



УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ Российской академии музыки имени Гнесиных

2019 №1(28)

**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
21.01.2019 г.

Печать офсетная
Формат 70×108 ¹/₁₆

Усл. печ. л. — 6,0

Уч.-изд. л. — 8,0

Тираж 1000 экз.

Цена свободная

Отпечатано в ООО

«Сам Полиграфист»

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

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2019

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
-----------------------------------	---

Юбилей

<i>Наталья Гуляницкая. С.З. Трубачев: композитор и музыковед, дирижер и педагог</i> (светлой памяти светлой личности)	4
--	---

Актуальные проблемы музыкознания

<i>Елена Куприна. О месте и роли сотворчества в творческом процессе</i>	14
---	----

Музыкальные жанры и формы

<i>Дана Нагина. Сонатная форма в вокальной музыке:</i> случайность или закономерность?	27
---	----

Из истории зарубежной музыкальной культуры

<i>Дмитрий Белянский. Нильс Гаде в Лейпциге и Копенгагене</i>	44
---	----

Валерий Березин. Лексика и терминология

французских музыкально-исторических текстов XVII — начала XVIII вв.

Вопросы перевода и актуализации	60
---------------------------------------	----

Современная музыка

Леонид Меньшиков. Миниоперы как разновидность

пародийного перформанса	80
-------------------------------	----

Сведения об авторах	99
---------------------------	----

About the Authors	100
-------------------------	-----

Аннотации и ключевые слова	101
----------------------------------	-----

Abstracts	104
-----------------	-----

Требования к статьям	107
----------------------------	-----

Дорогие читатели, друзья, коллеги!

Предлагаемый выпуск Ученых записок, как всегда, разнообразен по своей тематике и авторскому составу. Он включает монографические материалы, касающиеся известных деятелей отечественной и зарубежной музыкальной культуры — *С.З. Трубачева* — композитора, искусствоведа, дирижера и педагога, оставившего свой след в истории изучением поэтики древнерусской музыки и самобытного певческого искусства; *Нильса Гаде* — датского композитора, дирижера и педагога, прославившегося также тем, что был одним из основателей Копенгагенской консерватории.

Творческий космос — тема, ставшая традиционной для нашего журнала, приглашает к осмыслению феномена *сотворчества* — как состояния, не только сопровождающего акт познания произведения искусства, но способствующего порождению новых оригинальных идей у познающего.

Вопросы анализа музыки — одна из любимых рубрик журнала. Казалось бы, достаточно изученная сонатная форма, предстает в исторически

новом облике — ее инструментальная версия, являющаяся вершиной композиторского мышления, ведет свое происхождение от вокальной сонаты.

Интригующие подробности, касающиеся *французских музыкальных традиций*, жизни придворных музыкантов, лексики и терминологии музыкально-исторических текстов XVII-XVIII вв. позволяют погрузиться в мир эпохи барокко, чаще представленный, и потому более знакомый, своими музыкальными произведениями.

К осмыслению многообразных форм акционизма в искусстве призывает статья о постмодернистском проекте Б. Паттерсона, представленного *циклом миниопер*, созданных на основе знаменитых произведений оперной классики и являющихся их своеобразными «вариациями». Проект представлен рядом пародийных перформансов.

Редакция журнала надеется на читательский интерес и отклик в виде интересных и свежих материалов, которые при благоприятных обстоятельствах будут опубликованы на страницах журнала.

И.С. Стогний

Наталья Гуляницкая

С.З. ТРУБАЧЕВ: КОМПОЗИТОР И МУЗЫКОВЕД, ДИРИЖЕР И ПЕДАГОГ (СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ СВЕТЛОЙ ЛИЧНОСТИ)



Сергей Зосимович Трубачев
(1919–1995)

Заслуженный деятель искусств Карельской АССР, председатель Правления Карельского отделения Всероссийского хорового общества, создатель Петрозаводской хоровой капеллы и главный дирижер симфонического оркестра Карельского радио и телевидения, доцент, создатель и первый заведующий кафедрой оркестрового дирижирования ГМПИ им. Гнесиных (1961–1980), диакон Русской Православной Церкви.

Вера в могучую, преобразующую силу музыки и слова становится оправданной, когда мы размышляем об истоках русской музыки, о красоте и величии музыкального языка нашего народа. Действительно, музыка обладает величайшей силой воздействия, пробуждая нераскрытые душевные силы, духовную энергию, созидая внутреннюю гармонию личности, побуждая к творчеству, к героическому подвигу. [3, 244]

С. Трубачев

Отвечая на известный риторический вопрос — «кто есть кто?», — можно было бы сказать:

Как *музыкант* С.З. Трубачев представлял собой уникальную художественную личность — композитор, дирижер, музыковед, педагог, писатель, общественный деятель.

Как *композитор* С.З. Трубачев, работая в разных жанрах, нашел композиционно-стилистические приемы, которые приобрели характер «моделирующих» в современной духовной музыке.

Как *дирижер* С.З. Трубачев, отдав часть жизни интерпретации светских произведений, «задал тон» исполнению богослужебной и внебогослужебной музыки.

Как *искусствовед* С.З. Трубачев высказал научно обоснованные мысли по философии и эстетике, о музыкальном искусстве и исполнительстве.

Как *педагог* С.З. Трубачев, работая с дирижерами и хоровиками, обобщил многолетнюю преподавательскую теорию и практику.

Наша задача не есть намерение охватить все эти области, требующие специального изучения, а есть желание сказать несколько слов о С.З. Трубачеве как композиторе и одновременно исследователе музыки, блестяще владеющего и пером композитора, и пером исследователя...

Напомним, что С.З. Трубачев (1919–1995) создал множество духовно-музыкальных сочинений, изданных посмертно в двух томах (в трех книгах) стараниями его родных и близких [4]. Широко исполняемый по всей России музыкальный репертуар этих изданий продолжает прокладывать свой путь в музыкальную культуру, разносторонне осознанную и интерпретированную автором.

Свидетельством этого является не только композиторская, но и искусствоведческая деятельность, ярко представленная в «толстой книге» — «Избранное», — в которой собраны авторские статьи и исследования, в ряде отношений уникальные по своему содержанию и литературной форме [3].

Исследование и сочинение, исполнение и дирижирование — вся целокупность музыкального «трудничества» была в руках этого одаренного художника. И теперь, когда отмечается 100-летие со дня рождения, оглянувшись на оставленное музыкантом наследие, важно представить панораму художественного служения этой выдающейся исторической личности.

С.З. Трубачев постиг символику духовно-музыкального мира не только своим эстетическим, художественным и научным сознанием, но и как человек, глубокими корнями связан-

ный с отечественной духовной культурой. В этом сила творений, переживших творца; сила его музыкальных высказываний, нашедших широкий отклик в душах исполнителей и слушателей. «...Видение духовной красоты претворяется в слышание музыки "небесных сфер" и облекается в символы мира горнего» [3, 323]³.

Какой вклад внес С.З. Трубачев в нашу культуру? Попытаемся наметить существенные, на наш взгляд, аспекты этой проблемы, касающейся в основном музыкознания.

— *Музыкальное наследие С.З. Трубачева*, которое ныне существует как в живой певческой практике (на клиросе и на концерте), так и на современных звуковых носителях; в нотных публикациях (Полн.собр. соч. в двух томах и 3-х книгах) и в виде отдельных сборников. Что можно сказать о музыке, о которой теперь уже немало сказано и написано?

Музыкальный образ говорит сам за себя — *имеющий уши, да услышит...*

— *Основу художественного стиля С.З. Трубачева составляет поэтика древнерусской музыки. Язык «дольного» музыкального мира толкуется автором как «стройная система», нашедшая выражение в «самобытном певческом искусстве», — с принятием*

Христианства распетом русскими певцами [3, 517–522]⁴.

Не случайно С.З. Трубачев сопоставляет древнюю музыкальную систему с системой искусствоведческой, текстологической. Д.С. Лихачев, открывший и обосновавший теорию культурной «трансплантации», считал, что в процессе пересадки на русскую почву, древние тексты «начинали новый цикл развития в условиях новой исторической действительности: изменялись, приспосабливались, приобретали местные черты, наполнялись новым содержанием и развивали новые формы» [2, 22]. Подчеркнем: композитор рассматривает «Осмогласие», ставшее основой исторически обусловленной, музыкальной системы, как «основополагающий музыкально-конструктивный принцип».

— *«Нотный архив духовно-музыкальных сочинений»*¹ С.З. Трубачева — ценный научный документ, в котором зафиксированы данные, касающиеся всего авторского духовно-музыкального творчества. Это, по существу, теоретическая модель характеристики содержания и формы всего композиторского наследия. В нем представлен огромный древнерусский музыкальный материал — мелодии древнего распева и коренные мелодии более позднего происхождения [3, 668–678]. Среди них — мелодии Киевского, Греческо-

го, Болгарского, Соловецкого, Валаамского *роспевов*. Внимание музыканта привлекают и различные *напевы* — особенно напевы Троице-Сергиевой Лавры, Гегсимаанского скита, Ипатьевского монастыря, Киево-Печерской Лавры, Оптиной пустыни. Это обширное поле интонационности, изысканное и использованное композитором, по сей день питает сонорное пространство музыки конца XX — начала XXI века. Значение этого собрания для современной пост-культуры трудно переоценить!

— *Основополагающие принципы, найденные* С.З. Трубачевым при культурологическом изучении русской певческой традиции, переданы нам в ряде музыковедческих исследований [3, 517–554]. Среди них, с одной стороны, — целенаправленный тематический материал (например, «Богослужбное пение в Русской Православной церкви», «Колокольные звоны»)² и, с другой стороны, — косвенный, связанный с иными, так или иначе близкими темами (например, «Музыка и символ в творческом преломлении П.А. Флоренского», «О дирижерском предслышании партитуры», «Из истории певческой культуры Сергиева Посада» и др.).

Так, в статьях, озаглавленных «О церковном пении и колокольном звоне», сосредоточена глубокая

музыковедческая мысль, наследующая и продолжающая изыскания таких мастеров, как Д.В. Разумовский, В. Металлов, А. Преображенский, М. Лисицын, С. Смоленский и др. Глубокое профессиональное проникновение в предмет, владение огромным комплексом музыкальной литературы, яркая научно-художественная проза — все это служит назидательным примером в развитии научного знания и педагогики. Как не учесть мыслей С.З. Трубачева о роли в создании духовно-музыкальной культуры, например: П.И. Чайковского, представленного — как «поворотный момент в истории русского церковного пения XIX века»; М.А. Балакирева и Н.А. Римского-Корсакова — «новое, что внес Н.А. Римский-Корсаков, стало зерном будущего направления русской церковной музыки»; Д. Кастальского, «сила и величие» которого состоит — «в сочетании полифонического мастерства с проникновением в духовную сущность». И, заметим, в период замалчивания биографических «деталей» С.З. Трубачев писал о С.В. Рахманинове: «Произведения, подобные «Литургии» и «Всенощной», по силе выраженного в них чувства можно сопоставить лишь с религиозной живописью В.М. Васнецова и М.В. Нестерова, создаваемой в те же годы» [3, 543].

— *Жанровая классификация*, проведенная С.З. Трубачевым в отношении собственного творчества и имеющая существенное значение при определении художественного стиля вообще³, — есть модель методологического подхода к этой проблеме в целом. В ней обнаруживается *строгое типологическое деление*, основанное на литургической функции песнопения: «Песнопения Всенощного Бдения (I), Песнопения Божественной Литургии для разных составов (II), Песнопения Божественной Литургии для мужского хора (III), Песнопения Архиерейского служения (IV), Песнопения Триоди Постной и Цветной (V), Песнопения двенадцатых праздников (VI), Песнопения Богородичных праздников (VII), Песнопения из служб святым (VIII), Песнопения из службы в память Крещения Руси (IX), Песнопения треб (X)». Этот жанровый перечень — не только теоретическая констатация классов музыкальных сочинений, но и реальное их «бытие», и прежде всего, в исполнительской практике — клиросной и концертной.

