The Language of Music. London, 1959. 304 p.
14. Coker W. Music and meaning. A theoretical introduction to musical aesthetics. NY: The Free Press, 1972. 256 p.
15. Dahlhaus C. Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft // Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, pp. 25–48.
16. Dufrenne M. L'Art est-il langage? // Esthetique et philosophic. Paris, 1967. 349 p.
17. Meyer L. Emotion and meaning in music. Chicago: The University of Chicago Press, 1957. 307 p.
18. Nattiez Jean-Jacques. Music and discourse: toward a semiology of music. Princeton, New Jersey, 1990. 272 p
19. Shaeffer P. Traite des objets musicaux. Paris. P. 377 p.

REFERENCES

1. Bart R. S/Z [S/Z]. M.[Moscow], 2001. 384 s.
2. Volkova I.S. Ponyatie invarianta v koncepcii muzykal'nogo yazyka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [The concept of an invariant in the concept of musical language: dis. ... cand. art history: 17.00.02]. L. [Leningrad], 1986. 183 p.
3. Nalimov V.V. Veroyatnostnaya model' yazyka [Probabilistic language model]. M.: Nauka [Moscow: Science], 1979. 303 p.
4. Orlov G.A. Semantika muzyki // Problemy muzykal'noj nauki. Vyp. 2 [Semantics of music // Problems of musical science. Issue 2]. M.: Sov. Kompozitor [Moscow: Sov. Composer], 1973. P. 434–479.
5. Orlov G.A. Drevo muzyki [Music tree]. Vashington – Sankt-Peterburg: Sov. Kompozitor [Washington – St. Petersburg: Sov. Composer], 1992. 408 p.
6. Muzykal'noe iskusstvo i nauka. Vyp. 3 [Musical art and science. Issue 3]. M.: Muzyka [Moscow: Music], 1978. 230 p.
7. Sov. Muzyka [Sov. music]. 1979. №3. s. 24–29; 1979. №12. s. 32–34; 1980. №9. s. 48–50; 1980. №10. s. 99–109 [1979. №3. p. 24–29; 1979. №12. p. 32–34; 1980. №9. p. 48–50; 1980. №10. p. 99–109].
8. Holopova V.N. Ikon. Indeks. Simvol / V. N. Holopova // Muzykal'naya Akademiya [Icon. Index. Symbol / V.N. Kholopova // Academy of Music]. 1997. №4. S. 159–162 [1997. №4. P. 159–162].

9. *Cherednichenko T.V.* Tendencii sovremennoj zapadnoj muzykal'noj ehstetiki [Trends of modern western musical aesthetics]. M [Moscow], 1989. 221 p.
10. *Ehko U.* Shest' progulok v literaturnyh leash [Six walks in literary forests]. S-P.: Symposium [Sankt-Peterburg: Symposium], 2002. 285 p.
11. *Yakobson R.* Raboty po poehtike [Works on poetics]. M. [Moscow], 1987. 464 p.
12. *Benveniste E.* Semiologie de la langue // Semiotica [Semiologie language // Semiotica]. 1969. I: 1–12, 127–135.
13. *Cooke D.* The Language of Music. London, 1959. 304 p.
14. *Coker W.* Music and meaning. A theoretical introduction to musical aesthetics. NY: The Free Press, 1972. 256 p.
15. *Dahlhaus C.* Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft // Systematische Musikwissenschaft [Musicology and systematic musicology // Systematic musicology]. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion [Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion], pp. 25–48.
16. *Dufrenne M.* L'Art est-il langage? // Esthetique et philosophic [Is Art a language? // Aesthetic and philosophic]. Paris, 1967. 349 p.
17. *Meyer L.* Emotion and meaning in music. Chicago: The University of Chicago Press, 1957. 307 p.
18. *Nattiez Jean-Jacques.* Music and discourse: toward a semiology of music. Princeton, New Jersey, 1990.
19. *Shaeffer P.* Traite des objets musicaux [Deals with musical objects]. Paris. P. 377 p.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В личной беседе с автором статьи В.В. Налимов сообщил, что сомневался в месте расположения музыкального языка, относя его к наиболее сложным языковым системам.

<sup>2</sup> В своей книге «Music and Discourse» [18] Ж. Наттье приводит классификацию, применяемую разными учеными, но, как и он, разделяющими семиологию на две части. Например, Брайт и Гюзетти используют термины «эндосемантика» и «экзосемантика», Стокману принадлежит пара понятий: «семантический» и «экзосемантический».

<sup>3</sup> Цит. по: Чередниченко Т. В. [9, 69].

<sup>4</sup> Там же. С. 38.

<sup>5</sup> Nattiez Jean-Jacques. Op. cit. P. 112.

<sup>6</sup> Цит. по: Чередниченко Т. В. [9, 80].

<sup>7</sup> Цит. по: Якобсон Р. [11, 532].



### РОМАНТИЧЕСКАЯ ОПЕРА В КРИВОМ ЗЕРКАЛЕ ПАРОДИИ: ИЗ ИСТОРИИ КОМИЧЕСКОЙ ВАГНЕРИАНЫ<sup>1</sup>

Мне все более становится ясным, что «образованный» человек, как исключительный и совершенный продукт современности, может лишь через посредство пародии подойти ко всему, что мыслит и делает Вагнер.  
*Фридрих Ницше [4]*

В глазах современной публики — да и, пожалуй, представителей русской музыкальной науки — фигура Рихарда Вагнера окружена ореолом истинного величия. Грандиозные космогонические концепции, равно как и уровень их воплощения, футурологические идеи, философско-религиозные амбиции, наконец, колоссальная энергетика его музыки — все способствует этому восприятию.

Сотворенная им вселенная населена, в первую очередь, трагическими фигурами — Тангейзер и Летучий голландец, Вотан, Зигмунд и Зигфрид. В определенной степени каждый из них есть alter ego самого Вагнера — титана, творца, демиурга, героя страдающего и величественного — если воспользоваться известными словами Томаса Манна. Казалось бы, в этой картине мира нет места ни низовому, ни, тем более, комическому. Однако это не так. При ближайшем рассмотрении оказывается, что как в жизни, так и в творчестве композитора комическое занимало свое законное место: он не был чужд домашних пародийных спектаклей<sup>2</sup>, обратившись к замыслу «Нюрнбергских мейстерзингеров» в 1845 году, предполагал создать комический аналог собственному «Тангейзеру», с удовольствием смотрел в театре пародии на свои музыкальные драмы. Наконец,

и две комические оперы — «Запрет любви» и «Мастера пения» — тоже не стоит сбрасывать со счетов.

Однако все эти факты меркнут рядом с огромным миром кривозеркальных отражений образа композитора и его творений. С пятидесятих годов XIX столетия Вагнер и его творчество сделались излюбленной мишенью разного рода фельетонистов, пародистов, сатириков. Такова уж природа пафоса: он с неизбежностью притягивает к себе комическое в самых разных его формах. Трагичное нередко восполняется смешным. И пример Р. Вагнера, пожалуй, является наиболее ярким тому подтверждением.

Прижизненная комическая вагнериана обширна не только количественно, но и типологически. Кратко обозначим ее основные направления.

\*\*\*

Для шаржа, пародии, карикатуры не было фигуры более благодатной, нежели Вагнер, как утверждал зарубежный музыковед Манфред Эгер: «...Физиономия Вагнера, его берет, демонстративная уверенность в себе, дорогостоящий образ жизни, отношения с Козимой фон Бюлов, солидные денежные претензии к королю Людвигу II или антифранцузские высказывания привлекали карикатуристов так же, как и необычное использование литавр

и медных в оркестре или утопические масштабы его планов» [6, 764].

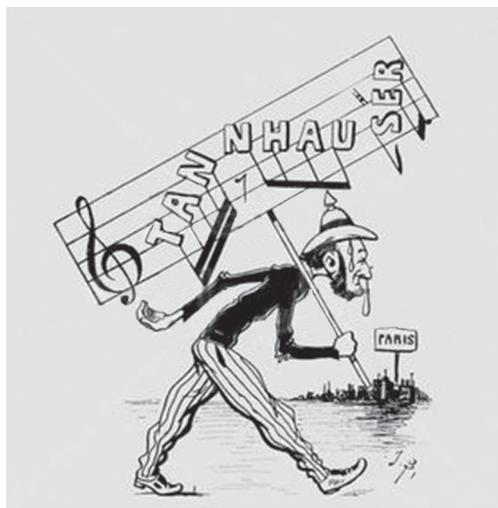
Будучи публичной персоной, композитор при жизни регулярно удостоивался карикатур в зарубежной печати, которые и составляют, пожалуй, самый обширный пласт прижизненной комической вагнерианы. Впоследствии собранные и отрецензированные, они увидели свет в двух фундаментальных монографиях — Дж. Картере [7] и соавторов Креовски и Фаша [8]. Объектом внимания карикатуристов довольно часто становился облик композитора: обычно он изображался почти карликом, с огромной головой, в неизменном берете либо в домашнем халате с кистями — атрибуте роскошной жизни.

Нередко Вагнер выступал в роли собственных персонажей, например, Зигфрида или Вотана.

Поводом к появлению шаржей и карикатур служили события творческой жизни, например, путешествие в Париж.



Р. Вагнер в образе Зигфрида, попирающий поверженного Фафнера. Ему помогает Ганс фон Бюлов. На заднем плане изображена вилла «Ванфрид» в Байройте.



Прибытие Р. Вагнера в Париж



Р. Вагнер. Карикатура А. Жилия

Не остались без внимания приверженность композитора к медным духовым и ударным инструментам и вагнеровский оркестр в целом. Пожалуй, наиболее яркая в этом отношении — карикатура А. Жилия с изображением Вагнера, молотком вколачивающего свою музыку в огромное слушательское ухо.

Вторую, также многочисленную группу составляют комические вокальные и инструментальные обработки вагнеровских сочинений. Примеры первых сегодня труднодоступны, к тому же они часто написаны на диалектах (см., например, «безобидные частушки» — «Колечко нибелунгов»).

С инструментальными обработками проще. Наиболее известной из них является четырехручный фортепианный «Байройтский сувенир», созданный в 1880 году Андре Мессаже и Габриэлем Форе. К той же группе относится «Вагнеровский сувенир» Филиппа Годфруа, кадрили «Гибель богов» Й.К. фон Лангетре, «Нибелунген-кадриль» Ханса Шперлинга, «Мюнхенский сувенир»



Р. Вагнер. Тетралогия

почитателя Вагнера Эммануэля Хабрира и другие. Помимо танцевальных, большой популярностью пользовались и маршевые обработки.

Наиболее разработанной, однако, оказалась группа оперных пародий. Согласно сведениям, приведенным в диссертации Андреа Шнайдер [10], число их приближается к 60. На первом месте по частоте обращения оказываются «Тангейзер» и «Лоэнгрин», почетное второе занимает тетралогия, а завершают список «Летучий голландец» и «Парсифаль», удостоившиеся внимания пародистов всего один раз. Таков, в общих чертах, жанровый «срез» прижизненной комической вагнерианы.

Естественно было бы предположить, что со смертью Вагнера пародийный

поток прекратится. Но этого не произошло. Пародии и обработки вагнеровской музыки и вагнеровских сюжетов продолжают появляться и по сей день, что, кстати, неоспоримо свидетельствует об актуальности его творчества, ведь на мертвых организмах пародия не произрастает.

В уже упомянутом труде Андреа Шнайдер рассмотрены различные виды оперных пародий — как сценические, так и литературные. Верхняя граница хронологического периода «упирается» в 1914 год — начало Первой мировой войны. Последующие пародии и комически-мотивированные обработки, насколько мне известно, еще не становились предметом отдельного исследования ни в России, ни за рубежом. Поэтому полноценное пред-



Габриэль Форе в образе Лоэнгрина

ставление о них составить пока сложно. Безусловно одно: к числу традиционных форм пародий — театральных спектаклей, пародийных либретто и вокально-инструментальных обработок добавились новые типы пародий, характерные для современной культуры<sup>3</sup>. Wagner-parodien проникли на телевидение (приведу в пример фрагмент кинофильма «Hey Diddle Diddle» (1943) с Полой Негри в заглавной роли) и концертную эстраду (см., например, пародию на музыковедческую лекцию о «Кольце», исполняемую Анной Руссель<sup>4</sup>), стали основой для комиксов, появились в виде мультфильмов, самый известный из них — голливудский «What's Opera, Doc?». Впрочем, это не отменяет и традиционных форм. Среди последних — небольшая музыкально-пародийная сценка «Кафе “Лоэнгрин”», принадлежащая перу известного вагнерианца Ганса Пфиднера, «Кольцо за один вечер» Вико фон Бюлова, «Дон Тристано и Донна Изотта» Херберта фон Розендорфера.

Современная оперная практика периодически обращается и к прижизненным, и к посмертным пародиям на Вагнера. Так, время от времени появляются на сцене и в записи «Мейстерзингеры из Оттакринга» Роберта Вайля, оперетты «Лоэнгельб, или Дева из Драганта» Франца Зуппе и «Веселые нибелунги» Оскара Штрауса, одноактный музыкальный бурлеск «Волшебный рыцарь» («The Magic Knight») Виктора Херберта. В 2008 году венская Volksoper возродила к сценической жизни одну из самых популярных Вагнер-пародий — «Тангейзер» Иоганна Нестроя с музыкой Карла Биндера. Тогда же появилась и видеозапись этого спектакля. Двухсотлетний юбилей Рихарда Вагнера, который весь мир отметил в 2013 году, всколыхнул интерес не только к «патетической», но и к комической вагнериане, и сразу три театральных коллектива обратились к обработке Вико фон Бюлова «Кольцо за один вечер» —

Байройтский театр, венская Volksoper и театр города Линца в сотрудничестве с Брукнеровским фестивалем. Спектакль с аналогичным названием поставил в этом же году Зальцбургский театр марионеток.

Исторически наиболее значимая из них — «Тангейзер за 80 минут». К ней и обратимся подробнее.

В основе спектакля лежит знаменитая пародия выдающегося комедиографа и драматурга, «австрийского Шекспира» Иоганна Непомука Нестроя (1801–1862).

Его усилиями венский театр приобрел невиданную популярность и завоевал любовь всех слоев австрийского общества. «Специализацией» Нестроя были пародии и фарсы. Помимо богатого драматического опыта, Нестрой имел также и ярко выраженные музыкальные способности: его актерский дебют состоялся в 1822 году в Кертнертор-театре, где он вышел на подмостки в роли Заратро. Музыкальный «акцент» в биографии Нестроя сохранился и позже, когда наряду с актерским амплуа он примерил на себя «мантию» драматурга.



*Иоганн Непомук Нестрой  
(1801–1862)*

Еще до «Тангейзера» Нестрой приобрел вполне успешный опыт пародирования оперных сочинений. Под его прицел попали оперы Н. Изуара и Дж. Россини («Золушка»), «Цампа» Ф. Герольда, «Роберт-дьявол» Мейербера и две малоизвестные ныне оперы А. Адана — «Пивовар из Престона» и «Королева на один день». Все они были написаны в содружестве с известным немецким композитором Адольфом Мюллером, как и первая вагнеровская пародия «Летучий голландец-пешеход». Музыка к пародии на «Марту» Ф. фон Флотова написал Михаэль Хебенштрайт<sup>5</sup>. Венцом карьеры Нестроя в качестве оперного пародиста стали еще две Wagner-parodie — «Тангейзер» и «Лоэнгрин»; первая из них положена на музыку Карлом Биндером, вторая стала литературной основой для оперетты Ф. Зуппе «Лоэнгелб, или Дева из Драганта».

Нестроевский «Тангейзер» породил ряд переделок<sup>6</sup> и, таким образом,



Иоганн Непомук Нестрой в роли Бертрама в пародии «Robert der Teuxel»

оказался в роли своего рода инварианта. Исторический парадокс заключается в том, что, при ближайшем рассмотрении сам «инвариант» имел ряд весьма значимых предшественников.

От предшественников — по крайней мере, одного — Нестрой не отрекся. Расценивая своего «Тангейзера» как пародию на Вагнера, о чем свидетельствует подзаголовок «Фарс будущего с музыкой прошлого», он указывал и на ближайший прототип — оперу Г. Вольхайма. Действительно, непосредственным импульсом для драматурга послужила пародия бреславского врача, писателя и политика Германа Вольхайма «Большая морально-германская опера с пением и музыкой в четырех действиях „Тангейзер, или Потасовка в Вартбурге“». Написанная в 1852 году для студенческой общины «Силезия», она пользовалась у публики большим успехом. Однако и Вольхайм не был первооткрывателем: в свою очередь, он опирался на комическое интермеццо в трех актах Давида Калиша<sup>7</sup> «Тангейзер, или Состязание певцов в Вартбурге» с музыкальным оформлением Августа Конради<sup>8</sup>.

Вместе с тем, нельзя не отметить, что основные пародийные приемы переходят по наследству от Калиша к Вольхайму, а от Вольхайма к Нестрою. И эти приемы суть травестия и осовременивание. Однако по сравнению с предшественниками, Нестрой детализировал свое повествование, значительно расширив разговорные диалоги за счет насыщения их приметами современного быта и психологических характеристик. В результате из-под его пера вышел полноценный трехактный зингшпиль с большим составом действующих лиц. Перечисление их дает представление и об осовременивании, и о травестии.

В пародии участвуют: Малыш Ландграф (Пурцель), его роль исполнил сам И. Нестрой, его «кроткая, воспитанная племянница Елизавета» [3, 53],



*Иоганн Непомук Нестрой  
в роли Ландграфа Пурцеля*

члены мужского Певческого союза — Вольфрам фон Дрешенбах, Вальтер фон Финкеншлаг, Фридолин фон Таубенклее, Генрих Тангейзер, а также «фрау Венера, урожденная Шульц, богиня любви и хозяйка баварской пивной лавки в Венериной горе; Катафалкер, печальный вестник Ландграфа, пастух, конь (безупречный), общепринятые дворяне обоего пола, вассалы, оруженосцы (подручные), конный воин, паж, глашатай, горе-охотник, миннезингер, члены жюри, посыльные, носильщики трупов, нимфы, вакханки и другие полезные домашние животные [3, 54].

Сохраняя основную фабулу вагнеровского «Тангейзера», Нестрой встраивает ее в современную ему реальность. Венера оказывается хозяйкой пивного погреба, где подают устриц и шампанское; Тангейзер обретает облик оперного тенора. Елизавета отказывается посещать вечеринки и суаре, ландграф предлагает любимой племяннице кофе с мороженым, а главный герой обеспокоен проблемой пошива нового гардероба в кредит.

Важным действующим лицом является Мужской певческий союз, заменивший вагнеровских пилигримов, а на состязании певцов в качестве гостей появляются Фигаро из Севильи, Пиковая дама, Орфей без Эвридики, но в окружении нимф, Папагено и Папагена и, наконец, Герцог Мантуанский.

Таким образом, основным инструментом пародийности у Нестроя оказывается переработка литературного текста. Его соавтор Карл Биндер по мере своих возможностей встраивается в ситуацию, однако главной своей задачей почитает цитирование вагнеровских мелодий.

Премьера «Тангейзера» состоялась в Карл-театре в Вене 31 октября 1857 года [5, 7], имела большой успех и выдержала впоследствии 75 постановок. Согласно сведениям Мартина Эгера, Вагнер посетил премьеру, благодарил Карла Биндера за хорошее развлечение и подарил ему булавку для галстука [6, 764] («Binder» в переводе с немецкого языка означает «галстук»).

Такова историческая часть бытования нестроевской пародии. Но есть и современная. Обратившись к пьесе Нестроя спустя почти полвека, театральная труппа венской Volksoper радикально переосмыслила форму, а, быть может, и жанр нестроевского оригинала. Вместо полноценного театрального спектакля, каковым «Тангейзер» был в 19-м столетии, перед нами театр одного актера, а именно весьма артистичного и выразительного Роберта Мейера. Мейер озвучивает все имеющиеся роли и в разговорных диалогах, и в пении, а также воспроизводит ремарки. В рамках обычного спектакля ремарки недоступны для публики, здесь же они добавляются немало комических эффектов.