С.З. Трубачев разделил песнопения не только по *типам*, но и по *видам*, что очень важно. Вспомним, как П.И. Чайковский, сочиняя «Всенощную» (ор. 52, 1882), ужасался: «такая премудрость, для которой жизни мало». «...В этом океане ирмосов, стихир,

седальнов, катавасий, богородичнов, троичнов, тропарей, кондаков, эсапостилариев, подобных, степенных, — я совершенно потерялся и просто до сумасшествия иногда дохожу»⁴.

Похоже, что С.З. Трубачев не испытывал подобных трудностей. Свободно ориентируясь в «океане» церковно-музыкальных жанров, он добавил в классификацию «графу», касающуюся принадлежности песнопений к определенным разрядам, — «обработка», «переложение», «гармонизация», «авторское сочинение». Это придало классификации логически законченный и практически предельно информативный вид. Не исключено, что подобный формат возможен и при анализе творчества других композиторов, в том числе и современных.

— «*Поэтика музыкальных средств*» — отточенное словосочетание Д.С. Лихачева можно было бы трансплантировать и на духовно-музыкальные произведения⁵. Выразительные средства музыки Трубачева можно постигать с позиций современной теории языка и речи, что для творчества композитора, провозгласившего идею «своего языка» для богослужебного пения, имеет особое значение. Сошлемся лишь на общеизвестное положение: «Язык и речь — проблема соотношения общего и частного, абстрактного и материаль-

ного, социального и индивидуального»⁶.

С. Трубачеву-теоретику принадлежит ёмкое высказывание:

«Два мира — горный и дольный — разделены не только невидимой границей: в образах искусств они имеют несовпадающее, различное смысловое выражение... Музыка церковных песнопений имеет свой язык [Курсив наш — Н.Г.], резко отличный от звучания земных напевов, язык символический, подобно тому, как и язык церковной иконографии, храмовой архитектуры отличен от языка искусств, служащего выражением земных устремлений» [3, 517].

На каком же языке говорит Трубачев-композитор (учитывая, что он равно успешно владеет и тем, и другим)? Наша гипотеза: «Свой» язык церковных песнопений, воплощенный в обработках древней мелодии, у композитора органично сочетается с языком общеевропейской культуры в авторских сочинениях. В зависимости от жанровой направленности, существуют и те, и другие жанровые формы. Однако синтез — как органичное взаимодействие, взаимопроникновение этих двух миров — является отличительным признаком, сущностным зерном художественного стиля С.З. Трубачева. В «единораздельной цельности» — редкая художественная ценность его метода.

Сказанное выше слышится и видится в его произведениях.

Сошлемся, в частности, на нотную публикацию, сделанную к 90-летию со дня рождения диакона Сергия Трубачева, — «Песнопения Божественной литургии» (Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2009). В этом сборнике среди песнопений немало обработок древних церковных мелодий, например: «Единородный Сыне» (Напев Гефсиманского скита Свято-Троицкой Сергиевой Лавры), «Херувимская песнь» (Киевский распев), «Достойно есть» (Знаменный распев, на подобен «Величит душа Моя Господа...»), «О Тебе радуется» (Знаменный распев и Греческий распев), Причастны (Напев из «Круга простого церковного пения»). Обработки Трубачева — область сходных, но варьируемых выразительных средств: диатоника, представленная в слоготоновой фактуре при строгом соответствии с текстом и его членением; консонансная аккордика, трезвучная и обогащенная неаккордовыми тонами; особые гармонические отношения, управляемые мелодическими и ладово-переменными связями. Заметим при этом, что композитор придерживается ясной тональности и тоникальности и не избегает традиционной Т-S-D-T — формулы. Эта стилистика, как известно, отнюдь не характерна для древнерус-

ской звуковысотной системы! В этом решении обработка церковной мелодии явно сближается с жанром авторского сочинения.

— «Оркестр человеческих голосов» — приняв эстафету от великих отечественных мастеров, С.З. Трубачев вносит значительный вклад в технику *тембризации*, особенно близкую ему как симфоническому дирижеру. А.В. Никольский в статье «К вопросу о новых путях в области хоровой композиции», писал: хор — это «богатейший ансамбль, содержащий в себе до полутора десятка разных тембров, имеющих каждый свой особенный и яркий колорит...»⁷. Не менее важно и высказывание М.А. Лисицина: «...Вообще в церковных композициях нового направления можно было бы сказать, что это хоровые, оркестрово написанные симфонического характера пьесы или, произведения нового стиля церковной музыки симфоничны» [1, 22].

«Симфоничны» и многие композиции С.З. Трубачева. Композитор слышит хоровое многоголосие как тембровую партитуру, где каждый голос и его фонизм имеет свою роль в общем согласованном ансамбле звучания. Эта стилистика проявляется в различных жанровых формах — малых и крупных, в переложениях и сочинениях. Назовем только некоторые образцы, актуальные в современных репертуарах:

Херувимская песнь (авторская), «Милость мира» (авторская), «О тебе радуется» (греческого распева), «Хвалите Господа с небес» (гармонизация «Круга простого церковного пения» для большого смешанного хора), тропарь Рождества Христова (гармонизация греческого распева для большого смешанного хора); знаменитое — «Днесь висит на древе», антифон 15 (редакция для солистов и большого мужского хора), ирмосы канона Святой Пасхи (гармонизация напева Троице-Сергиевой Лавры для мужского хора), эксапостиларий «Плотию уснув» (гармонизация греческого распева) и др. (Список может быть продолжен и дифференцирован).

В отношении «тембризации», хорового симфонизма особенно показательны концерты (8), наследующие жанр, укоренившийся в России с XVIII века и не потерявший значения по сей день. Так, концерт «Похвала любви Божией», посвященный памяти новомучеников Российских» (на слова послание ап. Павла — 1 Кор. 13, 1–8, 13), нашел прочное место в репертуарах многих хоров. Не меньшее впечатление оставляет и более раннее сочинение (1982) — «Кто ны разлучит от любви Божия» (Рим. 8, 35–39), посвященное памяти П.А. Флоренского (100-летие со дня рождения). Исполняемый ныне знаменитым хором Сретенского монастыря

(дирижер Никон Жила), этот хоровой концерт, на наш взгляд, реализует весь потенциал художественного стиля С.З. Трубачева. Звучит действительно «оркестр человеческих голосов», раскрывающий концептуальный замысел, связующий невидимыми нитями прошлое и настоящее. «Проникновение в глубинную сущность исполняемой музыки чувством, интеллектом и внутренним слухом образует сердцевину исполняемого замысла, то ядро, от которого разрастается будущий образ» [3, 234], — этот тезис С.З. Трубачева-дирижера находит здесь, похоже, свою полную реализацию. Концерт «Похвала обители прп. Даниила Московского» (на слова игумена Андроника Трубачева) — «лидер» программ не менее известного Патриаршего хора этой обители (под рук. Георгия Сафонова), как и «Похвала любви Божией». (Заметим, что оба хоровых дирижера — выпускники РАМ им. Гнесиных,

где долгие годы трудился как зав. кафедры дирижирования С.З. Трубачев.)

Итак, завершая наш рассказ о С.З. Трубачеве — о том наследии, которое он нам оставил, хотелось бы подытожить сказанное его же словами:

«До сего времени мы еще не знаем всего богатства русской хоровой культуры, мы открываем для себя памятники музыкальной культуры так, как открывает ученый среды археологических раскопок культурные слои минувших столетий. Но памятники хоровой культуры, если не звучат, не станут достоянием наших современников, также как и умолкнувшие колокола не раскроют нам красоту звонов».

...Сочинения С.З. Трубачева звучат, раскрывая красоту их мысли, мелодии и гармонии, — звучат и становятся «рукотворными» памятниками русской хоровой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лисицын М.А. О новом направлении в русской церковной музыке: Реф., прочит. в С.-Петерб. О-ве писателей о музыке 9.11 1908 г. Москва: т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1909. С. 22.
2. Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X — XVII веков. Л.: Наука, 1973. С. 22.
3. Трубачев, Сергей. Избранное: ст. и исслед./ диакон Сергей Трубачев. Сост. игумена

Андроника (Трубачева), М.С. Трубачева, О.С. Никитина-Трубачева. Москва: Прогресс-плед, 2005. 720 с.

4. Трубачев Сергей, диак. Полное собрание богослужебных песнопений: в 2 т. Москва: Живоносный Источник, 2007.

REFERENCES

1. *Lisicyn M.A.* О novom napravlenii v russkoj cerkovnoj muzy`ke: Ref., pročit. v S.-Peterb. O-ve pisatelej o muzy`ke 9.11 1908 g. [About a new direction in Russian Church music] Moskva: t-vo skoropech. A.A. Levenson [Moscow: Association of printers Levenson], 1909. S. 22.

2. *Lixachev D.S.* Razvitie russkoj literatury` X – XVII vekov [Development of Russian literature of X-XVII centuries]. Leningrad: Nauka [Science], 1973. S. 22.

3. *Trubachev, Sergij.* Izbrannoe: st. i issled./ diakon Sergij Trubachev [Favorites: art. and research/ deacon Sergei trubachyov]. Sost. igumena Andronika (Trubacheva), M.S. Trubacheva, O.S. Nikitina-Trubacheva [Comp. hegumen Andronik (Trubachev), M.S. Trubacheva, O.S. Nikitina-Trubacheva]. Moskva: Progress-pleyada [Moscow: Progress-pleyada], 2005. 720 s.

4. *Trubachev Sergij,* diak. Polnoe sobranie bogoslužebny`x pesnopenij: v 2 t. [A complete collection of liturgical chants: 2 v.] Moskva: Zhivonosny`j Istochnik [Moscow: life-giving spring], 2007.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Этот документ, составленный композитором в конце жизни, еще в виде рукописи был передан автору настоящего текста еще до издания его в «Избранном».

² Трубачёв С.З. Избранное: «Традиции и преемственность в пении и колокольном звоне московского Свято-Данилова монастыря», «Песнопения панихиды в русской музыке» и др.

³ [3, 668-878] Этот документ, составленный композитором в конце жизни, был передан в виде рукописи автору настоящего текста еще до его публикации (2005 г.).

⁴ Чайковский П.И. ПСС. Лит. произв. Т. 10. Москва. 1966. С. 148. (Цит. по: ПСС. Т. 63. Москва, 1990. С. 13)

⁵ Нам об этом уже довелось писать в монографии «Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века» (Москва., Языки славянской культуры. 2002), как и в ряде статей на подобную тему разных лет.

⁶ Краткий словарь лингвистических терминов [Электронный ресурс] URL <https://multiurok.ru/files/kratkii-slovar-linghivistichieskikh-tierminov.html> (дата обращения 15.01.19).

⁷ Никольский А. Музыкальная новь. 1924. №№ 6-7. (Цит. по архивной копии, в свое время любезно предоставленной автору текста сыном композитора, Л.А. Никольским).

¹⁷ Лисицын М.А. О новом направлении в русской церковной музыке СПб, 1908. С. 22.

¹⁸ Трубачев С.З. О дирижерском «предслышании» партитуры // Избранное. С. 234



О МЕСТЕ И РОЛИ СОТВОРЧЕСТВА В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

В чем специфика креативной сферы, объединяющей музыкантов различных специальностей (композиторов, исполнителей, педагогов), в которой от каждого так или иначе задействованного субъекта — в различной степени — зависит успех или неуспех сотворчества? В целях представления операциональной избыточности проблематики в разнообразных взаимосвязях, исследование сотворчества базируется на мультидисциплинарной интерпретации изучаемого материала, что отвечает постнеклассической стадии развития науки. В настоящей статье обратимся к понятию «сотворчество», благодаря приставке «со» нашедшему широкое применение термина в музыковедении, общей и музыкальной педагогике, культурологии, искусствоведении. Несмотря на широкий диапазон применимости, в литературе не отражен вопрос принципиальной специфики сотворчества и его места в творческом процессе. Попробуем в этом разобраться, сопоставив понятия «творчество» и «сотворчество».