Трансформации подвергся и оркестр. Карл Биндер, оформлявший нестроевскую постановку, имел в своем распоряжении немалые силы. В рукописной партитуре увертюры обозначены: флейты пикколо, гобой, кларнеты, фаготы, валторны,

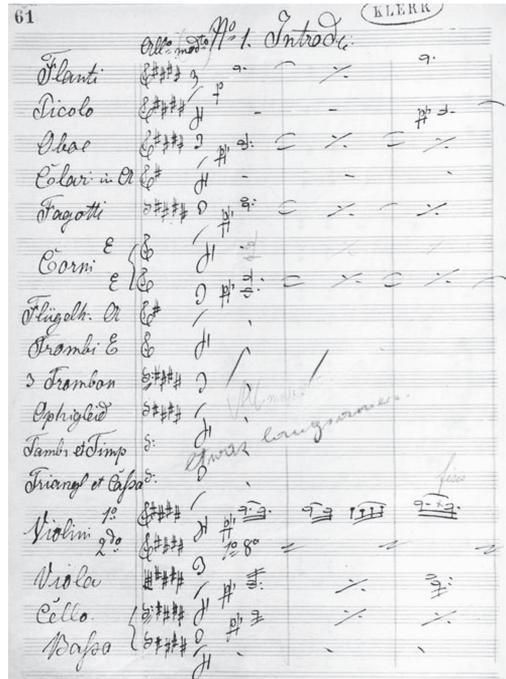
флюгельгорн, трубы, три тромбона, литавры, треугольник и полноценный состав струнных!

В современной постановке используется всего лишь квартет, но весьма любопытный — две скрипки, хроматическая кнопфхармоника (аккордеон) и kontragitarre<sup>9</sup> (контрагитара) — тип гитары, разработанный в Вене в середине 19-го столетия. Музыканты не только сопровождают действие, но и по мере необходимости подключаются к изображению хора, правда, весьма эпизодически.

Некоторые изменения претерпела и музыкальная партитура. Обильное цитирование вагнеровской музыки Биндер разбавлял фрагментами из других сочинений (например, «Волшебной флейты», «Фрейшюца» и др.) и народных песен. Этот принцип, естественно, сохранен и даже несколько расширен. Так, Призовая песня Тангейзера (комический аналог вагнеровского Гимна Венере) исполняется в манере австрийского йодля; также в опере звучит народная песня, широко известная в России с текстом «Ти ж мене пидманула».

По сути, «Тангейзер за 80 минут» — один из примеров своеобразного «дайджеста», которые получили распространение во второй половине XX века. К числу подобных «дайджестов» принадлежит и «Кольцо за один вечер» — транскрипция, осуществленная знаменитым немецким юмористом.

Бернхард Виктор Кристоф Карл фон Бюлов, сокращенно Вико фон Бюлов, родился в 1922 году, а ушел из жизни в 2011-м. В жизни он испробовал немало профессий, но все они были тесно связаны с различными формами комизма. Он был превосходным карикатуристом, ре-



К. Биндер. Интродукция из оперы «Тангейзер». Рукопись

жиссером, актером, телеведущим, профессором театрального искусства. В качестве актера он взял себе псевдоним Лорио, что по-французски означает иволга — это геральдический символ рода Бюловых.

Судя по сохранившимся записям, к Вагнеру Лорио относился с почтением, но не без доли иронии. Собрав ключевые места вагнеровской драмы, Лорио снабдил их легкомысленными комментариями. Вагнеровский текст при этом никак не пострадал, однако утратил значительную часть своего пафоса. Приведем два примера. Вот какой комментарий предвдвуряет «Золото Рейна»:

«Первая часть тетралогии начинается в те доисторические времена, когда в Рейне можно было купаться. 136 тактов Es-dur' ного вступления погружают нас на дно реки к истокам мира.

В тот момент, когда выныривают Дочери Рейна — страстные нагие пловчихи — конец невинности предопределен. Известное вокальное трио поет одинаково хорошо и в воде и над водой и откликается на артистические псевдонимы Воглинда, Вельгунда, Флослинда. Этим дамам, вовсе не приспособленным для такой миссии, безответственно

доверена охрана весьма взрывоопасного ценного предмета, так называемого «Золота Рейна». Они поддаются на расспросы некоего Альбериха из Нибельхайма.

Дамы предчувствуют приятную забаву и затевают с карликом-вуайером соблазнительную злую игру, в которой они чувствительно ранят его достоинство любовника. Под конец они, хихикая, выдают деловой секрет: полная власть над миром достанется тому, кто выкует из золота Рейна кольцо, а за это на всю жизнь отречется от любви.

И неудивительно: Альберих чувствует себя в любом случае обманутым в своих эротических победах и вместо них устремляется к мировому господству. Он проклинает любовь, похищает золото и исчезает в районе Нибельхайма. Это бегство приводит к катастрофе.

Если бы дочери Рейна были, скажем так... малость более сговорчивыми, можно было бы обойтись без трех дальнейших запутанных опер. Об этом следовало бы задуматься» [9, 73–74]<sup>10</sup>.

А вот комментарий перед началом второй картины:

«Смена декораций. Земная поверхность. Благородный регион обитания богов. На заднем плане возвышаются скалистые горы. Естественная природная красота их вершины испорчена массивной новостройкой.

На лугу на первом плане спит хозяин стройки. Его жена Фрика просыпается рядом с ним со словами: “Вотан, супруг мой, проснись”. Так начинается один из тех классических семейных скандалов, которые не оставляют мужу никаких шансов. Разумеется, жена права... Но, к сожалению, это не вызывает симпатий. Так что же случилось?»

Вотан заказал фирме «Фазольт и Фафнер» построить импозантную семейную резиденцию Валгаллу, в качестве крепости, противостоящей силам зла, но не проинформировал свою жену о скандальной особенности этого строительного проекта.

Из-за отсутствия необходимого капитала он обещал братьям Фазольту и Фафнеру в качестве гонорара свою невестку Фрею. Порядок, который даже в нашей сегодняшней жестокой деловой жизни считается исключением» [9, 75]<sup>11</sup>.

Как видим, главные комические приемы, отточенные вагнеровскими пародистами еще в XIX веке, не изменились: эффект по-прежнему достигается за счет осовременивания сюжета и его травестирования.

\*\*\*

Завершая краткий эскизный обзор комической вагнерианы, остается добавить только одно. Пародия, сатира, карикатура — жанры, которые создаются только на произведении вполне сформировавшемся, сложившемся с одной стороны, и актуальные —

с другой. Творчество Рихарда Вагнера свыше полутора столетий успешно продуцирует собственные комические аналоги. И, судя по всему, конца этому не предвидится.

«Нужно уметь шутить с самым возвышенным, — говорил Вагнер, — только тогда можно стать счастливым»<sup>12</sup>. Если судить по количеству окружающих Вагнера пародийных переработок, карикатур и шаржей, как прижизненных, так и посмертных, приходится признать: он несомненно был счастливым человеком. И остается им и по сей день.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатова А.С. Пародия и игра как основные принципы выражения комического // Сознание и подсознание в искусстве и науке: сборник материалов конференции. М.: Изд-во Московского гуманитарного университета, 2015. 225 с.
2. Вагнер Р. Моя жизнь. М., 2003. 896 с.
3. Вановская О. «Тангейзер» и «Веселье нибелунги»: творчество Рихарда Вагнера в зеркале австрийского музыкального театра. Дипломная работа. РАМ им. Гнесиных, 2013. 212 с.
4. Ницше Ф. Несвоевременные размышления: «Рихард Вагнер в Байрейте» [Электронный ресурс]. URL: <http://nietzsche.ru/works/main-works/vagner-bauret/> (дата обращения: 15.10.2018).
5. Arnold G. Vorwort // Binder K. Tannhäuser und Die Keilerei auf der Wartburg / ed. G. Arnold. London, Josef Weinberger. 1975. 141 s.
6. Eger Manfred. Richard Wagner in Parodie und Karikatur // Müller Ulrich, Wapnewski Peter (Hrsg.): Richard-Wagner-Handbuch Kröner, Stuttgart, 1986.
7. Grand-Carteret John. Richard Wagner en caricatures: 130 reproductions de caricatures françaises, allemandes, anglaises, italiennes, portraits: autographes (lettre et musique) dessins originaux de J. Blass, Moloch et Tiret-Bognet. Paris, 1892. 336 s.
8. Kreowski E., Fuchs E. Richard Wagner in der Karikatur. Berlin: B. Behr's Verlag, 1907. 208 s.
9. Lorient. Kleiner Opernführer. Zürich, 2008. 192 s.
10. Schneider Andrea. Die parodierten Musikdramen Richard Wagners/ Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Operparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Salzburg. Salzburg, 1990.

REFERENCES

1. Alpatova A.S. Parodiya i igra kak osnovnye printsipy vyrazheniya komicheskogo [Parody and play as the basic principles of comic expression] // Soznanie i podsoznanie v iskusstve i nauke: sbornik materialov konferentsii [Consciousness and subconsciousness in art and science: conference proceedings]. M.: Izd-vo Moskovskogo gumanitarnogo universiteta [Moscow: Publishing house of Moscow humanitarian University], 2015. 225 p.
2. Wagner R. Moya zhizn [My life]. M.: Эксмо [Moscow: Publishing house «Eksmo»], 2003. 896 p.
3. Vanovskaya O. «Tangezyer» i «Veselye nibelungi»: tvorchestvo Rikharda Vagnera v zerkale avstriyskogo muzykalnogo teatra [«Tannhäuser» and the «Merry Nibelungs»: Richard Wagner's work in the mirror of the Austrian musical theatre]. Diplomnaya rabota. RAM im. Gnesinykh [Moscow: Gnessin Russian Academy of Music], 2013. 212 p.
4. Nitshe F. Nesvoevremennye razmyshleniya [Untimely reflections]: «Rikhard Vagner v Bayreyte» [«Richard Wagner in Bayreuth»]. Elektronnyi resurs [Electronic resource]: <http://nietzsche.ru/works/main-works/vagner-bauret/> (data obrashcheniia [accessed date]: 15.10.2018).
5. Arnold G. Vorwort [Preface] // Binder K. Tannhäuser und Die Keilerei auf der Wartburg [Tannhäuser and the brawl at the Wartburg] / ed. G. Arnold. London, Josef Weinberger. 1975. 141 p.
6. Eger Manfred. Richard Wagner in Parodie und Karikatur [Richard Wagner in parody and cartoon] // Müller Ulrich, Wapnewski Peter (Hrsg.): Richard-Wagner-Handbuch Kröner, Stuttgart [Richard-Wagner-Manual Kröner, Stuttgart], 1986.
7. Grand-Carteret John. Richard Wagner en caricatures: 130 reproductions de caricatures françaises, allemandes, anglaises, italiennes, portraits: autographes (lettre et musique) dessins originaux de J. Blass, Moloch et Tiret-Bognet [Richard Wagner in caricatures: 130 reproductions of French, German, English and Italian caricatures, portraits: autographs (letter and music) original drawings by J. Blass, Moloch and Dash-Bognet]. Paris, 1892. 336 p.

8. *Kreowski E., Fuchs E.* Richard Wagner in der Karikatur [Richard Wagner in the cartoon]. Berlin: B. Beher's Verlag, 1907. 208 p.

9. *Loriot.* Kleiner Opernführer [Small Opera Guide]. Zürich, 2008. 192 p.

10. *Schneider Andrea.* Die parodierten musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Operparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges [The parodied musical dramas of Richard Wagner. History and documentation of Wagnerian Operparodia in the German-speaking region of the mid-19th century. It was built in the 19th century until the end of the first World War]. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der philosophischen Fakultät der Universität Salzburg [Doctoral thesis for obtaining a doctorate at the Faculty of philosophy of the University of Salzburg]. Salzburg, 1990.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Оперная пародия как художественный феномен в европейском и русском музыкальном театре XVIII–XX веков» № 16-04-00483а.

<sup>2</sup> Вспоминая о детских годах, в автобиографии «Моя жизнь» Вагнер писал: «Ставились и домашние спектакли. <...> в одном из таких спектаклей принимал участие и я. Ставилась пародия на “Сафо” Грильпарцера, и я был в хоре уличных мальчишек, шедшем за триумфальной колесницей Фаона» [3, 23].

<sup>3</sup> В своей статье «Пародия и игра как основные принципы выражения комического» А.С. Алпатова справедливо замечает: «В культуре XX столетия — времени, когда противоречия обостряются до предела, а конфликты доводятся порой до степени неразрешимых, — резко возрастает потребность в комическом как эстетической категории. В литературе, театре, музыке, изобразительном искусстве и кинематографе она представлена всеми своими разновидностями — юмором, иронией, сатирой, сарказмом и гротеском» [1, 6]. По-видимому, этот фактор способствовал расширению (в том числе и жанровому) вагнеровского пародийного поля, произошедшего в 20-м столетии.

<sup>4</sup> Доступна для ознакомления по адресу: <https://www.youtube.com/watch?v=07E5sLsJQe0>

<sup>5</sup> Михаэль Хебенштрайт (1812–1850) — австрийский композитор. Написал музыку к 75 произведениям — фарсам, зингшпилям, пародиям. Наиболее известен как автор музыки к 10 произведениям Нестроя.

<sup>6</sup> Упомянутая Андреа Шнайдер насчитывает их как минимум шесть.

<sup>7</sup> Калиш Давид (1820–1872) — немецкий драматург и юморист, основатель берлинского юмористического журнала «*Kladderadatsch*» (1848).

<sup>8</sup> Август Конради (1821–1873) — немецкий органист и композитор. Автор многочисленных *lieder*, попури, танцев для оркестра, а так же опер, нескольких увертюр и 5 симфоний. Подробно историю переработки [3].

<sup>9</sup> Разработан Иоганном Готфридом Шреццером после 1848 года. Использовался в Венской народной музыке и в альпийской фолк-музыке.

<sup>10</sup> Пер. с нем. С.В. Грохотова.

<sup>11</sup> Пер. с нем. С.В. Грохотова.

<sup>12</sup> Цит. по: [4, 764].



## «МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ»: О МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ<sup>1</sup>

Международная научная конференция «Музыкальная наука в контексте культуры: навстречу 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных» прошла с 30 октября по 2 ноября, став одним из знаковых мероприятий уходящего года. В академии многие помнят, что конференция с похожим названием — «Музыкальное образование в контексте культуры» — была основана и более четверти века проводилась под руководством профессора кафедры теории музыки Л.С. Дьячковой. В последний раз это было в 2016 году — и так случилось, что дни той конференции стали последними днями жизни Людмилы Сергеевны.

Нынешнее научное собрание, организацию которого приняла на себя доцент кафедры Е.С. Дерунец, было посвящено предстоящему 75-летию академии и стало второй гнесинской юбилейной конференцией, проводимой при поддержке РГНФ/РФФИ<sup>2</sup>. Предыдущая конференция, приуроченная к 70-летию, состоялась в октябре 2014, в год 20-летия РГНФ — Российского гуманитарного научного фонда, — тогда еще существовавшего как отдельная организация. С тех пор прошло всего четыре года, показавших, однако, стремительность происходящих изменений.

На этом фоне юбилеи музыкальных вузов хотелось бы воспринимать как

свидетельства неизбежности традиций: музыкальной педагогики, исполнительства, науки. Торжества идут чередой, отражая историю российского высшего музыкального образования, где каждая вежа — открытие новой консерватории в значимых точках страны: Санкт-Петербург, Москва, Саратов, Екатеринбург, Казань, Нижний Новгород, Ростов-на-Дону... И каждый новый юбилей в число праздничных и торжественных событий непременно включает проведение масштабной научной конференции.

Каждый раз это становится своего рода творческим отчетом — об актуальных интересах музыковедения, его достижениях и новых задачах. Подобные собрания уже образовали особый жанр музыковедческого научного мероприятия — «юбилейную конференцию» — с непременным приглашением коллег из российских и зарубежных консерваторий. Особенной стала и структура каждой такой конференции, обнаруживающая магистральные пути развития музыкальной науки.

В конференции приняли участие свыше 60 ученых из Российской Федерации, Беларуси, Молдовы, Великобритании, Германии, Соединенных Штатов Америки, Франции. Программа конференции включала 5 секций, охватывающих наиболее значимые тематические блоки:

*Пленарное заседание.* Исторический путь музыкознания. Традиции, идеи, имена

*Секция I.* Методологические поиски современного музыкознания

*Секция II.* Искусство и эпоха

*Секция III.* Россия и Запад в судьбе отечественных музыкантов. Памяти доктора искусствоведения Александра Васильевича Ивашкина

*Круглый стол.* Музыкальная наука сегодня: взгляд молодого исследователя

В силу специфики музыкального учебного заведения, связанной с ограниченным посещением заседаний на фоне учебного процесса, секции проводились последовательно, параллельных заседаний не предусматривалось. Можно считать, что мероприятие имело очевидный успех, так как зал (гостиная в историческом здании Дома Шуваловой) вместимостью примерно 130 человек неизменно был заполнен. Особенно важным представляется постоянное присутствие на секциях студентов и аспирантов академии, свидетельствующее о высоком интересе научной молодежи к проблемам современного музыковедения.

Характеризуя научное содержание докладов, хотелось бы особенно выделить некоторые узловые идеи конференции.

Пленарное заседание, учитывая юбилейный статус мероприятия, содержало тематический блок, посвященный историческим аспектам научной деятельности ГМПИ им. Гнесиных. Некоторые доклады (Т.И. Науменко, Е.Р. Скурко, Е.С. Мироненко) затрагивали как вопросы становления гнесинской научной школы, так и дальнейшего преломления ее научных идей в деятельности других учебных заведений. С одной стороны, было показано, как формирование учебно-методической и диссертационной тематики влияло на развитие музыковедения в масштабе всей страны и на долгие годы определяло

научные интересы отечественных консерваторий. С другой — что исторически сложившаяся ситуация сохраняется и в наши дни, в условиях отдельного существования бывших союзных республик: это было убедительно показано в докладах участников из Молдовы и Беларуси.

Традиционным для пленарных докладов стало расширение проблематики в сторону междисциплинарных связей музыкальной науки (доклад К.В. Зенкина), фундаментальных категорий понимания музыки (доклад Т.Б. Сидневой), а также неакадемических форм музыкального искусства — массовых музыкальных жанров (доклад А.М. Цукера). В определенном смысле эти сообщения предвосхитили тематику следующего дня, целиком посвященного вопросам методологии музыкознания. Следует отметить, что методологическая проблематика в последнее время заметно актуализировалась, о чем свидетельствует ряд недавних научных мероприятий, в частности, прошедшая в марте 2018 года в Московской государственной консерватории специальная конференция, посвященная вопросам научной методологии. В рамках данного проекта методологический ракурс был целенаправленно выстроен от фундаментального разворота темы в докладе Н.С. Гуляницкой — одного из ведущих методологов страны — до крупных проблем, имеющих, тем не менее, вполне конкретный характер. Методологические проблемы жанра (А.Г. Коробова), последовательно разрабатываемые применительно к различным музыкальным феноменам и уже образовавшие специальную отрасль музыкознания — музыкальную жанрологию, сочетались с постановкой достаточно непривычных вопросов — например, о феномене музыкального рамплиссажа (Л.О. Акопян). Некоторая дискуссионность, присутствующая в аргументации

докладчика (поставившего под сомнение выразительность тематической работы в некоторых авторитетных музыкальных опусах), не снижала общего академического уровня обсуждений, наглядно демонстрируя алгоритм введения в научный оборот еще не устоявшегося понятия. В некотором смысле созвучным стал доклад И.А. Пресняковой, рассмотревшей пути становления русской научной терминологии: объектом исследования стал XVIII век — время переводов и европейских влияний, сформировавших русский научный язык.

Общеметодологические вопросы сочетались с подходами, рассмотренными применительно к конкретным музыкальным объектам: персоналиям (В.Б. Валькова, В.В. Алеев, Д.А. Шумилин), жанровым феноменам (И.П. Сусидко, О.В. Жесткова, А.В. Крылова), музыкально-теоретическим школам (А.Д. Хасаншин) и отдельным отраслям современного музыкознания (А.С. Алпатов, Е.М. Алкон). Вся совокупность исследовательских ракурсов показала не только правомерность методологических штудий, характерных для современного музыковедения, но и обнаружила высокую степень его интеграции с общенаучными тенденциями, все чаще направленными в сторону поиска методологических параллелей и пересечений.

Секция «Искусство и эпоха» мыслилась как пространство полидисциплинарных научных слушаний. Присутствие представителей смежных гуманитарных наук — исследователей в области архитектуры, изобразительного искусства, литературоведения — следует рассматривать как наметившуюся плодотворную традицию. В контексте наиболее представительных конференций последнего времени — например, III Конгресса Общества теории музыки (МГК, 2017), юбилейной конфе-

ренции в честь 125-летия со дня рождения В.В. Маяковского (Институт мировой литературы им М. Горького, сентябрь 2018) и других, присутствие гуманитариев-«смежников» стало уже по-своему привычным. Исторический контекст, заданный первым докладом секции, вместил в свое поле, таким образом, самые различные объекты — и культуру старообрядцев (И.В. Дынникова), и поиск прекрасной Москвы будущего (Ю.Д. Старостенко), и футуристические эксперименты послереволюционной поэзии (В.Н. Терёхина), и театральную переделку пьес в раннесоветскую эпоху (Н.И. Енукидзе)... Новаторские стремления были обнаружены и в искусстве второй половины XX века: в особом характере художественного отражения мира (Л.В. Саввина), в «тембровой эмансипации» хоровой музыки Д. Лигети (А.С. Рыжинский), а также в специальных вопросах современной музыки и музыкознания (М.С. Высоцкая, О.Л. Берак, Л.А. Купец).