Несмотря на многовековую историю исследований творчества, а также большому количеству работ, посвящен-

ных определению различных стадий творческого процесса (Б.А. Лезин, Б.М. Кедров, Я.А. Пономарев, П.К. Энгельмейер, G. Wallas и др.), в науке существует известная расплывчатость в его характеристиках в силу принципиальной непознаваемости многих существующих тайн природы.

Из многочисленных научных толкований понятия импонирует определение Я. Пономарева: «Творчество — необходимое условие развития материи, образования её новых форм, вместе с возникновением которых меняются и сами формы творчества» [Курсив автора — К.Е.]. Творчество человека лишь одна из таких форм [14, 43]. Данный подход продолжен Б. Руниным, предположившим, что «между творчеством природы и творчеством человека, видимо, существует определённая историческая преемственность и логическая связь» [16, 56]. Творчество мироздания являет собой бесконечный источник вдохновения для музыканта, художника или поэта. Принято считать (и эта точка зрения пока никем не опровергнута), что все тайны творчества происходят из глубин подсознания, куда академиче-

ская наука пока не может проникнуть (З. Фрейд, К. Юнг, П. Тейяр де Шарден и др.). По глубокому и поэтичному теоретическому выводу В. Белинского, «способность творчества есть великий дар природы; акт творчества в душе творящей есть великое таинство; минута творчества есть минута великого священнодействия; творчество бесцельно с целью, бессознательно с сознанием; свободно с зависимостью: вот основные его законы» [4, 285]. Немецкий философ А. Шопенгауэр считал творчество сферой *незаинтересованного созерцания* [курсив здесь и далее наш — К.Е.] идей, в которой отсутствуют человеческие эгоистические импульсы [24, 384–390]. Врата в этот мир, функционирующий по установленным свыше законам, открываются *лишь избранным* по странной прихоти Природы. Трансцендентность — важнейший показатель «творческого измерения», в котором художник пребывает в особом состоянии *вдохновения*, которое характеризуется по-разному. Платон в «Ионе» пишет, что творцы одержимы «божественным вдохновением» [13, 376]. В. Белинский сопоставлял вдохновение с болезненным состоянием, ситуацией крайнего стресса, когда у человека обнаруживаются сверхспособности, а также с энергией души, возбужденной «не волею человека, но каким-то не зависящим от него влиянием» [4, 273]. Мыслитель подчёркивал, что эти

психические перегрузки творец переносит «непринужденно и свободно» [4, 273]. Композитор А. Шнитке о своём пребывании в состоянии вдохновения поведал: «Композитор попадает в неё время от времени — сам не зная, как и каким образом»¹, а Г. Малер написал: «В эти часы становишься рассеянным, погружаешься в себя, умираешь для внешнего мира» [10, 183]. Творчество в состоянии «одержимости» означает подчинение земного разума более сильному, трансцендентному началу или, появляющейся свыше силе, «взрывающей» (Э. Гуссерль) земное сознание.

Подвергая рефлексии испытанные состояния, творцы отмечают, что погружение в творческую работу сопровождается сильнейшим волнением, непроизвольной повышенной активностью, высокой продуктивностью деятельности в сочетании с лёгкостью протекания процесса порождения новых и оригинальных идей. К примеру, Платон написал: «Говорят же нам поэты, что они летают как пчёлы и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз. И они говорят правду: поэт — это существо лёгкое, крылатое, священное; и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и испуганным и не будет в нём более рассудка» [13, 377]. В отношении роли и доли участия самого творца в созидательном процессе Платон замечает:

«<...> Бог яснее всего показал нам, что мы не должны сомневаться, что не человеческие эти прекрасные творения и не людям они принадлежат; они — божественны и принадлежат богам, поэты же — не что иное, как толкователи воли Богов, одержимые каждый тем богом, который им владеет» [13, 377]. Эти слова подтверждаются воспоминаниями о пережитых ощущениях М. Цветаевой: «Слушаюся чего-то постоянно, но не равномерно во мне звучащего, то указующего, то приказующего. Когда указующего — спорю, когда приказующего — повинуюсь» [20, 37]. Примерно о том же говорит А. Шнитке: «У меня впечатление, что меня водят всю жизнь на веревочке, на каком-то шнуре: пишу, могу что-то, но все время на этом шнуре болтаюсь. Это — как бы ограничение моей свободы» [5, 52]. Ирреальное измерение, о котором говорят и пишут художники, и есть сфера творчества, в которой они выполняют некую миссию: без оценок, анализа, лишь повинуюсь Данности. Вновь обратимся к А. Шнитке: «У меня есть ощущение, что некоторые идеи мне были как бы подарены — они не от меня. <...> Например, финал Первого виолончельного концерта. Или Sanctus в Реквиеме — эта часть мне приснилась <...>. И для меня это было очень важным — я этого сам в себе не оспаривал» [5, 51]. Г. Малер писал: «становишься, так сказать, только инстру-

ментом, на котором играет вселенная. <...> В такие минуты я больше не принадлежу себе. [10, 183].

Из всего этого следует, что в творчестве существует «интуитивный этап», который состоит примерно из двух фаз. Первая фаза — «стихийного потока», или, по словам А. Шнитке, *непроизвольно-интуитивный* этап, когда непреднамеренно, в любое время дня или ночи, художнику свыше поступает обрывочная информация. Композитор назвал эту фазу самым беспокойным временем, когда он должен найти что-то, поймать, записать нотами, но ещё не знает, «что и как...»². Такое состояние может появляться внезапно, стихийно обрушивающимся музыкальным потоком³, с определённой степенью регулярности⁴ или эпизодически⁵.

Вслед за фазой «стихийного потока» наступает период «интуитивного приближения к произведению». Об этом А. Шнитке говорит следующее: «<...> через какое-то время <...> я начинаю вдруг слышать про себя будущее произведение. <...> Иногда это состояние продолжается час-два, а то и несколько часов <...> Ощущение таково, будто я неким внутренним ключом повернул в себе что-то, и всё сразу изменилось...»⁶. А. Шнитке ассоциирует эту фазу с чувством временной потери свободы, при котором у него возникает другое ощущение: «все, что я

делаю, — это попытки приблизиться к тому, что не я делаю, а что уже есть, и я должен только зафиксировать» [5, 52]. Композитор признаётся: «делаю не то, что хочу, а то, что со всей необходимостью должен сделать. И хотя речь идёт о вашем сочинении, живущем в вашем внутреннем мире, вы подчиняетесь ему как чему-то объективно существующему. Я <...> лишь <...> открываю и разгадываю то, что имеется во мне» [Везде разрядка автора — К.Е.] [Цит. по: 21, 228]. Это подтверждается словами Г. Малера написавшего, что в момент творения он «терпит страшные родовые муки, и нужно чтобы прошло немало часов, прежде чем в его голове всё уляжется, придёт в порядок и потом забродит» [10, 183]. М. Цветаева пишет примерно о том же: «Точно мне с самого начала дана вся вещь — некая мелодическая или ритмическая картина ее — точно вещь, которая вот сейчас пишется (никогда не знаю, допишется ли), уже где-то очень точно и полностью написана. А я только восстанавливаю. Отсюда эта постоянная настороженность: так ли? не уклоняюсь ли? не позволяю ли себе — своеволия?» [20, 37]. Этот этап сродни состоянию, которое испытывает человек, очнувшийся после ночи странных сновидений, чья память, удерживая постоянно иссякающий поток неясных ощущений, пытается связать их смыслом и значением.

Психологи, со своей стороны, пытались объяснить подобные состояния. А. Маслоу назвал их «*высшим переживанием*», непосредственно не связанным с удовлетворением каких-либо или чьих-либо потребностей. В таком режиме творческий человек имеет дело с неопределённым и неоднозначным, требующем свободы и открытости. Он находится в состоянии созерцания целостного многогранного феномена, предполагающего его оценку не с точки зрения пользы, ибо сам «процесс может быть не менее приятен, чем результат, а движение может доставить такое же удовольствие, как достижение цели» [11, 315].

Творчество является из «непознаваемого» измерения в мир «познаваемого», в котором поступившая свыше информация подвергается переработке. Пережив лично фазы этого «перетекания», А. Шнитке утверждает, что в сфере вдохновения музыканту «нельзя, к сожалению, находиться постоянно. Даже слишком долго, — и то нельзя», нужно «*контролировать* всё, что делаешь во время работы»⁷. То есть в какой-то момент в голове художника срабатывает механизм «переключения» из состояния вдохновения в обычную атмосферу бытия, в пучину со-восприятия, где его так сладостно порождённый замысел попадает в сферу земного риска и непредсказуемости. Когда форма будущего произведения более или менее ясно вырисовывается

в сознании творца, начинается следующий этап — оформление полученной информации, или произвольная, по словам Шнитке, «во многом разочаровывающая»⁸ ежедневная работа над текстом.

Второй этап творчества, согласно Платону, есть *искусство* реализации, или *мастерства* в «схватывании», фиксации и отражении творческих идей, полученных творцом в состоянии одержимости, а затем подвергаемых осознанию и переработке для дальнейшего воссоздания. Своеобразный диалог «взорванного» (Э. Гуссерль) сознания с «просыпающимся» *сознательным волевым контролем* художника чётко подразделяется философом на родственные творческие процессы — «вдохновения» и «искусства». Таким образом вступает в свои права сотворчество с его неотъемлемым «правом на риск» [9, 73] (В. Загвязинский). Истинные художники с высокой ответственностью подходят к этому этапу, который характеризуется напряжением воли, сомнениями, потерей непринуждённости процесса творения.

Нам видится, водоразделом творчества и сотворчества служит состояние, о котором А. Шнитке говорил следующее: «В творческой *работе* существуют две крайности — два полюса если хотите. Те самые, что называют обычно *интуицией* и *рациональным расчётом*» [Цит. по: 21, 159]. Как процесс познания возникает из удивления

(Аристотель), так сотворчество зарождается с «включения» *рефлексии на стадии десигната* (замысла), где автор вступает в сотворчество с самим собой, со своим Я, ставшим «каналом передачи» творческой информации из глубин подсознания.

Внутренние диалоги автора разливаются в направлениях, связанных, с одной стороны, со стремлением оформить, завершить произведение. «Но как восстановить чувства, которые испытывал когда-то, — вопрошает И.Ф. Стравинский, — и не исказить их наслоениями последующей душевной жизни?» Если бы я стал пытаться передать мои прошлые чувства, все было бы настолько же неточно и произвольно, как если бы это сделал другой» [18, 42]. С другой стороны, творец начинает осознавать, что предстоит *встреча* его создания *со слушателем*. «Когда я произвожу на свет сочинение, — писал Г. Малер, — я люблю узнавать, какие струны оно заставляет звучать в «другом» [разрядка автора — К.Е.] [10, 169].

Как только музыкант задаётся вопросом: «А как воспримется моё творчество?», — «начинается, — как выразился В. Межуев, — самое интересное» [12], поскольку, по меткому замечанию Н. Голубовской, «говорить себе или говорить другим — большая разница» [8, 45]. Данная позиция предопределяет особое место и функции *слушателя* в системе сотворчества.

Это же основание несколько меняет сложившееся в музыковедении отношение к сотворчеству как вторичному творчеству *исполнителя* (Б. Асафьев, А. Сохор, Е. Гуренко, Г. Цыпин и мн. др.).

Б. Асафьев дифференцировал *исполнительскую* культуру музыкантов на два ответвления: «или она *сотворческая* композиторству, или она механически репродуцирует по создавшимся нормам техники нотную запись» [2, 297], когда «одни знают наперед, что услышат, другие всегда гадают» [2, 298]. Б. Асафьев под сотворчеством понимал значительную долю работы исполнителя в потоке внутреннего слухосознания с целью высокохудожественного отражения авторского замысла. А. Сохор также противопоставлял сотворчество творчеству композитора. В частности, он писал: «<...> В то же время, коль скоро исполнительство "производит продукт", оно тоже является творчеством. Вернее, оно есть сотворчество по отношению к первичному творчеству — деятельности композитора» [18, 48]. Данное положение воспринимается противоречиво и редуцирует творческий процесс: исполнительство — *это тоже творчество, но есть сотворчество «по отношению к ...»*. В таком случае, сотворчество не распространяется на деятельность композитора, что, полагая, не отражает реальности.