Мемориальная секция конференции затрагивала еще одну важную проблему современной науки, особенно актуальную в свете ее основополагающих установок на интеграцию в мировое научное пространство, — проблему взаимодействия с западной музыкальной культурой. А.В. Ивашкин, в честь памяти которого проводилась эта секция, был одним из очень немногих музыкантов, полноценно представлявших русскую культуру на Западе. Все доклады секции были объединены двумя общими идеями — творчество русского музыканта за рубежом: Денисов, Пярт, Шнитке, Корндорф (доклады Е.О. Купровской, Т.В. Цареградской, Г. Диксона, Ю.Н. Пантелеевой) и круг научных интересов Ивашкина, неумолимо пропагандировавшего музыку русских композиторов (Т.Н. Красникова, И.И. Сниткова, В.А. Адаменко).



Завершающей частью конференции стал круглый стол молодых исследователей, итоги которого некоторым участниками конференции были оценены особенно высоко. Было признано, что наличие целого поколения молодых исследователей чрезвычайно благотворно влияет и на имидж Российской академии музыки имени Гнесиных, и на имидж профессии

музыковеда. Смелость, с какой научная молодежь обсуждала достаточно сложные методологические проблемы, а также представленная ими панорама новых научных и общественно значимых проектов, показывает перспективность научной деятельности и внушает надежду, что российская музыкальная наука обладает большим и значимым потенциалом.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Мероприятие состоялось при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 18-012-20048г.

<sup>2</sup> В 2016 году РГНФ — Российский гуманитарный научный фонд — был реорганизован и присоединен к РФФИ — Российскому фонду фундаментальных исследований.

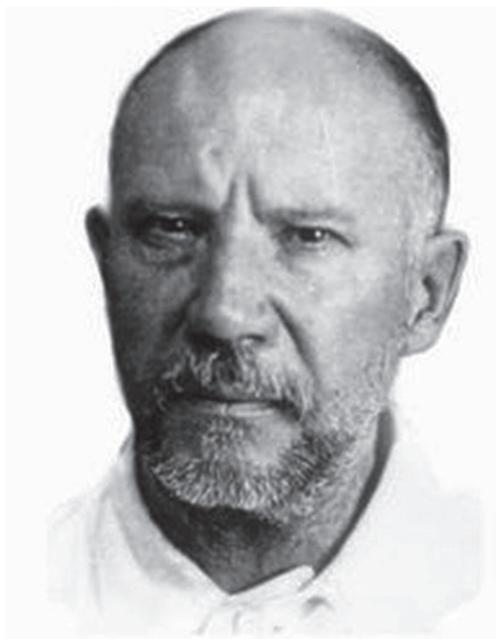


### Н.С. ЖИЛЯЕВ — РЕДАКТОР СОЧИНЕНИЙ А.Н. СКРЯБИНА

Николай Сергеевич Жияев относился к числу тех ревностных поклонников музыки Скрябина, о которых еще в конце 1900 года после неудачного исполнения в Петербурге Первой симфонии композитор писал жене: «...то утешительно, что мне судьба вместе с неуспехом в большой публике посылает отдельных немногих поклонников, но зато уже таких ярких, убежденных» [1].

Трудно назвать кого-либо, кто смог сделать для сохранения скрябинского музыкального наследия столько, сколько сделал Жияев. Обладая феноменальными слухом и памятью, он провел огромную работу по проверке, восстановлению скрябинских текстов в изданиях, которые он редактировал в течение более десяти лет, являясь не только сотрудником Музыкального Сектора Госиздата, но и входя в состав специальной комиссии по подготовке «Нового, исправленного издания» фортепианных сочинений Скрябина.

Известно, что скрябинские рукописи, особенно в ранние годы, содержали много неточностей. Композитор часто не замечал ошибки в своем тексте и корректурах. Ясно слышимый внутренним слухом нотный текст не всегда совмещался в его зрительном восприятии с точной нотной графикой. Известны и те казусы, по поводу которых композитор объяснялся с М.П. Беляевым, А.К. Лядовым, А.Н. Римским-Корсаковым.



*Николай Сергеевич Жияев*

Сказанное выше позволяет ощутить всю сложность задачи по подготовке «Нового, исправленного издания» скрябинских сочинений, которую поставила перед собой комиссия издания, поручив по сути всю основную текстологическую работу Н.С. Жияеву.

Жияев обращается со скрябинскими текстами крайне бережно и вдумчиво, чутко улавливая особенности стиля композито-

ра. Приведем лишь небольшой пример. Так, в Шестой, Седьмой сонатах помещены отдельные, никак не связанные между собой обозначения педали — обозначение снятия без обозначения ее предыдущего взятия или напротив — взятие педали без последующего снятия. Скажем, в т. 289 Седьмой сонаты автор пометил взятие педали и на протяжении 24 тактов не дает более никаких обозначений. В том, что Жилиев строго следует в подобных случаях скрябинским указаниям, раскрывается логика большого музыканта. Ни один текст не может отразить всех авторских указаний. В таких выборочных обозначениях педали исполнитель получает от автора отдельные важные указания, например, подсказку — какая нота является

основополагающим басом в цепи гармонических последовательностей, где может закончиться зона обертонового звучания и др. Музыкальный вкус и воспитание, которые должны быть достаточно высокими, чтобы пианист решился сыграть Седьмую сонату (как и другие поздние сочинения), подскажут ему использование педали в других эпизодах.

В 1937 году, в связи с делом М.Н. Тухачевского, Жилиев был арестован и расстрелян. Его имя на долгие годы исчезло со всех изданий и для нескольких поколений музыкантов становится ничего не выражающим звуком. Оно постепенно возвращается в нашу музыкальную культуру лишь начиная с конца 1980-х годов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Скрябин А.Н. Письма. М.: Музыка, 2003. С. 244.

#### REFERENCES

1. *Skryabin A.N. Pis'ma* [Skryabin A.N. Letters]. М.: Muzy'ka [Moscow: Music], 2003. P. 244.



## РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ Т.В. ЦАРЕГРАДСКОЙ «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖЕСТ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ»

*Авангард академизма...* Музыка современных композиторов академической традиции нередко производит странное впечатление и кажется непонятной: ее неземное, «потустороннее» звучание не слишком отвечает привычным эстетическим представлениям о прекрасном. Нервная, напряженная, экзальтированная или, напротив, безжизненно-тягучая, она не просто звучит, она требует внимания, взывает к слушателю, завораживает... И все же слушатель нередко озадачивается примерно такими вопросами: а музыка ли это, и если музыка, то для кого она создается?

Читая новую книгу Т.В. Цареградской «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» [1], убеждаешься в наступлении времени музыковедов, без которых слушателю «пробиться» к современной музыке не только трудно, но и вряд ли возможно. Посильный вклад в налаживание диалога, конечно, вносят и композиторы — те, которые чувствуют своим долгом создавать разъяснения к созданной музыке, и эти откровения дорогого стоят. И все же надо признать, что именно в руках музыковеда слово превращается в инструмент, который может творить чудеса. Цареградская — хорошо известный исследователь современной музыки, автор монографии «Время и ритм в музыке Оливье Мессиана» (М., 2002). Особый вклад она внесла в изучение творчества П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Бэббита, Я. Ксенакиса и ряда других композиторов. В контексте вышеназванной проблемы важно и то, что в поле зрения исследователя находится также массовая музыкальная культура.



Думается, что эти два полюса — ультра-современный и популярный — соединяются в музыкальном жесте как главном векторе ее новой книги.

Написанные с большой любовью, мастерством и пронизательностью, здесь представлены двенадцать портретов композиторов: *Мортон Фелдман (США), Оливье Мессиана (Франция), Хельмута Лахенмана (Германия), Тору Такэмицу (Япония), Харрисона Бёртуисла (Англия), Кайи Саариохо (Финляндия),*

Лучано Берио (Италия), Карлхайнца Штокхаузена (Германия), Маурисио Кагеля (Аргентина, Германия), Джона Кейджа (США), Пьера Булеза (Франция), Брайана Фернихоу (Англия)<sup>1</sup>. Все они ярко выделяются на музыкальном небосклоне современной академической музыки. В двенадцати очерках индивидуальность каждого композитора раскрывается через характерные «музыкальные жесты», интересы и предпочтения настолько ярко, что портреты буквально оживают, начинают двигаться. Говоря словами автора, «Постмодернистская телесность, понимаемая как специфический путь от композитора к исполнителю и слушателю, постепенно обретает в буквальном смысле свою плоть» [1, 91].

В понятии музыкального жеста, активно разрабатываемом зарубежными учеными, и, казалось бы, сравнительно новым для отечественного музыкознания, есть что-то очень знакомое. Думается, что почва для его успешной рецепции в отечественном музыкознании в последние годы<sup>2</sup> была хорошо подготовлена интонационной теорией Б.В. Асафьева, исследованием Медушевского «Интонационная форма музыки», а также мелосной концепцией Э. Курта, в которой понятия движения и силы стали основополагающими для теории музыкального жеста.

Музыкальный жест — одна из универсалий музыкального языка как средства общения и музыкального мышления. Начиная с 1990-х годов XX века, динамика развития этого понятия сопряжена с возвращением интереса к феноменам «энергетизма» и «телесности», значимым для культуры, искусства и науки первых десятилетий XX века. Этому понятию посвящено немало трудов зарубежных ученых. Одним из самых авторитетных является исследование Р. Хаттена [2]<sup>3</sup>. Подробный обзор и систематизация значительного объема литературы, связанной с темой, также представляют большую ценность книги.

Концепция музыкального жеста получила глубокую научную разработку, немалую роль сыграли авторские переводы развернутых комментариев композиторов к собственным опусам. Важно отметить также большой слуховой и аналитический опыт исследователя и прекрасное «методическое сопровождение» в виде нотных примеров, схем, рисунков, черно-белых и цветных иллюстраций (в числе последних — репродукции картин П. Клее, Ж. Миро, К. Моне). Все это, безусловно, помогает читателю получить ясное представление о самом главном — о музыке и ее творцах. В раскрытии того, что относится к области смыслов произведений, воплощенных в «музыкальных жестах», автор книги достигает серьезных результатов. Однако не менее значимым достижением книги можно считать и то, что подлинный интерес автора передается читателю, вовлекая его в запутанные лабиринты творческих замыслов и их осуществлений.