М. Арановский выдвигает идею «дважды высказывания» музыкального текста, при этом не разделяя музыкантов на авторов и исполнителей. Первое высказывание связано с воплощением замысла без потери функции быть высказыванием от автора. Воплощение авторского замысла может соответствовать как фазе *восстановления* свыше поступившей композитору информации (второй этап творчества), так и фазе *переработки* поступившей информации для слушателя (сотворчество). Этот посыл связан с периодом продолжающейся разработкой творческого артефакта самим *композитором*, который «порой растягивается на месяцы и годы» [1, 61]. Второе высказывание осуществляется в процессе временного восстановления смысла авторского текста в момент его прочитывания или *исполнения* (что согласуется с вышеобозначенными выводами теоретиков).

Мысль М. Арановского об «отсроченности» передачи музыкального послания от замысла до реализации, трактуемая как одна из особенностей музыкально-коммуникативного акта, напрямую подводит к выводу о том, что зона применимости сотворчества намного шире. Добавим к этому утверждение А. Маслоу о том, что творчество «должно приносить удовольствие», а также «должно приносить пользу людям» [11, 289]. Здесь появляется нюанс *направлен-*

ности творческого процесса на *Другого*, или, согласно Б. Асафьеву, Н. Назайкинскому, В. Медушевскому и др. — на восприятие, с целью вызвать определенную эстетическую реакцию (удовольствия, удовлетворения, наслаждения и пр.). И если Платон, Шопенгауэр писали, что творчество положено человеку как *инстинкт*, а Маслоу писал о «высшем переживании» без эгоистических побуждений, то в последнем тезисе А. Маслоу актуализировал феномен *долженствования*, заключающийся в *сознательном доведении плодов творчества до качественного результата*. Из этого следует, что данная стадия работы «направлена» на слушателя. Иначе для кого польза и кому доставлять удовольствие? «Я стараюсь, — писал Г. Малер, — использовать все до единого средства, которые только есть в моём распоряжении, чтобы абсолютно всё достигало ушей слушателя так же, как оно звучит для моего внутреннего слуха [10, 470]. Заметим, что А. Сохор также писал о том, что «любой композитор, желающий быть услышанным и понятым, вольно или невольно, сознательно или бессознательно ориентируется в своем творчестве на тех или иных слушателей» [Курсив автора — К.Е.] [15, 44]. Это убедительно доказывает, что композиторская мысль, едва начав оформляться, подвергается воздействию грави-

тационной устремлённости к *Другому*. То есть процесс сотворчества означает продолжение жизни творческой первоидеи, и начинается он ещё на стадии десигната, до оформления варианта нотного текста (или, в культурах устных профессиональных традиций, — до первого публичного исполнения [23, 48–91]). Композитор, любя всем сердцем своё творение, не может не думать о том, какое впечатление произведёт оно на других. С пробуждением рефлексии его неминуемо начинают одолевать сомнения (мнения, потенциально столкнувшиеся с другими суждениями), вынуждающие его корректировать первозамысел. Данное положение подтвердим словами М. Цветаевой: «ДЛЯ КОГО Я ПИШУ» [Заглавный шрифт автора — К.Е.]. <...> Вещь написана: что с ней будет? кому придется? кому продам? О, не скрываю, что, по свершении вещи, последний вопрос для меня — наиважнейший. Так, дважды, духовно и житейски: вещь дана, кто ее возьмет?» [20, 37].

Сотворчество, в отличие от «самодостаточного» творчества, динамически направлено на *воспринимающих* слушателей/зрителей, критиков, вольно или невольно *оценивающих* творение (по Б. Асафьеву «направленность формы на восприятие»). Дальнейшие творческие метаморфозы с авторским замыслом связаны с закономерностями функционирования музыкальной ком-

муникии, пронизанной внешними и внутренними оценочными установками, ибо любым художником *переживается* факт предстоящей оценки своего творчества. Так, И.Ф. Стравинский с печалью восклицал: «...Музыка казалась мне такой привычной и близкой, я любил её и не мог понять, почему люди, ещё не слышавшие её, наперёд протестуют» [19, 150–151]. В связи с этим возникает совершенно иной параметр сотворчества — *оценочная деятельность* [6; 7] как система представлений о качестве созданного музыкального продукта и его критериях с ценностных позиций разных субъектов сферы музыкальной коммуникации [25]. Все ориентировочные стратегии музыкантов, по справедливому мнению Е. Назайкинского, провоцируются самим фактом возникновения атмосферы оценочной ситуации противостояния «я — и все остальные, и всё остальное» [7, 213] с недостижимым горизонтом следствий» [7, 228]. Состязательный эффект непрерывно раскручивает всё новые витки спирали развития, оказывая «сильнейшее влияние на формирование систем музыкального языка, музыкальных ценностей, эталонов, шкал» [7, 225].

Итак, направленность сотворчества на высокохудожественный музыкальный результат и оценочный (скрытый и явный) механизм регуляции деятельности являются принципиальными характеристиками сотворчества.

Сотворчество сопряжено с волевым психическим усилием, опосредовано сознательной целенаправленной деятельностью, мотивированной оценочными отношениями в системах межсубъектной коммуникации музыкантов (системы «Я — Я»; «Я — Другой»), этими системами обусловлено и на них направлено. Если творчество самодостаточно, а творческий замысел стихийен и непредсказуем, то сотворчество зависимо от вердикта *Другого*, его системная динамика развёрнута в сторону слушателя, для которого создаётся конкретный музыкальный продукт (по А. Сохору). Соворчество есть бесконечное и многовариантное возобновление творчества, оно функционирует в неустойчивой атмосфере риска, условий и долженствований, при тщательном контроле сознания (роль интуиции в сотворчестве иная), направляющего деятельность музыканта с позиции её целесообразности и результативности.

Огромное разнообразие смысловых нюансов затрудняет выведение дефиниции понятия «сотворчество», знаменующего собой продолжение фазы творчества. Его протяжённость измеряется временем существования композиторского замысла в сердцах и памяти слушателей (от единичного представления до многовековой истории постановок). «Здесь и сейчас» реализующееся новое «бытие артефакта» (М. Арановский) есть уникаль-

ное явление результата сотворчества. Слушатель оказывается интригующим звеном сотворчества, поскольку априори он «третий» в любом творческом диалоге (интерактивном и опосредованном), «полюс» (положительный или отрицательный) в оценке результативности креативной деятельности музыкантов.

Исследователь В. Блок в контексте восприятия читателем литературного произведения определяет сотворчество как активную творчески-созидательную деятельность, деятельность-переживание реципиента, протекающую преимущественно в области воображения, которая «носит субъективно-объективный характер, зависит от мировоззрения, личностного и социального опыта..., культурности..., вбирает в себя индивидуальные особенности восприятия и вместе с тем поддается суггестивной направленности произведения искусства» [6, 488–489]. Применительно к проблеме сотворчества в музыкальном искусстве корреляции с данной дефиницией неоспоримы.

Однако в музыке художественная информация передается по многочисленным и сложнейшим каналам, окрашенным отношениями сотворчества [25], затрагивающим не только область воображения участников этих связей, но и процессы и механизмы, переводящие художественный образ в реальное звучание. И чем больше количество участников сотворчества, тем сложнее образующиеся связи.

С учетом многосоставности понятия и многоаспектности проблемы предлагается следующее определение: *сотворчество в музыкальном искусстве есть многоуровневый и многокомпонентный системный динамический феномен, функционирующий в музыкально-коммуникативном пространстве, отражающий диалогическую ценностно-оценочную специфику и закономерности процесса воплощения десигната музыкальной идеи от замысла до художественно-значимого результата.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 343 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Исследование. Кн. 1 и 2-я; 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Батюшков О. Творчество [Электронный ресурс] // Словарь Брокгауза и Ефрона. Электрон. текстовые данные. URL: <http://www.bibliotekar.ru/bet/76.htm> (дата обращения 21.05.2018).
4. Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески и Миргород») //

Полное собрание сочинений: в 13 т.: Т. 1: Статьи и рецензии. Художественные произведения 1829–1835. Москва: Изд-во АН СССР, 1953. С. 259–308.

5. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. и автор предисл. А.В. Ивашкин. Москва: «Классика—XXI», 2014. 320 с.

6. Блок В.Б. Сопереживание и сотворчество (диалектика и взаимообусловленность) // Психология художественного творчества: Хрестоматия / Сост. К.В. Сельченко. Мн.: Харвест, 1999. С. 465–503.

7. Восприятие музыки: Сб. ст. / Ред-сост. В.Н. Максимов. Москва: Музыка, 1980. 256 с.

8. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. Л.: Музыка, 1985. 143 с.

9. Загвязинский В.И. Педагогическое творчество учителя / В.И. Загвязинский // Советская педагогика. 1988. № 1. С. 70–75.

10. Малер Г. Письма. Воспоминания / Густав Малер; ред. Д. Фришман. Москва: Музыка, 1968. 608 с.

11. Маслоу А.Г. Мотивация и личность / Пер. с англ. СПб.: Евразия, 1999. 478 с.

12. Межуев В.М. Размышления о культуре и культурологии: культурология в контексте современного гуманитарного знания [Электронный ресурс] // Культурологический журнал. 2010. № 2. С. 1–6. URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/&j_id=3, свободный (дата обращения 03.04.2018).

13. Платон. Собрание сочинений в 4 т.: Т. 1 / Под общ. ред. А.Ф. Лосева [и др.]. Москва: Мысль, 1990. 862 с. (Философское наследие. Т. 112).

14. Пономарёв Я.А. Психология творчества и педагогика. Москва: Педагогика, 1976. 280 с.

15. Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. / Сост. и ред. М.Г. Арановский. Москва: Музыка, 1974. 336 с.

16. Рунин Б.М. Творческий процесс в эволюционном аспекте // Художественное и научное творчество. Л.: Наука, 1972. С. 54–67.

17. Сохор А.Н. Музыка как вид искусства: Монография. 2-е изд., перераб. и доп. Вопросы эстетики. Москва: Музыка, 1970. 192 с.

18. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура: Монография. Москва: Советский композитор, 1975. 202 с.

19. Стравинский И.Ф. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / Перевод с англ.; послесл. и общ. ред. М.С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.

20. Цветаева М. Статьи, эссе [Электронный ресурс] // Цветаева Марина Ивановна. URL: <http://rulibrary.ru/tsvetaeva>, свободный (дата обращения 05.06.2018).

21. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. Москва: Интерпракс, 1994. 384 с.

22. Чайковский М.И. Из семейных воспоминаний [Электронный ресурс] / М.И. Чайковский. Электрон. текстовые данные. Режим доступа: URL: <http://www.tchaikov.ru/memuar007.html>, свободный (дата обращения 21.05.2018).

23. Шахназарова (Мелик-Шахназарова) Н.Г. Избранные статьи. Воспоминания / Под ред. С.К. Лашенко и А.В. Лебедевой-Емелиной. Москва: Государственный институт искусствознания, 2013. 372 с.

24. Шопенгауэр А. О четверояком корне закона достаточного основания. Мир как воля и представление. Критика кантовской философии. Т. 1. Москва: Наука, 1993. 672 с.

25. Якупов А.Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации // Художественное образование и наука. 2017. № 1 (10). С. 15–37.

REFERENCES

1. Aranovskii M.G. Muzykal'nyi tekst. Struktura i svoistva [Musical text. Structure and properties]. Moskva: Kompozitor [Moscow: Publishing house «Composer»], 1998. 343 p.

2. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak protsess: Issledovanie [Musical form as a process: Research]. Кн. 1 и 2-я; 2-е изд. [Кн. 1 and 2; 2nd edition]. L.: Muzyka [Leningrad: Publishing house «Music»], 1971. 376 p.