Из предисловия мы узнаем о тех вопросах, благодаря которым книга появилась на свет. В начальном вопросе — что представляет собой исходный музыкальный материал новейших композиций — обнаруживается еще один важный признак нашего времени, его техногенность. Музыкознание, изучающее современную эпоху, можно отнести к «наукам о материалах». В то же время такими «новыми материалами» становятся и новые представления художников. Обращение Цареградской к «слову композиторов» во многом проясняет для читателя и слушателя творческие интенции. На пересечении двух исследовательских лучей — «материал» и «смысл» — у автора книги, вероятно, и возникло представление о «жестовости» (или «жестике») как инструменте познания, связывающем их и присутствующем в большей части композиций конца XX — начала XXI века.

Особых слов заслуживает не только исключительная информативность и научная новизна книги, но также четкость

структуры, красота ее художественной формы и выразительность названий всех разделов. «Сет» из пяти глав образует гармоничную

последовательность нечетности и четности количества очерков в главах: 3, 3, 2, 2, 2. Приведем их названия полностью.

Глава 1. Жест у истоков звучания

Очерк 1. Атака звука и ее структурные последствия в музыке Мортон Фелдмана

Очерк 2. Артикуляция в многопараметровой композиции Оливье Мессиана

Очерк 3. Хельмут Лахенман и его Второй квартет: феноменология инструментально-го штриха

Глава 2. Жест как топография: траектория, линия, рисунок

Очерк 4. Тору Такэмицу: между живописью и музыкой

Очерк 5. Живописные мотивы Харрисона Бёртуисла

Очерк 6. Звуки живописи: музыка Кайи Саариахо

Глава 3. Тело — движение — жест

Очерк 7. Лучано Берно: между Гестусом и жестом

Очерк 8. Театр «визуального жеста» в творчестве Карлхайнца Штокхаузена

Глава 4. Жест как феномен «самодовлеющего артистизма»

Очерк 9. Маурисио Кагель: ирония интеллектуального жеста

Очерк 10. Жест как «артистическое поведение»: Джон Кейдж

Глава 5. Композитор и его жесты: теоретические концепции

Очерк 11. Пьер Булез. Жест композитора

Очерк 12. Брайан Фёрнихоу: очарование музыкального жеста

Не будет преувеличением сказать, что названия глав и очерков вызывают чувство эстетического удовольствия. Внутреннее деление каждого из очерков помогает читателю охватывать материал и благодаря четкости подзаголовков следить за мыслью, не упуская из виду главное. Но это только «крупный план»! Если же мы заглянем внутрь очерков, то большинство из них делится на подразделы с оригинальными заголовками, например: «После падения Вавилонской башни: игры с названиями», «Контаминации», «Эрратив», «Каламбуры», «Пародия», «Ослышки» (очерк о Маурисио Кагеле), или «Музыка и визуальное: начало пути», «От живописного мазка к музыкальному жесту» (о Кайе Саариахо), «Игра: game, play, gamble» (очерк о Джоне Кейдже).

В таком внимании к четкости и детализации структуры письменного текста видится мастерство преподавателя-лектора, особенно ценное для книги, при чтении которой практически каждый вновь почувствует себя начинающим учеником. Еще один признак владения аудиторией проявляется

в искусстве задавать вопросы, особенно те, что побуждают к размышлению. Иногда автор озадачивает читателя целым веером вопросов!

Читатель найдет в книге, пожалуй, самое сложное, а потому и самое ценное — блестящие аналитические этюды. С разной степенью подробности в книге рассматривается более сорока произведений. Перечислю те глубокие и подробные интерпретации, которые для меня были самыми интересными: Второй квартет «Хоровод блаженных теней» Лахенмана, «Дождливый сад» и «С закрытыми глазами» Такэмицу, «Нескончаемая механическая песнь Аркадии» Бёртуисла, «Лаконичность крыла», «Nymphs» и «Отражение лилии» Саариахо, «Инори» Штокхаузена, «Incises» («Вводные слова») Булеза, «Лемма — Икон — Эпиграмма» Фёрнихоу. Не вызывает сомнений, что их интерпретация будет полезна для исполнителей, композиторов, музыковедов и просвещенных любителей, интересующихся новой музыкой. В контексте «космической темы» и возвращения человека к Земле,

обратим внимание на ритуальный балет К. Штокхаузена «Инори» («Поклонение»). В его жестовой драматургии длительное устремление ввысь, к Небу, завершается тем, что герои обращаются лицом к Земле, припадают, поклоняясь ей...

Для теоретического музыкознания особый интерес представляют введение и заключение книги. В первом из названных разделов дана общая оценка состояния развития концепции «музыкального жеста», которая находится, по словам автора, «в зоне концептуально-терминологического становления» [1, 7]. Во второй части теоретической арки, заключения, не только подводятся итоги, но и продолжается рефлексия, поиск ответов на главные вопросы книги: «Есть ли что-то, что позволяет вычленить эту сущность — “музыкальный жест” — с какой-то степенью точности, или мы имеем дело с чистой метафорой? Но, задумываясь о метафоре, можем ли мы с легкостью отбросить этот троп в научном дискурсе, отдав на откуп одному лишь художественному тексту?» [1, 348]. Признавая, что «в музыкознании метафоричность неизбежна и особенно

необходима» [1, 350], автор в итоге называет музыкальный жест «понятием-метафорой» [1, 362]. Предваряет этот вывод тщательная разработка вопроса о соотношении «музыкального жеста» с другими, более привычными понятиями теории музыки, такими как «мотив», «тема», «интонация» и др., в которых обнаруживаются в том или ином виде «следы» или явные признаки нового понятия, обозначающего одну из древнейших универсалий музыкального языка.

Подводя итог, отметим особенно высокую значимость книги Цареградской для музыкальной семиотики, в рамках которой теория музыкального жеста развивается за рубежом. По мере углубления в чтение, которое вполне можно сопровождать слушанием (благодаря Интернет-ресурсам), авангардная музыка из какой-то странной неведомой субстанции превращается в довольно привлекательный феномен: то, что казалось хаосом, обретает порядок. Расширяя наше сознание через жест и телесность, в конечном итоге, она возвращает современного человека, затерянного в новом для него океане Космоса, к самому себе.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Цареградская Т.В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: «Композитор», 2018. 364 с.
2. Hatten R.S. Interpreting musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Indiana university press, Bloomington, 2004. 358 p.

#### REFERENCES

1. Tsaregradskaya T.V. Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoj kompozicii [Musical gesture in the space of modern composition]. Moscow: Izdatel'stvo «Kompozitor» [Publishing House «Kompozitor»], 2018.
2. Hatten R.S. Interpreting musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Indiana university press, Bloomington, 2004. 358 p.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> С одним из очерков можно ознакомиться на сайте Stravinsky.online ([http://stravinsky.online/vyshla\\_knigha\\_tatiany\\_tsariegradskoi](http://stravinsky.online/vyshla_knigha_tatiany_tsariegradskoi)).

<sup>2</sup> На усиление внимания к музыкальному жесту в отечественном музыкознании указывают работы С.В. Лавровой, М.В. Архиповой и др.

<sup>3</sup> Пользуясь случаем, выражаю благодарность Т.В. Цареградской за возможность ознакомиться с книгой Р. Хаттена и консультацию о ее значении в развитии теории музыкального жеста.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Старостина Татьяна Алексеевна** (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

E-mail: i.starostin@gmail.com

**Переверзева Марина Викторовна** (Москва) — доктор искусствоведения, доцент кафедры социологии и философии культуры Российского государственного социального университета.

E-mail: melissasea@mail.ru

**Киценко Диана Александровна** (Москва) — выпускница аспирантуры Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: diana\_kicenko@mail.ru

**Воронцова Вера Андреевна** (Москва) — выпускница аспирантуры Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: phrigiya@mail.ru

**Хорошавина Виталия Борисовна** (Москва) — аспирант кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: serpent1989@mail.ru

**Патошина Анастасия Юрьевна** (Москва) — кандидат педагогических наук, декан факультета фольклорного искусства и продюсерства Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: patoshina.au@yandex.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

**Енукидзе Натэла Исидоровна** (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент, декан Историко-теоретико-композиторского факультета Российской академии музыки имени Гнесиных, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

E-mail: telemuh@mail.ru

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

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

**Рубцова Валентина Васильевна** (Москва) — доктор искусствоведения, заместитель директора по научной работе музея имени А.Н. Скрябина, заслуженный деятель искусств РФ, главный редактор издательства «Музыка».

E-mail: sternlebra@hotmail.ru

**Алкон Елена Мееровна** (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: elenalkon@mail.ru

## ABOUT THE AUTHORS

**Tatyana A. Starostina** (Moscow) — Ph.D. in History of Arts, Associate Professor of Russian Music History Department at the Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory.

E-mail: i.starostin@gmail.com

**Marina V. Pereverzeva** (Moscow) — Doctor of Art, Associate Professor of Sociology and Philosophy of the Culture Department at the Russian State Social University.

E-mail: melissasea@mail.ru

**Diana A. Kitsenko** (Moscow) — Post-graduate Student of the Analytical Musicology Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: diana\_kicenکو@mail.ru

**Vera A. Vorontsova** (Moscow) — Post-graduate Student of the Music Theory Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: phrigiya@mail.ru

**Vitalia B. Horoshavina** (Moscow) — Post-graduate Student of the Music Theory Department at the Russian Gnessins Academy of Music.

E-mail: serpent1989@mail.ru

**Anastasia Y. Patoshina** (Moscow) — candidate of Pedagogic Sciences, the Dean of the of Folklore art and Producing Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: patoshina.au@yandex.ru

**Irina S. Stogniy** (Moscow) — Doctor of Art, Professor of the Analitical 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

**Natela I. Enukidze** (Moscow) — PhD in History of Arts, Associate Professor of Music History Chair, the Dean of the History, Theory and Composition Department at the Russian Gnesins Academy of Music, senior researcher at the State Institute for Art Studies.

E-mail: telemuh@mail.ru

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

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

**Valentina V. Rubtsova** (Moscow) — Doctor of Art, Deputy Director for research of the Scriabin memorial Museum, Honored Worker of Art of Russian Federation, Editor-in-chief of the music publishing house «Music».

E-mail: sternlebra@hotmail.ru

**Elena M. Alkon** (Moscow) — Doctor of Art, Professor of the Music Theory Department at the Russian Gnessins Academy of Music.