3. Batyushkov O. Tvorchestvo [Creativeness]. (Elektronnyi resurs) [Electronic resource]. Slovar' Brokgauza i Efrona [Dictionary of Brockhaus and Efron]. URL: <http://www.bibliotekar.ru/bet/76.htm>.

4. Belinskii V.G. O russkoi povesti i povestyakh g. Gogolya («Arabeski i Mirgorod») [About the Russian story and novels of Gogol («Arabesques and Mirgorod»)]. Polnoe sobranie sochinenii: v 13 t.: T. 1: Stat'i i retsenzii. Khudozhestvennye proizvedeniya 1829–1835. [Full works: 13 vol.: Vol. 1: Articles and reviews. Works of art 1829–1835.]. Moskva, Izd-vo AN SSSR, [Moscow: Publishing house of the USSR], 1953. S. 259–308.

5. Besedy s Al'fredom Shnitke [Conversations with Alfred Schnittke]. Sost. i avtor predisl. A.V. Ivashkin [Comp. and author of the Foreword. A.V. Ivashkin]. Moskva: «Klassika—XXI» [Moscow: Publishing house «Classic—XXI»], 2014. 320 p.

6. Blok V.B. Soperezhivanie i sotvorchestvo (dialektika i vzaimoobuslovlennost') [Empathy and co-creation (dialectics and interdependence)]. In: Psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva: Khrestomatiya [Psychology of art: Chrestomathy] Sostavitel' K.V. Sel'chenok [Compiled by K.V. Zelichenok]. Minsk: Kharvest [Minsk: Publishing house «Harvest»], 1999. S. 465–503.

7. Vospriyatие muzyki [Perception of music]: Sbornik statei [Collection of articles] Red.-sost. V.N. Martynov [Ed. -sost. V.N. Martynov]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1980. 256 p.

8. Golubovskaya N.I. О музыкаль'ном исполнител'stve [About musical performance]. L.: Muzyka [Leningrad: Music], 1985. 143 p.
9. Zagvyazinskii V.I. Pedagogicheskoe tvorchestvo uchitelya [Pedagogical creativity of the teacher]. Sovetskaya pedagogika [Soviet pedagogy]. 1988. № 1. S. 70–75.
10. Maler, G. Pisma. Vospominaniya [Letters. Memoirs]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1968. 608 p.
11. Maslou A.G. Motivatsiya i lichnost' [Motivation and personality]. Sankt-Peterburg: Evraziya [St. Petersburg: Publishing house «Eurasia»], 1999. 478 ps.
12. Mezhev V.M. Razmyshleniya o kul'ture i kul'turologii: kul'turologiya v kontekste sovremennogo gumanitarnogo znaniya [Reflections on culture and cultural studies: cultural studies in the context of modern humanitarian knowledge]. (Elektronnyi resurs) [Electronic resource]. Kul'turologicheskii zhurnal [Cultural journal]. 2010. № 2. P. 1–6. URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/&j_id=3.
13. Platon. Sobranie sochinenii v 4 t. [Collected works in 4 volumes]. T.1 [Vol.1]. Moskva: Mysl' [Moscow: Publishing house «Thought»], 1990. 862 p.
14. Ponomarev Ya.A. Psikhologiya tvorchestva i pedagogika [Psychology of creativity and pedagogy]. Moskva: Pedagogika [Moscow: Publishing house «Pedagogy»], 1976. 280 p.
15. Problemy muzykal'nogo myshleniya [Problems of musical thinking]: Sbornik statei [Collected papers] / Sostavitel' i redaktor M.G. Aranovskii [Compiled and edited by M.G. Aranovsky]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1974. 336 p.
16. Runin B.M. Tvorcheskii protsess v evolyutsionnom aspekte [Creativity in the evolutionary aspect]. In: Khudozhestvennoe i nauchnoe tvorchestvo [Artistic and scientific creativity]. L.: Nauka [Leningrad: Publishing house «Science»], 1972. S. 54–67.
17. Sokhor A.N. Muzyka kak vid iskusstva: Monografiya [Music as an art form: Monograph]. 2-e izdanie [2nd edition]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1970. 192 p.
18. Sokhor A.N. Sotsiologiya i muzykal'naya kul'tura: Monografiya [Sociology and musical culture: Monogra]. Moskva: Sovetskii kompozitor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»], 1975. 202 p.
19. Stravinskii I. Dialogi: Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii [Dialogues: Memories. Musings. Comments]. L.: Muzyka [Leningrad: Publishing house «Music»], 1971. 414 p.
20. Tsvetaeva M. Stat'i, esse [Articles, essays] (Elektronnyi resurs) [Electronic resource]. URL: <http://rulibrary.ru/tsvetava>.
21. Tsylin G.M. Psikhologiya muzykal'noi deyatel'nosti: problemy, suzheniya, mneniya [Psychology of musical activity: problems, judgments, opinions]. Moskva: Interpraks [Moscow: Publishing house «Interpraks»], 1994. 384 p.
22. Chaikovskii M.I. Iz semeinykh vospominanii [From family memories]. (Elektronnyi resurs) [Electronic resource]. URL: <http://www.tchaikov.ru/memuar007.html>.

23. *Shakhnazarova (Melik-Shakhnazarova) N.G. Izbrannye stat'i. Vospominaniya* [Selected articles. Memory lane]. Moskva: Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya [Moscow: Publishing house «State Institute of art studies»], 2013. 372 p.

24. *Shopenhauer A. O chetveroyakom korne zakona dostatochnogo osnovaniya. Mir kak volya i predstavlenie. Kritika kantovskoi filosofii* [On the four root of the law of probable cause. The world as will and representation. Criticism of Kant's philosophy]. T. 1 [Vol. 1]. Moskva: Nauka [Moscow: Publishing house «Nauka»], 1993. 672 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: 21, 286.

² Цит. по: 21, 227.

³ По воспоминаниям брата, П.И. Чайковский в детстве зажимал уши, интуитивно стремясь оградить свою психику от лавины звуков, обрушивающейся на него изнутри: «"О эта музыка, музыка!" <...> "Избавьте меня от нее! Она у меня здесь, здесь, — рыдая и указывая на голову, говорил мальчик, — она не дает мне покоя!"» [21].

⁴ А. Шнитке признаётся: «Бывают дни, когда в голову приходит очень многое — появляются одна за другой новые идеи, число эскизов и набросков заметно увеличивается; всё быстро катится куда-то вперёд. А потом наступает время, когда почти ничего не приходит в голову» [Цит. по: 20, 159].

⁵ Примером служат яркие, но редкие образцы творчества музыкальных «дилетантов» — любителей: дипломатов и политических деятелей М. Огиньского, создавшего гениальный Полонез «Прощание с Родиной», и А. Грибоедова, сочинившего два вальса, вошедших в сокровищницу музыкальной культуры.

⁶ Цит. по: 21, 227.

⁷ Цит. по: 21, 286.

⁸ Цит. по: 21, 227.



СОНАТНАЯ ФОРМА В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ: СЛУЧАЙНОСТЬ ИЛИ ЗАКОНОМЕРНОСТЬ?

Говоря о сонатной форме, ученые-музыковеды и преподаватели музыкально-теоретических дисциплин обычно подразумевают сложнейший тип организации музыкальной композиции, для которого, как правило, характерны двух- или трехчастное строение, наличие подразделов (партий), особая тональная и тематическая диспозиция, производный контраст, активное тематическое развитие, и который наиболее определенно и полно проявился в инструментальной музыке, прежде всего — в сонатно-симфоническом цикле. Собственно, свое современное название сонатная форма обрела именно благодаря жанру инструментальной сонаты. И, конечно же, в большинстве широко известных сонат и симфоний классико-романтического периода, а также в близких к ним жанрах — концерте, квартете, увертюре и т.п. — мы с высокой степенью вероятности найдем эту структуру.

Однако даже краткий экскурс в историю вопроса позволяет понять, что не все и не всегда было столь однозначно. Казалось бы, близкие термины и музыкальные явления, имеющие, к тому же, общий корень — «соната»

и «сонатная форма», — всегда по-разному соотносились между собой, а долгое время даже не были связаны друг с другом.

Специалистами в области музыкальных жанров и старинной музыки установлено, что слово «соната» (в старофранцузском варианте *sonnade*, в старонемецком — *sonada*) в единичных случаях использовалось уже в XIII–XIV веках для обозначения инструментальной пьесы [23]. В XVII столетии этот термин уже широко применялся по отношению к самым разным инструментальным произведениям [3, 141–142], причем нередко в противопоставление композициям, предназначенным для пения — кантатам [23]. *Рождение сонаты как «сложного жанра инструментальной музыки»* [курсив мой — Д.Н.] [3, 142]¹ и закрепление за ним его названия относится ко второй половине XVII века. В это время он складывается в ансамблевой (трио-соната) и сольной разновидностях, которые стали развиваться собственными путями. Наиболее перспективной оказалась сольная соната, дальнейшая эволюция которой осуществлялась практически беспре-

рывно — в творчестве композиторов позднего барокко и классического периода, в музыке романтиков, наконец, в XX — начале XXI столетий.

С сонатной формой — понятием и структурой — все гораздо сложнее. Более-менее ясна история возникновения термина.

Первые обозначения типа музыкальной композиции, который сегодня известен как сонатная форма, стали появляться во второй половине XVIII века. Венские классики чаще всего пользовались термином *Allegro*, или *das erste Allegro* («первое аллегро»). Широко известно письмо В.А. Моцарта от 3 июля 1778 года, в котором он рассказывает отцу об исполнении в Париже сочиненной им симфонии, используя именно это понятие: «<...> симфония началась <...> и сразу посреди *первого аллегро*, был один пассаж, который — я хорошо знал — должен понравиться, всех слушателей он привел в восторг — и было много аплодисментов. — Но именно потому, что я знал, когда писал, какой эффект произойдет, то я его поместил еще и в конец — тут уж все пошло Да саро. Анданте тоже понравилось, но в особенности — *последнее аллегро* <...>» [6, 132]. Тот же термин появляется на страницах трактата Х.К. Коха «Руководство по композиции» (1793) [21, 304]. Но существовали и другие понятия. Так, А.Ф.К. Колман в своем

труде «Эссе о практической музыкальной композиции» (1799) использует более нейтральное обозначение — «длинная пьеса» (*a long movement*) [22, 5]. В «Трактате о высокой музыкальной композиции» А. Рейхи (1824–1826) фигурирует понятие «большая двоичная [двухчастная] форма» (*la grande coupe binaire*) [25, 296].

Термин «сонатная форма» — современник труда Рейхи. Его появление ученые обычно относят к 20-м годам XIX века, иногда называют даже более точную дату — 1824 год, когда слово *die Sonatenform* неоднократно появлялось на страницах первого издания газеты *Berliener Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, основанной выдающимся немецким теоретиком А.Б. Марксом. М. Бандур, автор статьи о сонатной форме в энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», отметил двойственное значение этого понятия в марксовой газете: с одной стороны, оно употреблялось как жанровое обозначение сонатного цикла, а с другой — как строение его отдельной части [19, 1609]. Эта мысль объясняет кажущуюся на первый взгляд терминологическую путанность в рецензиях BAMZ. Так, например, в анонимной статье «Кое-что о симфонии и бетховенских достижениях в этой области» в № 20 от 19 мая 1824 года содержится замечание о том, что в творчестве Л. ван Бетховена сонатная форма

(*die Sonatenform*) более развита по сравнению с сочинениями И. Гайдна и В.А. Моцарта [18, 173]. Однако далее, описывая строение частей бетховенских сонатно-симфонических циклов, автор использует возникший ранее термин «первое аллегро». По всей видимости, понятие «сонатная форма» трактуется в данном случае именно как синоним жанра сонаты (сонатная форма = сонатный цикл). А уже в рецензии в № 48 от 1 декабря 1824 года, принадлежащей некоему v. d. O. и посвященной двум виолончельным сонатам Бетховена op. 102, термин *die Sonatenform* употребляется для обозначения композиции первой части. Так, автор пишет, что во второй сонате² после вступительного *Andante C-dur*, со «сладостной, прелестной», «умоляюще женственной» темой следует краткое, «жесткое и грубое, в мужественной ярости» *Allegro a-moll* «в сонатной форме» [29, 409]. Немного позднее Маркс, создавая свое знаменитое учение о композиции, проведет окончательную черту между двумя понятиями, объяснив неактуальность более раннего: «Названием “сонатная форма” мы обозначаем — в отсутствие другого уже употребительного наименования — совершенно определенную форму только одной части пьесы [сонаты — Д.Н.]. Ее время от времени использующееся название “Allegro” или “Allegroform” уже неподобающее по той причине, что сонатная форма

также часто используется в медленных частях [разрядка Маркса — Д.Н.]» [24, 195].