E-mail: elenalkon@mail.ru

## АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

### **Татьяна Старостина. О модальной организации гласовых напевов Русской Православной Церкви**

Статья посвящена модальной организации стихирных напевов сокращенного киевского распева. В современной богослужебной практике стихирные напевы бытуют как правило в многоголосной форме. Однако их композиционные свойства опосредованы модальной природой изначально монодийных и затем гармонизованных уставных напевов. По мнению автора, исследование модальной структуры внешне простых гласовых мелодий помогает лучше понять индивидуальную специфику тональности в их многоголосных версиях.

В статье привлекаются аналитические методы, разработанные в фундаментальной музыкально-теоретической науке (метод модального анализа Ю.Н. Холопова), а также в рамках структурно-типологической школы (метод звуковысотного анализа церковной монодии Н.Г. Денисова). Методика Холопова в большей степени опирается на имманентно музыкальные качества высотной структуры; методика Денисова ориентирована на приоритетную роль литургического речитатива. По мнению автора настоящей статьи, целесообразно использовать обе названные методики как дополняющие друг друга.

Свою задачу автор видит в том, чтобы на основе сопоставления стихирных напевов разных исторических пластов выявить их изменяемые и неизменные черты, определить отличительные свойства модальной структуры каждого гласа, а также уяснить общие закономерности модального строения всей системы уставных стихирных напевов. В результате проведенного анализа делается следующий вывод: мобильны конкретные компоненты модальных ладов; к стабильности же тяготеют общие тенденции ладообразования. В частности, наиболее стойким показателем является тесситура каждого гласа, в результате чего весь круг обиходного осмогласия обретает сонантную, колористическую логику.

*Ключевые слова:* модальность, звуковысотная опора, киевский распев, каденционное ударение, конечный тон, тесситура.

### **Марина Переверзева. Алеаторные композиции на основе традиционных принципов организации**

Алеаторный принцип композиции, допускающий воздействие фактора случайности на процесс создания или исполнения музыкального произведения, оказал ощутимое влияние на музыкальную форму, затронув уровень организации целого. Поскольку индетерминизм может быть частичным или тотальным и охватывать как некоторые параметры музыкального текста, так и целое, форма также может быть подвижной в разной степени. Мобильные алеаторные формы, в отличие от переменных и модульных, как правило, имеют четкую диспозицию материала (последовательность тем, секций, фрагментов или эпизодов), и, несмотря на неопределенность некоторых его параметров, порядок изложения мысли в них существенно не меняется. Именно поэтому XX века, как и их старшие коллеги, сочетали такие несочетаемые категории, как алеаторика и традиционные формы: стабильность структуры позволяла сохранить традиционные формы даже в условиях мобильного текста.

*Ключевые слова:* Алеаторика, композиция, музыкальное произведение, мобильная форма, переменная форма, традиционные принципы формообразования.

**Диана Киценко. Техника пародии в «Agnus Dei cum Recordatione» Клауса Хубера**

Статья посвящена сочинению швейцарского композитора Клауса Хубера «Agnus Dei cum Recordatione». Эта пьеса является оригинальным примером «диалога» с сочинением великого нидерландского мастера Й. Окегема — Missa Prolationum. Опираясь на его опыт, Хубер заимствовал не сам материал в виде музыкальных цитат, но, прежде всего, идею структуры, проявляющуюся на разных композиционных уровнях.

*Ключевые слова:* Клаус Хубер, техника пародии, Йоханнес Окегем, Agnus Dei cum Recordatione, Missa prolotionum, современная музыка.

**Вера Воронцова. «Где нас нет»: о жанровом стиле музыкальных писем Антона Батагова**

В статье речь идет об особенностях жанрового стиля Антона Батагова, рассмотренного на примере фортепианного цикла «Где нас нет. Письма игумении Серафимы». Данное сочинение трактуется автором как своеобразное продолжение «Избранных писем Рахманинова». Особое содержание потребовало от А. Батагова и особого формата исполнения — речевого озвучивания ключевых фрагментов писем перед музыкальной частью произведения. Музыкальное повествование, «существующее как бы параллельно», не иллюстрирует, а углубляет и расширяет смысл посланий. Оставаясь верным минимализму, композитор активно использует его основополагающий принцип — паттерны, которые сливаются в музыкально-структурные блоки, варьированно повторяющиеся и тематически усложняющиеся. Своеобразным каркасом пьес является гармоническая модель, в которой объединяются функциональное и фоническое начала. Обладая уникальным даром интерпретатора, А. Батагов воплощает с помощью минимального музыкально-выразительного комплекса богатый внутренний мир своей героини, и, по сути, выступает создателем нового музыкального жанра, точнее — поэтики жанрового стиля, в которой синтезируются «рабочие принципы», востребованные формо-содержанием.

*Ключевые слова:* Антон Батагов, композитор и пианист, «Где нас нет. Письма игумении Серафимы», гиперцикл, постминимализм, жанровый стиль, музыкальная интерпретация.

**Виталия Хорошавина. Духовный концерт Н. Сидельникова в аспекте интерпретации жанра**

Статья посвящена анализу «Духовного концерта» Н.Н. Сидельникова. Произведение рассматривается с позиции соотношения канона и стиля, музыки и духовного текста с целью выявления особенностей интерпретации жанра. Новизна данной статьи заключается в попытке автора найти некоторые новые аспекты в исследовании жанровой стороны духовной музыки мастера.

Методологической основой избранного ракурса исследования послужил комплексный подход, основанный на сочетании стилевого, композитивного и структурно-функционального методов исследования. В процессе анализа установлена специфика композиции цикла, ее ладовые и драматургические стороны. Выделены интонационные и звуковысотные уровни художественной системы сочинения, которые рассмотрены в современном культурном контексте духовной музыки композиторов XX века. Выявлены такие характерные черты индивидуально-авторского стиля Сидельникова, как свобода обращения с каноническим текстом, использование мотивов-символов, особых гармонических структур,

отмеченных остротой фонизма, драматургических приемов, формирующих художественную целостность сочинения.

*Ключевые слова:* Духовный концерт, Сидельников, жанр, интерпретация, текст, канон, стиль, композиция, структура, лад.

**Анастасия Патошина. Из истории фонографических записей фольклора в России конца XIX — начала XX веков**

Статья посвящена истории раннего периода применения фонографа для собирания народной музыки в России. В работе обобщен опыт осуществления фонографических записей крестьянских песен и инструментальной музыки в центральных и северных районах России (крупнейшие собиратели — Е.Э. Линёва, М.Е. Пятницкий, А.Д. Григорьев, А.В. Марков, А.Л. Маслов), фольклора донских казаков (А.М. Листопадов), народной музыки грузин (Д.А. Аракишвили), литовцев (Э.А. Вольтер) и фольклора коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока (собиратели А.В. Анохин, В.И. Анучин, В.Г. Богораз-Тан, В.И. Йохельсон, С.М. Широкогоров, Л.Я. Штернберг).

В статье отражены взгляды музыкантов-фольклористов конца XIX — начала XX веков на роль фонографических записей и их нотаций в изучении и сохранении традиций исполнения народной музыки разных народов.

*Ключевые слова:* фонограф, собирание фольклора, народная музыка, этнографические экспедиции, нотации народных песен.

**Ирина Стогний. Музыкальная семиология: история и практическая значимость**

Статья посвящена проблеме, периодически активизирующейся в разных научных сферах — изучению семиологических свойств музыки. Прослеживается сложный путь формирования музыкальной семиологии и состояние науки на нынешний момент времени. Разделение ее на две ветви: «интроверсивную» и «экстраверсивную» (преимущественно в западном музыковедении) определило специфику музыкальной семиологии в аспекте ее смыслообразующих свойств: интроверсивная ветвь связана с изучением имманентных смыслов, экстраверсивная — с объектами внешнего мира, нашедшими свое отражение в музыке. Неслучайным представляется факт совпадения развития семиологии с искусством постмодернизма и, главным образом, с методом миграции художественных элементов из одних текстов в другие. Принцип цитирования опирается на знаковую модель, чью функцию выполняет первоначальное использование лексико-семантической фигуры, а все последующие ее употребления в других текстах дают возможность увидеть семантическое преобразование знака. Вывод: музыка обладает достаточно мощными семиотическими ресурсами, проявленными как в композиторском творчестве, так и в музыковедении.

*Ключевые слова:* музыкальная семиология, музыкальный язык, музыкальный знак, инвариант, интроверсивный, экстраверсивный, постмодернизм, интертекстуальность, лексико-семантические фигуры.

**Натэла Енукидзе. Романтическая опера в кривом зеркале пародии: из истории комической вагнерианы**

Статья посвящена малоизвестному в отечественной науке феномену — Wagnerparodien в европейской культуре XIX–XX веков. Первая часть содержит эскизный обзор избранных образцов — шаржей, карикатур, вокальных и инструментальных обработок, а также театральных спектаклей, в том числе пародия И.Н. Нестроя «Тангейзер».

Во второй части кратко проанализированы спектакли из современной театральной практики — «Тангейзер за 80 минут» и «Кольцо за один вечер».

*Ключевые слова:* опера, пародия, трагедия, «Тангейзер», «Тангейзер, или Потасовка в Варбурге», «Кольцо нибелунга», «Кольцо за один вечер», Рихард Вагнер, Вико фон Бюлов (Лорио), Иоганн Непомук Нестрой, Карл Биндер, Герман Вольхайм.

**Татьяна Науменко. «Музыкальная наука в контексте культуры»: о международной конференции в Российской академии музыки имени Гнесиных**

Статья посвящена Международной научной конференции «Музыкальная наука в контексте культуры: навстречу 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных», которая состоялась 30 октября — 2 ноября 2018 года. Мероприятие инициировало обсуждение проблем современной музыкальной науки, охватывающих широкий спектр ее актуальной проблематики. Материал содержит аналитический обзор основных направлений конференции и тематику ее докладов.

*Ключевые слова:* музыкальная наука, международная конференция, Российская академия музыки имени Гнесиных.

**Валентина Рубцова. Н.С. Жилиев — редактор сочинений А.Н. Скрябина**

Статья посвящена ревностному поклоннику и редактору музыки А.Н. Скрябина Н.С. Жилиеву. Его кропотливая работа по подготовке «Нового, исправленного издания», крайне бережное, вдумчивое и чуткое отношение к авторскому тексту, проявившееся в сохранении отдельных, казалось бы, не связанных с окружающим материалом скрябинских указаний, доносят до исполнителя важные сведения.

*Ключевые слова:* редакция и восстановление скрябинских текстов, Н.С. Жилиев, авторские указания, музыкальное наследие.