Обращает внимание тот факт, что во всех статьях BAMZ понятие сонатной формы связано исключительно с классическими сонатами и симфониями, причем, в подавляющем большинстве речь идет о сочинениях Бетховена. То же самое можно сказать и об учебнике Маркса, в котором теория сонатной формы выстроена на бетховенских фортепианных сонатах. Колоссальный авторитет Маркса как теоретика, педагога и критика, фундаментальность созданного им труда сделали свое дело: с середины XIX века новый термин «сонатная форма» окончательно закрепился за композицией отдельных частей сонатно-симфонического цикла.

Когда же родилась сама *сонатная форма*?

В большинстве научных источников и учебников, посвященных этому вопросу, самые ранние проявления сонатности (двухчастность, тональный план TD/DT или TD/TT, наличие двух тематических ядер с последующей транспозицией второго в заключительной фазе композиции) описаны в инструментальной музыке конца 1730-х — 1750-х годов — в сонатах, частях инструментальных сюит, прелюдиях, концертах. Традиционно же ученые сходятся во мнении, что предшествующая классической старинная, или барочная, сонатная

форма появилась в инструментальной музыке не ранее второй трети XVIII века. В качестве самых распространенных примеров обычно приводятся устроенные таким образом многие одностанные сонаты Д. Скарлатти (вторая половина 1730-х — 1750-е годы) [см., напр.: 17, 265–275], а также части симфоний некоторых итальянских композиторов, например, Дж.Б. Самmartини, у которого старинная сонатная форма появляется примерно в то же время [см., напр.: 5, 129; 31]. При этом исследователи подчеркивают спорадичность в использовании формы до венских классиков: «...Хотя все элементы сонаты и случайные пьесы в полной сонатной форме можно проследить с 1730-х годов, ни сама форма, ни ее комбинация драматического стиля, структурной строгости и тематической логики не появились последовательно до Гайдна (который овладел этой формой с самых ранних своих сочинений). В крупных масштабах ее безраздельное царство в инструментальной музыке не начиналось вплоть до последней четверти XVIII века» [31].

Если кратко суммировать все эти исторические факты и наблюдения исследователей, получается следующая картина.

Во-первых, термины «соната» и «сонатная форма», а также явления, которые они обозначают — жанр

сонаты и сонатная структура — появились в совершенно разные периоды истории музыки. Самым ранним оказался термин «соната» (XIII–XIV вв.), затем возник жанр сонаты (середина XVII в.), после этого — старинная сонатная форма как тип композиции (вторая треть XVIII в.), классическая сонатная форма (вторая половина XVIII в.) и, наконец, позднее всего был введен термин «сонатная форма» (начало XIX в.).

Второй напрашивающийся вывод можно сформулировать так: сонатная форма зародилась в инструментальной музыке, она органически связана с сонатой и симфонией и является определяющей формой как минимум для одной (первой), а нередко и для нескольких частей сонатно-симфонического цикла.

Однако эти заключения отнюдь не бесспорны, и в них есть слабые места. Первое из них — якобы прямая связь сонатной формы с жанром сонаты. Оно неоднозначно уже только потому, что даты рождения этих явлений разделены значительным временным промежутком. Соната более полувека прекрасно существовала без сонатной формы. Но даже тогда, когда сонатная форма уже появилась, она отнюдь не всегда могла встретиться в сонате. Ученые XVIII века, описывая жанр сонаты, вовсе не упоминали никаких типизированных структур — ни для первой ча-

сти, ни для какой-либо другой. Соната понималась как инструментальный цикл, состоящий из разнохарактерных частей. Так, в масштабном издании И.Г. Вальтера «Музыкальный словарь, или Музыкальная библиотека» (1732) соната определяется как «эффектная, торжественная и искусная пьеса для инструментов, в особенности же для скрипок, в которой выдержано чередование *adagio* и *allegro*» [30, 571]³. Сходная характеристика представлена и в «Музыкальном словаре» Ж.-Ж. Руссо (1768), описывающем сонату как «пьесу инструментальной музыки, составленную из трех или четырех последовательных частей различного характера», причем, «соната для инструментов — это почти то же, что кантата для голоса» [26, 459]. Та же традиция продолжается и в справочных изданиях первой половины XIX века, например, Х.К. Коха [20, 1415–1417] и Г. Шиллинга [27, 418–420], несмотря на то, что сонатная структура (по-разному обозначаемая) к этому времени была уже осмыслена теоретиками. На эту особенность трактовки жанра сонаты обращают внимание и музыковеды нашего времени, в частности, Л.В. Кириллина в книге «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века» [8, 158]. Она же приводит ряд сонат венских классиков, в которых ни одна часть не содержит сонатной формы — Моцарт, Сона-

та KV 331, A-dur; Гайдн, Соната Hob. XVI/48, C-dur; Бетховен, Соната op. 26, As-dur — не в качестве исключения, а как вполне допустимые варианты нормы [там же].

Из первого противоречия неизбежно вытекает второе. Оно заключается в том, что сонатная форма издавна взаимодействует не только с сонатами и симфониями, но и с вокальной музыкой. Как эта проблема отражена в музыкальной науке и педагогике?

В целом, упоминание в музыковедческих работах о сонатности и сонатных структурах в вокальных произведениях — не редкость. Среди ученых, с разной степенью подробности освещавших этот вопрос — А.Ф.К. Коллман, Г. Риман, Э. Праут, А.С. Аренский, Л.А. Мазель, Р.Н. Берберов, Р. Штром, Дж. Уэбстер, И.П. Сусидко, П.В. Луцкер, В.Н. Холопова, Г.В. Григорьева и другие.

Чаще всего рассуждения о сонатности в вокальной музыке и конкретные примеры сопровождаются комментариями о единичности подобных случаев и вообще чужеродности сонатной структуры в музыке для голоса. Приведем ряд характерных высказываний: «Когда сонатная форма еще только кристаллизовалась в инструментальной музыке, вокальная музыка уже обладала собственной устойчивой системой жанров и композиционных схем. Таким образом, сонатная форма была

привнесена в область вокальной музыки, не являясь для нее изначально органичной, она встречается, в сравнении с инструментальной, достаточно редко и имеет ряд специфических особенностей [курсив мой. — Д.Н.]» [1, 206]; «[Сонатная] форма в вокальной музыке до недавнего времени мало изучалась. В более крупных и сквозных композициях текст и соображения риторики часто, как представляется, определяют форму. Хотя полная сонатная форма <в вокальной музыке> найдена (Моцарт, «Дон Жуан», «Ah taci, ingiusto core», Гайдн, «Сотворение мира», «С зеленью», Бетховен, Missa solemnis, Benedictus, Брамс, Немецкий Реквием, «Ihr habt nun Traurigkeit»), она не является ни обычной, ни характерной... [курсив мой. — Д.Н.]» [31].

Безусловным лидером по количеству приводимых примеров на сонатную форму в вокальной музыке стало творчество В.А. Моцарта. На его особое пристрастие к этой структуре в оперных ариях обратил внимание еще в конце XIX столетия английский теоретик и педагог Э. Праут: «Сонатная форма иногда, хотя реже чем форма старинного рондо, употребляется в песнях, особенно в операх Моцарта» [14, 274]. В качестве образцов «правильных сонатных форм» Праут называет арии Идомея «Zeffiretti lusinghieri» и Арбака «Se colà ne' fati è scritto» из оперы «Идомея», а также Allegro

арии Констанцы «Ach, ich liebe» из первого акта «Похищения из сераля», отмечая, что «видоизменения сонатной формы [в вокальной музыке — Д.Н.] встречаются значительно чаще» [там же].

Эта же мысль появляется и во многих отечественных учебниках XX века — например, у Л.А. Мазеля («Полная сонатная форма (с разработкой) применяется, помимо названных жанров, и в ряде других, например, в вокальных сочинениях, главным образом в ариях (особенно у Моцарта), изредка в романсах и хорах <...> » [11, 423–424]), у В.Н. Холоповой («Сонатная форма, несмотря на максимальную сложность внутренней организации, не избегается в вокально-хоровой сфере, а в операх Моцарта составляет одну из ведущих структур» [17, 28]).

Не являются исключением и научные работы: «<...> Будучи мастером инструментальной музыки, Моцарт <...> естественно использовал в своих операх законы сонатного мышления, приспособлявая их к условиям сцены и вокального исполнительства»; «Вокальные формы в творчестве Моцарта демонстрируют гибкое использование возможностей сонатного мышления в условиях куплетной песенности и сценической драматургии. При этом сонатная форма обнаруживает подвижность, допустимость модификаций, способность удовлетворять различным художественным заданиям.

Гибкость сонатной формы является продолжением традиций инструментальных жанровых модификаций, проявившихся в особенностях формообразования в финалах сонат и симфоний (рондо-соната), в медленных частях (соната без разработки, смешанные формы), менуэтах (наклонение к сонатности в крайних частях сложных форм), в концертах (двойные экспозиции и каденции), в увертюрах [курсив мой — Д.Н.]», — пишет С.П. Панкратов [13, 5; 26]. «Многочисленные образцы духовной музыки Моцарта демонстрируют все типы сонатной формы, сложившиеся в инструментальных жанрах к середине XVIII века. Это: сонатная форма двухчастного типа, полная сонатная форма (с разработкой), сонатное рондо четного и нечетного типов, концертная разновидность сонатной формы [курсив мой — Д.Н.; жирный шрифт автора]», — отмечает Г.В. Григорьева [7, 160].

Во всех этих высказываниях речь идет, так или иначе, о *привнесении* сонатной формы в вокальную музыку, словно об искусственном действии, о некой «прививке». Тем более интересны труды ученых, акцентировавших изначально *органическую* связь сонатной формы с произведениями для голоса.

По-видимому, одним из самых первых в этой связи нужно назвать немецкого композитора и теорети-

ка А.Ф.К. Коллмана (1756–1829). Он, как уже отмечалось, еще не пользуется термином «сонатная форма», но описывает именно эту структуру посредством ее характерного тонального плана. Его «длинная пьеса» состоит из двух секций и четырех подсекций, содержит модуляцию из тоники в доминанту (экспозиция по современной терминологии), отклонения, в том числе, внезапные, в другие тональности (разработка) и, наконец, возвращение к тонике (реприза). Вот что пишет Коллман об употреблении этой структуры: «Вышеизложенное есть план модуляции, который присутствует [в качестве] основы в большинстве сонат, симфоний и концертов, равно как и в сложноорганизованных ариях и хорах всех крупных композиторов, потому что он является самым оправданным (приемлемым), и самым приспособленным к природе нашего восприятия и нашего чувствования, из всех известных до настоящего времени [курсив мой — Д.Н.]» [22, 5]⁴. В этой цитате особенно примечательно то, что ученый уравнивает инструментальные и вокальные жанры в их «праве» использовать сонатную форму. В разделе, посвященном правилам сочинения вокальной музыки, Коллман закрепляет эту мысль, проводя конкретные параллели между арией, сонатой и концертом: «Ария может быть сочинена либо так, чтобы просто выражать текст, без особого внимания к укра-

шающим (figurative) пассажам, либо с особым вниманием к грандиозным и блистательным пассажам, рассчитанным на показ возможностей Певца. В первом качестве она *может быть сравнима с инструментальной Сонатиной или Сонатой, а в последнем с инструментальным Концертом* [курсив мой — Д.Н.], и в обоих качествах это может быть сделано как Соло, Дуэт, Трио и т.д. без или с Аккомпанементом <...>» [22, 82].