**Елена Алкон. Рецензия на монографию Т.В. Цареградской «Музыкальный жест в пространстве современной композиции»**

Статья представляет собой рецензию на новое исследование авторитетного специалиста по зарубежной академической музыке Т.В. Цареградской «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» (М.: «Композитор», 2018. 364 с.).

*Ключевые слова:* музыкальный жест, авангардная музыка, Т.В. Цареградская, музыкознание.



## ABSTRACTS

### **Tatiana Starostina. About the modal organization of glasovy tunes Russian Orthodox Church**

The article is devoted to the modal organization of versatile tunes of the shortened Kiev rospev. In modern liturgical practice, stylistic tunes usually occur in choral form. However, their compositional properties are mediated by the modal nature of the initially monodic and then harmonized statutory tunes. According to the author, the study of the modal structure of externally simple vowel melodies helps to better understand the individual specifics of the tonality in their choral versions.

The article involves analytical methods developed in fundamental theoretical science (the modal analysis method of Yu.N. Kholopov), and also within the framework of the structural typological school (the method of sonorous analysis of the church monody of N.G. Denisov). Kholopov's method relies more on immanently musical qualities of a high-altitude structure; the method of Denisov is oriented towards the priority role of the liturgical recitative. In the author's opinion, it is advisable to use both methods as complementary to each other.

The author sees the author's task as identifying contrasting features of the modal structure of each ichos on the basis of a comparison of the verse tunes of different historical layers, and also to clarify the general patterns of the modal structure of the entire system of statutory verse tunes. As a result of the analysis, the following conclusion is drawn: concrete components of modal frets are mobile; to the stability of general tendencies of modal formation. In particular, the strongest indicator is the tessitura of each ichos, as a result of which the whole range of obichod osmoglasia acquires a sonant, coloristic logic.

*Keywords:* modality, pitch support, Kiev rospev, cadence stress, final tone, tessitura.

### **Marina Pereverzeva. Aleatory compositions on the basis of the traditional principles of the organization**

The aleatory principle of composition allowing chance factor's influence on process of composition or performance of the musical piece has exerted notable impact on a musical form, having mentioned the level of the whole organization. As the indeterminacy can be partial or total and cover both some parameters of the musical text and whole, the form can also be mobile in different degree. Mobile aleatory forms, unlike variable and modular, as a rule, have an accurate disposition of material (the sequence of motives, sections, fragments or episodes), and despite uncertainty of some of his parameters, the order of statement of a thought in them significantly doesn't change. For this reason the combination of such incongruous categories as chance music and traditional forms is possible: composers of the 20<sup>th</sup> century applied to the last, as well as their senior colleagues, and stability of structure has allowed keeping traditional forms even in the conditions of the mobile text.

*Keywords:* Aleatory music, composition, musical work, mobile form, variable form, traditional principles of forming.

### **Diana Kitsenko. The technique of parody in the «Agnus Dei cum Recordatione» of Klaus Huber**

The article is devoted to the composition of the Swiss composer Klaus Huber «Agnus Dei cum Recordatione». This work is an original example of a «dialogue» with the composition of the great Dutch master J. Ockeghem — Missa Prolationum. Based on his experience, Huber did not borrow the material himself in the form of musical citations, but, first of all, the idea of the structure, which manifests itself at different compositional levels.

*Keywords:* Klaus Huber, technique of parody, Johannes Ockeghem, Agnus Dei cum Recordatione, Missa prolotionum, contemporary music.

### **Vera Voronzova. «Where we are not» — on genre style of Anton Batagov's musical letters**

The article concerns features of genre style of Anton Batagov in piano cycle «Where we are not. Letters of mother Seraphima». This work is interpreted by its author as a kind of extension of «Selected letters of Sergei Rachmaninoff». A special content needed a special form of performance by Batagov — reading key fragments of the letters before performance. Musical evocation «exists somewhere along», not depicting but deepening and widening the sense of messages. Remaining faithful to posminimalism, the composer actively

uses its main principle — patterns combines in musical-structural units which are variedly repeated and thematically complicated. Harmonic model is a kind of frame in the pieces, it unites functional and sonorous elements. As a unique interpreter A. Batagov materializes rich inner world of his heroine with a minimum of musical-expressive complex. As a result Batagov becomes a founder of a new music genre and more precisely a poetics of a genre style where «operating principles» in-demand of structure and content are synthesized.

*Keywords:* Anton Batagov, composer and pianist «Where we are not. Letters of mother Seraphima», gipercycle, postminimalism, of genre style, musical interpretation.

**Vitaliya Khoroshavina. A Sacred concerto by N. Sidelnikov is in the aspect of interpretation of genre**

The article focuses on the analysis of «Sacred concerto» by Nikolay Sidelnikov, which is considering in terms of the correlation between the canon and the style, the music and the sacred texts to identify the key features of the music genre interpretation. The novelty of this article is based on its author's attempt to find some new aspects in the genre researches related to the maestro's sacred music field.

The metrological base chosen for the mentioned angle is a complex approach based on a mix of stylistic, comparative and structural-functional research methods. In the process of analyzing the cycle composition specificity, its mode and dramaturgic features were defined. The intonation and voice-frequency levels of the art system of music writing which was considered in the modern cultural context of the sacred music by the 20th-century classical composers were also highlighted. Such distinctive features that are unique for Sidelnikov's music style as free interpretation of canon texts, motifs-symbols using, special harmonic structures marked with sharp phonism and dramaturgic techniques for circle ends configuration and creating the artistic integrity of writing were identified.

*Keywords:* Spiritual concert, Sidelnikov, genre, interpretation, text, canon, style, composition, structure, mood.

**Anastasia Patoshina. Abstract from the history of phonographic records of folklore in Russia of the late XIX — early XX centuries**

The article is devoted to the history of the early period of phonograph application for collecting of folk music in Russia. The paper summarizes the implementation experience of Phonographic records of folk songs and instrumental music in the Central and Northern regions of Russia (the largest collectors of E.E. Lineva, M.E. Pyatnitsky, A.D. Grigoriev, A.V. Markov, A.L. Maslov), folklore of Don Cossacks (A.M. Listopadov), folk music of Georgians (A.D. Arakishvili), Lithuanians (E.A. Voltaire) and folklore of indigenous peoples of the North, Siberia and the Far East (collectors of A.V. Anokhin, V.I. Anuchin, V.G. Bogoraz-Tan, V.I. Yochelson, S.M. Shirokogorov, L.Y. Sternberg).

The article reflects the views of musicians-folklorists of the late XIX — early XX centuries on the role of phonographic records and their notations in the study and preservation of the traditions of folk music performance of different Nations.

*Keywords:* phonograph, collecting folklore, folk music, ethnographic expeditions, notations of folk songs.

**Irina Stogny. Musical semiologiya: history and practical importance**

The article is devoted to a problem that periodically activates in various scientific fields — the study of the semiological properties of music. The article traces the difficult path of the formation of musical semiology and the state of science at the present point in time. Its division into two branches: «introversive» and «extraversional» (mainly in Western musicology) determined the specifics of musical semiology in terms of its semantic properties: the introversive branch is associated with the study of immanent meanings, the extraversional branch with the objects of the external world which are reflected in music. It is no coincidence that the development of semiology coincides with the art of postmodernism and mainly with the method of migration of artistic elements from one text to another. The principle of citation is based on the sign model whose function is performed by the initial use of the lexical-semantic figure and all its subsequent uses in other texts provide an opportunity to see the semantic transformation of the sign. Conclusion: music has quite powerful semiotic resources manifested both in the compositional work and in musicology.

*Keywords:* musical semiology, musical language, musical sign, invariant, introversion, extraversion, post-modernism, intertextuality, lexical-semantic figures.

**Natela Enukidze. Romantic Opera in a distorting mirror parody: from the history of comic Wagnerian**

The article is devoted to the little-known phenomenon in Russian science — Wagner-parodies in the European culture of XIX–XX centuries. The first part contains a sketch review of selected samples — cartoons, caricatures, vocal and instrumental treatments, as well as theatrical performances, including a parody by I.N. Nestroy «Tannhäuser». In the second part, performances from modern theatrical practice — «Tannhäuser in 80 minutes» and «Ring in one evening» — were briefly analyzed.

*Keywords:* Opera, parody, travesty, «Tannhäuser», «Tannhäuser und die Prügelei auf Wartburg», «Ring of the Nibelung», «Ring in one evening», Richard Wagner, Vicco von Bülow (Loriot), Johann Nepomuk Nestroy, Karl Binder, Hermann Volheim.

**Tatiana Naumenko. «Music science in the context of culture»: about the international conference at the Gnesin Russian Academy of music**

The article is devoted to the International Scientific Conference «Musicology in the Context of Culture: Towards the 75th Anniversary of the Russian Academy of Music named after Gnesins», which took place from October 30 to November 2, 2018. The event initiated a discussion of the problems of modern musicology, covering a wide range of its actual issues. The material contains an analytical review of the main directions of the conference and the topics of its reports.

*Keywords:* musical science, international conference, Russian Gnesins Academy of Music.

**Valentina Rubtsova. N.S. Zhilyayev as the editor of A.N. Scriabin's compositions**

The article is devoted to the zealous fan and editor of Scriabin's music N.S. Zhilyayev. His painstaking work on the preparation of the «New, corrected edition», extremely careful, thoughtful and sensitive attitude to the author's text, manifested in the preservation of separate, seemingly unrelated to the surrounding material Scriabin instructions, convey to the contractor important information.

*Keywords:* revision and restoration of Scriabin texts, N.S. Zhilyayev, author's instructions, musical heritage.

**Elena Alkon. Review of the monograph by T.V. Tsaregradskaya «Musical gesture in space of modern composition»**

Article represents the review of a new research of the authoritative expert in foreign academic music T.V. Tsaregradskaya «Musical gesture in space of modern composition» (M.: «Composer», 2018. 364 p.).

*Keywords:* musical gesture, vanguard music, T.V. Tsaregradskaya, musicology.



## ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

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

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

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес редакции журнала либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая приставный библиографический список (рекомендованный минимум 7–10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1–2003 и ГОСТ 7.0.5–2008, 3–5 иллюстраций и/или нотных примеров. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

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

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

К статье необходимо приложить:

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

Структура аннотации:

\* 1 абзац — предмет исследования;

\* 2 абзац — метод или методология исследования;

\* 3 абзац — научная новизна и выводы.

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

3) Краткие сведения об авторе: фамилию, имя и отчество на русском и английском языках в авторской транслитерации, ученую степень и звание, место работы, должность с полным названием подразделения, а также e-mail.

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

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

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

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

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

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

В рецензии освещаются следующие вопросы:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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