Другой ученый, обративший внимание на тесную связь арии и сонатной формы — Г. Риман (1849–1919). Рассуждение об итальянской опере seria и заслугах Глюка в этой области приводят его к наблюдению над структурой арии da capo, в которой он находит близость сонатной: «Если музыка предоставлена самой себе, то она невольно укладывается в немногие постоянные формы. Один взгляд на мощное развитие нашей *инструментальной музыки с ее стереотипной, находящейся в близком родстве с арией Da capo сонатной формой*, послужит вполне достаточным подтверждением сказанного [курсив мой — Д.Н.]» [15, 160].

И, наконец, в последней трети XX века силами ученых, изучающих старинную оперу, было сделано важнейшее открытие. Немецкий музыковед Р. Штром обнаружил, что первая часть большой арии da capo “Tradita, spezzata” из «Узнанной Семирами-

ды» Л. Винчи (1726) написана в старинной сонатной форме [указ. в: 16, 26]. Приведенный пример говорит о том, что вокальная музыка в использовании этой структуры существенно — как минимум на 12–15 лет — опережает инструментальную. Но, может быть, это лишь единичный случай? Отнюдь. П.В. Луцкер и И.П. Сусидко в книге «Итальянская опера XVIII века. Часть вторая. Эпоха Метастазии» на основе анализа оперных партитур Л. Винчи, Н. Порпоры, И.А. Хассе, А. Вивальди, Дж.Б. Перголези и многих других композиторов доказали, что старинная сонатная форма, наряду со старинной двухчастной, является самым важным и наиболее распространенным типом организации крайних разделов большой da capo, начиная с 1720-х годов. Более того, на страницах их исследования приведены все возможные варианты структуры сонатной формы в старинной арии: «двухчастная тематически неконтрастная старинная сонатная с тональным планом TD/DT»; «двухчастная тематически неконтрастная старинная сонатная с тональным планом TD/TT (сонатина, по современной терминологии — сонатная форма без разработки)»; «двухчастная тематически контрастная старинная сонатная форма» [10, 462–463].

Значение этого открытия простирается далеко за пределы истории развития арии и оперы: оно заставляет по-новому взглянуть на процессы,

которые происходили в музыке XVIII столетия в целом, в том числе и в инструментальных жанрах, а также переосмыслить многие «общие места» в истории и теории сонатной формы. Стало ясно, что не инструментальная музыка повлияла на вокальную, искусственно привнеся в нее в качестве структурной редкости сонатную форму, а все как раз наоборот: *сонатная форма из оперной арии перекочевала в инструментальную музыку, сначала адаптируясь к новой для себя среде, а впоследствии став одним из ведущих принципов формообразования в этой области.*

Существуют ли какие-то различия между «вокальной» и «инструментальной» сонатной формой? Ответить на этот крайне важный вопрос в рамках небольшой статьи непросто. Попробуем наметить лишь наиболее важные моменты.

Во-первых, известно, что форма любого музыкального сочинения очень индивидуальна. При общности неких композиционных признаков и схем, которые позволяют структуры сотен произведений объединять в немногочисленные группы под названиями «простая двухчастная форма», «рондо», «сонатная форма» и т.д., существуют оригинальные черты, свойственные лишь определенному жанру, стилю данного композитора, конкретному сочинению. Понятие «сонатная форма» применимо к огромному

кругу произведений барокко, классической эпохи, романтизма, различных направлений музыки XX века, но все это — разные структуры внутри одного композиционного типа. Именно об этом рассуждает Ю.С. Бочаров в своей статье «Классическая сонатная форма: факты и домыслы». Ученый обращает внимание на то, что, если понимать под сонатной формой «некую универсальную композиционно-драматургическую идею в виде типизированной композиционной структуры» [4, 44], можно тем самым поставить в один ряд сочинения композиторов разных эпох, например, Моцарта и Чайковского. Однако, при рассмотрении формы сочинения в непосредственной связи с его содержанием, картина получается кардинально иная: «содержание у лаконичной моноафферктной пьесы явно типизированного строения, какой, к примеру, является Allegro клавирной сонаты Гайдна или Моцарта, и монументальной, наполненной глубокими образными контрастами симфонической драмы в ее сугубо индивидуальном претворении, какой предстает перед нами, скажем, I часть Пятой симфонии Шостаковича, принципиально различное. Стоит ли тогда говорить о единстве формы? Думаю, ответ здесь очевиден, и он однозначно отрицателен» [4, 44–45]. То же самое можно сказать и об использовании сонатной формы в разных жанрах. В сонате и симфонии, увертюре и кон-

церте, арии и хоре эта форма несет на себе, во-первых, отпечаток особенностей конкретного жанра — его предназначения, бытования, типичного содержания, а во-вторых — каждый раз воплощает уникальный авторский замысел.

Помимо всего прочего, форма любого вокального сочинения так или иначе коррелирует с поэтическим текстом. И хотя на сегодняшний день эта область недостаточно изучена, существуют отдельные исследования и учебные издания, специально рассматривающие формы в музыке, предназначенной для голоса [см., напр.: 1; 2; 9]. По отношению к сонатной структуре в вокальных произведениях принят термин *сонатно-строфическая форма*⁵, отражающий взаимосвязь текстовых и собственно музыкальных процессов в такой композиции. Понятие это, однако, довольно общее: за ним скрываются самые разнообразные модификации сонатной формы на основе строфики. Так, например, анализ концертных и оперных арий Моцарта показал, что действие строфических принципов внутри сонатности может быть выражено в слиянии или, наоборот, в остром разрыве между партиями, в замене разработки ярким тематическим эпизодом или материалом речитативно-декламационного характера, в сокращении и даже полном отказе от репризы, замене ее кодой-стреттой или же эпизодом, в появлении

форм второго плана и т.д. Нередко от привычной структуры сонатной формы остается лишь экспозиция, после которой может следовать различным образом организованный раздел [см.: 12]. Стоит признать, что в вокальной сонатной форме, даже внутри одного жанра, даже в творчестве одного композитора, число уникальных композиционных решений значительно выше, чем в инструментальной. В то же время, многие из сонатных модификаций, «опробованных» в ариях, не прошли мимо инструментальной сонатной формы — стоит вспомнить, например, о сонатных формах без разработок (сонатинах), о зеркальных и редуцированных репризах, о новых темах в разработках и даже эпизодах, их заменяющих, особенно в первых частях концертов, наконец, о формах-«гибридах» — рондо-сонате и Adagio.

Попробуем наметить основные этапы развития сонатной формы в вокальной и инструментальной музыке эпохи барокко и классического стиля:

- *Первый этап* (середина 1720-х — 1740-е) — формирование старинной сонатной формы в первой части большой арии *da capo*, а затем *dal segno* (Л. Винчи, Н. Порпора, Р. Броски, И.А. Хассе, А. Вивальди, Дж.Б. Перголези, Г.Ф. Гендель и мн. др.), затем (с конца 1730-х) — появление формы в инструментальной музыке

(Д. Скарлатти, И.С. Бах, В.Ф. Бах и др.);

- *Второй этап* (1750-е — 1760-е) — становление полной классической сонатной формы (с разработкой и репризой) внутри арии *da capo* и *dal segno* (И.К. Бах, К.В. Глюк, с конца 1760-х — В.А. Моцарт и др.), затем (с середины 1760-х) — появление полной сонатной формы в инструментальной музыке (Ф.Э. Бах, И.К. Бах, Й. Гайдн, Моцарт и др.);

- *Третий этап* (начиная с 1770-х) — отделение сонатной формы от арии *da capo*, отказ композиторов от структуры *da capo* и повсеместное распространение арий в сонатной форме — полной (Моцарт) и с различными строфическими модификациями (Т. Траэтта, Дж. Паизиелло, А. Сальери, Моцарт и др.); в инструментальной музыке — кристаллизация классической сонатной формы (Гайдн, Моцарт, позднее Бетховен).

Интересно, что и после венских классиков сонатная форма не исчезла из вокальной музыки, хотя стала встречаться реже. Интереснейшие образцы полной сонатной, сонатно-строфической формы и всевозможных преломлений сонатности представлены в творчестве М.И. Глинки (хоры, третий раздел Арии Руслана из II акта

«Руслана и Людмилы» «Дай, Перун, булатный меч мне по руке»), А.П. Бородина (сольные номера из «Князя Игоря» — центральный раздел Арии Игоря «Ни сна, ни отдыха измученной душе», Каватина Владимира Игоревича «Ах! Где ты, где?»), Ф. Листа (романс «Лорелея»), С.И. Танеева (хоры «Посмотри, какая мгла», «Звёзды» на стихи Я.П. Полонского) и других. Помимо названных сочинений, в учебной литературе приводится еще более двух десятков других примеров вокальных произведений XIX–XX века, написанных в сонатной форме [см., напр.: 11, 418–424; 1, 206–214].

Итак, генезис сонатной формы напрямую связан с итальянской арией *da capo*. Распространившись в опере, эта форма впоследствии оказала самое непосредственное влияние на структуру частей сонатно-симфонического цикла. Можно обозначить период ее абсолютного господства в вокальной музыке — это 1720-е — 1780-е годы, однако она продолжала периодически появляться в сольных оперных номерах, романсах, хорах и в более позднее время, вплоть до XX столетия. Все это красноречиво свидетельствует не о случайностях, а о закономерных связях сонатной формы с сочинениями для голоса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ вокальных произведений. Учеб. пособие / Отв. ред. О.П. Коловский. Л.: Музыка, 1988.

2. Берберов Р.Н. Специфика структуры хорового произведения. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов музыкальных вузов. Москва, 1981.
3. Бочаров Ю.С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: Учебное пособие. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016.
4. Бочаров Ю.С. Классическая сонатная форма: факты и домыслы // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 3. С. 44–53.
5. Браудо Е.М. История музыки (сжатый очерк). Изд. 2-е., доп. и испр. Москва: Госмузиздат, 1935.
6. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем / Пер. на русский яз. И.С. Алексеевой, А.В. Боярскиной, С.А. Кокошкиной, В.М. Кислова. Москва: Междунар. Отношения, 2006.
7. Григорьева Г.В. Сонатно-строфическая форма в духовной музыке Моцарта // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы Международной научной конференции 21–23 октября 2008 года / РАМ им. Гнесиных. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2009. С. 158–163.
8. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. В 3-х ч. Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва: Композитор, 2007.
9. Лаврентьева И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1978.
10. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. В 2-х ч. Ч. 2. Эпоха Метастазіо. Москва: Классика-XXI, 2004.
11. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. 2-е изд. Доп. и перераб. Москва: Музыка, 1979.
12. Нагина Д.А. Концертные арии В.А. Моцарта и вокальное искусство его времени. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2015.
13. Панкратов С.П. Сонатность в ариях и ансамблях опер Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля / Сб. тр. Российской академии музыки имени Гнесиных. Вып. 135. Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 1996. С. 5–27.
14. Праут Э. Прикладные формы. Продолжение «Музыкальной формы» / Пер. со 2-го англ. изд. Ю.М. Славинского. Москва: Юргенсон, 1895.
15. Риман Г. Катехизис истории музыки: История музыкальных форм / Пер. с нем. Н.Д. Кашкина. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. (Репринт. изд.: П. Юргенсон, 1897).
16. Сусидко И.П. Старинная опера как аналитический объект // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. №1. С. 22–29.
17. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб.: Лань, 1999.

18. (Anonym). Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache (Fortsetzung) // *Berliener Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. 19 Mai 1824. № 20. S. 173–176.
19. *Bandur M. Sonatenform* // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2te, neubearb. Ausgabe / herausg. von L. Finscher. In 21 Bänden in 2 Teilen. Sachteil 8. Quer — Swi. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1998. S. 1607–1615.*
20. *Koch H.K. Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält / H. C. Koch. — Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802.*
21. *Koch H.C. Versuch einer Anleitung zur Composition. In 3 Teilen. Teil 3. Fortsetzung Von den mechanischen Regeln der Melodie: Von der Verbindung der melodischen Theile, oder von dem Baue der Perioden. Leipzig, by A.F. Böhme, 1793.*
22. *Kollman A.F.Chr. An Essay on Practical Musical Composition according to the Nature of that Science and the Principles of the Greatest Musical Authors. London, 1799.*
23. *Mangsen S., Irving J., Rink J., Griffiths P. Sonata* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [Электронный ресурс] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd edition. London, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).
24. *Marx A.B. Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. In 4 Teilen. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1837–1847. 3 Teil. 1845.*
25. *Rejcha A. Traité de haute composition musicale. En 2 volumes. Vol. 2 Paris: Zetter, 1826.*
26. *Rousseau J.-J. Dictionnaire de Musique. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768.*
27. *Schilling G. Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst. In 6 Bände. Bd. 1. Stuttgart, 1835.*
28. *Strohm R. Italienische Opernarien des Frühen Serrecento. 2 Bde. Köln: Volk, 1976.*
29. v.d.O. *Sonaten von Beethoven op. 102. N. 1. 2. Artaria in Wien* // *Berliener Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. 1 Dezember 1824. № 48. S. 409–410.
30. *Walther J.G. Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neueren Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt geworden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erklärt, Und zugleich die meisten Signaturen erläutert worden. Leipzig: Wolfgang Deer Verlag, 1732.*
31. *Webster J. Sonata form* [Электронный ресурс] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd edition. London, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).

REFERENCES

1. Analiz vokalnykh proizvedeniy. Ucheb. Posobie [The analysis of the vocal compositions. Text edition] / Otv. red. O.P. Kolovskiy (ed. by O.P. Kolovsky). L.: Muzyka [Music], 1988.
2. Berberov R.N. Spetsifika struktury khorovogo proizvedeniya. Lektsiya po kursu «Analiz muzykalnykh proizvedeniy» dlya studentov muzykalnykh vuzov. [The specifics of the structure of choral composition. Lecture of the subject «Analysis of the music composition» for university students]. Moskva [Moscow], 1981.
3. Bocharov Yu.S. Zhanry instrumentalnoy muzyki epokhi barokko: Uchebnoe posobie [The genres of instrumental music of the baroque era. Text edition]. Moskva: Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya» [Scientific Publishing Center «Moscow Conservatory»], 2016.
4. Bocharov Yu.S. Klassicheskaya sonatnaya forma: fakty i domysly [The classical sonata form: facts and conjectures] // Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music]. 2012. № 3. Pp. 44–53.
5. Braudo E.M. Istoriya muzyki (szhatyy ocherk) [The history of music (short essay)]. Izd. 2-e., dop. i ispr. Moskva [Moscow]: Gosmuzizdat, 1935.
6. Wolfgang Amadey Motsart. Polnoe sobranie pisem [Wolfgang Amadeus Mozart. Complete collection of letters] / Per. na russkiy yaz. I.S. Alekseevoy, A.V. Boyarskinoy, S.A. Kokoshkinoy, V.M. Kislova [trans. to Russian by I.S. Alekseeva, A.V. Boyarkina, V.A. Kislov]. Moskva [Moscow]: Mezhdunar. Otnosheniya [International Relationships], 2006.
7. Grigorieva G.V. Sonatno-stroficheskaya forma v dukhovnoy muzyke Motsarta [The sonata-stanza form in the spiritual music of Mozart] // Muzykalnoe obrazovanie v kontekste kultury: voprosy teorii, istorii i metodologii [The musical education in the context of culture] Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 21–23 oktyabrya 2008 goda [Materials of the international scientific conference/October 21–23, 2008] / RAM im. Gnesinykh [Gnesins Russian Academy of Music]. Moskva [Moscow]: RAM im. Gnesinykh [Gnesins Russian Academy of Music], 2009. Pp. 158–163.
8. Kirillina L.V. Klassicheskiy stil v muzyke XVIII – nachala XIX veka. V 3-kh ch. Ch. 2. Muzykalnyy yazyk i printsipy muzykalnoy kompozitsii. [The Classical Style in Music of 18th – early 19th century. In 3 parts. P. 2. Musical language and principles of musical composition]. Moskva [Moscow]: Kompozitor [Composer], 2007.
9. Lavrentyeva I.V. Vokalnye formy v kurse analiza muzykalnykh proizvedeniy [The forms of the vocal compositions in the subject «Analysis of the music composition»]. Moskva [Moscow]: Muzyka [Music], 1978.
10. Lutsker P.V., Susidko I.P. Italiyskaya opera XVIII veka. V 2-kh ch. Ch. 2. Epokha Metastazio [18th century Italian opera. In 2 parts. P. 2. The era of Metastasio]. Moskva [Moscow]: Klassika-XXI [Classic-21], 2004.
11. Mazel L.A. Stroenie muzykalnykh proizvedeniy: Ucheb. posobie [The Structure of the Musical Compositions]. 2-e izd. Dop. i pererab. Moskva [Moscow]: Muzyka [Music], 1979.

12. *Nagina D.A.* Kontsertnye arii V.A. Motsarta i vokalnoe iskusstvo ego vremeni [The Mozart's Concert Arias and The Vocal Art of His Time]. Moskva [Moscow]: RAM im. Gnesinykh [Gnesins Russian Academy of Music], 2015.

13. *Pankratov S.P.* Sonatnost v ariyakh i ansamblyakh oper Motsarta [The Sonata Principles in Mozarts Operatic Arias and Ensembles] // *Motsart. Problemy stilya* [Mozart. Style issues] / Sb. tr. Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh. Vyp. 135 [The collection of the articles of the Gnesins Russian Academy of Music. Nb. 135]. Moskva [Moscow]: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh [Gnesins Russian Academy of Music], 1996. S. 5–27.

14. *Prout E.* Prikladnye formy. Prodolzhenie «Muzykalnoy formy» [Applied forms. The continuation of the «Musical form»] / Per. so 2-go angl. izd. Yu.M. Slavinskogo [transl. from English by Yu.M. Slavinsky]. Moskva [Moscow]: Yurgenson [Jurgenson], 1895.

15. *Riemann H.* Katekhizis istorii muzyki: Istoriya muzykalnykh form [Catechism of Music History: The history of Music Forms] / Per. s nem. N.D. Kashkina [transl. from German by N.D. Kashkin]. Moskva [Moscow]: Knizhnyy dom «LIBROKOM» [Book House «LIBROCOM»], 2012.

16. *Susidko I.P.* Starinnaya opera kak analiticheskiy ob'ekt [Early opera as an analytical object] // *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music]. 2012. №1. С. 22–29.

17. *Kholopova V.N.* Formy muzykalnykh proizvedeniy. Uchebnoe posobie [The forms of the musical compositions]. SPb.: Lan [Fallow Deer], 1999.

18. (Anonym). Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fache (Fortsetzung) [Something about the symphony and the achievements of Beethoven in this area (continued)] // *Berliener Allgemeinen Musikalische Zeitung*. 19 Mai 1824 [May 19, 1824]. № 20. Pp. 173–176.

19. *Bandur M.* Sonatenform [Sonata form] // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume* [The music in past and present. General Encyclopedia of Music founded by Friedrich Blume]. 2te, neubearb. Ausgabe [2nd rev. edition] / herausg. von L. Finscher [ed. by L. Finsher]. In 21 Bänden in 2 Teilen. Sachteil 8. Quer – Swi. [In 21 parts. P. 8. Quer – Swi]. Kassel u.a.: Bärenreiter, 1998. S. 1607–1615.

20. *Koch H.K.* Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält [Musical encyclopedia, which deals with theoretical and practical musical art, works in an encyclopaedic way, explains all old and new art words, and describes the old and new instruments] / H. C. Koch. – Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802.

21. *Koch H.C.* Versuch einer Anleitung zur Composition. In 3 Teilen. Teil 3. Fortsetzung Von den mechanischen Regeln der Melodie: Von der Verbindung der melodischen Theile, oder von dem Baue der Perioden. [Attempt to a guide to composition. In 3 parts. Part 3. Continuation From the

mechanical rules of the melody: From the combination of the melodic parts, or from the structure of the periods.] Leipzig, by A.F. Böhme, 1793.

22. *Kollman A.F.Chr.* An Essay on Practical Musical Composition according to the Nature of that Science and the Principles of the Greatest Musical Authors. London, 1799.

23. *Mangsen S., Irving J., Rink J., Griffiths P.* Sonata // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd edition. London, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).

24. *Marx A.B.* Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch [Teaching of musical composition, practically theoretical]. In 4 Teilen [In 4 parts]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1837–1847. 3 Teil. 1845.

25. *Rejcha A.* Traité de haute composition musicale. [Treaty of high musical composition]. En 2 volumes. Vol. 2 [In 2 parts. P. 2]. Paris: Zetter, 1826.

26. *Rousseau J.-J.* Dictionnaire de Musique [Music Dictionary]. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1768.

27. *Schilling G.* Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst [Encyclopedia of the entire musical sciences or Universal Lexicon of the art of sound]. In 6 Bände. Bd. 1. [In 6 parts. P. 1] Stuttgart, 1835.

28. *Strohm R.* Italienische Opernarien des Frühen Settecento [Italian opera arias of the Early Settecento]. 2 Bde [In 2 parts]. Köln: Volk, 1976.

29. v.d.O. Sonaten von Beethoven op. 102. N. 1. 2. Artaria in Wien [Beethoven's Sonatas op. 102. N. 1. 2. Artaria in Vienna] // Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung. 1 Dezember 1824 [December 1, 1824]. № 48. S. 409–410.

30. *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neueren Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt geworden, oder er in Schrifften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten Signaturen erläutert worden [Musical Lexicon or Musicalische Bibliothec, not only in the Musici, which in so recent times, in different nations, by theory and praxis have emerged, and what has become known to everyone, or he left in Schrifften, with all diligence and in the most noble circumstances, but also in Greek, Latin, Italian and Frantzian language common Musicalische art or otherwise associated words, presented and explained in alphabetical order, and at the same time most of the signatures are explained]. Leipzig: Wolfgang Deer Verlag, 1732.

31. *Webster J.* Sonata form [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd edition. London, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Под «сложным» жанром Ю.С. Бочаров понимает «составной» и «полиаффектный», т.е., состоящий из «двух и более различных по содержанию, но при этом композиционно завершённых частей (пьес)». См.: [3, 42].

² На самом деле, автор описывает сонату ор. 102 №1.

³ Напомним, что понятия «Adagio» и «Allegro» в музыке XVIII века служили для обозначения не столько темпа, сколько характера: Allegro — весело, бодро, Adagio — спокойно.

⁴ Перевод этого фрагмента также содержится в книге Л.В. Кирилиной: [8, 161].

⁵ Термин «сонатная строфичность» в разное время был обоснован несколькими учеными. Впервые он предложен Р.Н. Берберовым в 1981 году как частное проявление «симфонизированной строфичности» [2, 23]. Затем он появляется на страницах монографии П.В. Луцкера и И.П. Сусидко «Итальянская опера XVIII века» как обозначение и характеристика структуры первой части большой арии da capo [10, 467]. В 2008 году понятие «сонатно-строфическая форма» по отношению к номерам из духовных сочинений Моцарта появляется в статье Г.В. Григорьевой [7]. Сонатно-строфическая форма в концертных и оперных ариях Моцарта рассмотрена в монографии автора настоящей статьи [12, 120–130].



Из истории зарубежной музыкальной культуры

Дмитрий Белянский

НИЛЬС ГАДЕ В ЛЕЙПЦИГЕ И КОПЕНГАГЕНЕ

Немногие художники прожили столь же прекрасную жизнь в гармонии сердца и разума.

Корнелиус Рюбнер о Нильсе Гаде

В одной из «Лирических пьес» (ор. 57 № 2) Григ запечатлел портрет *Нильса Вильгельма Гаде* (1817–1890) — датского композитора, дирижера, педагога. Светлый колорит, мелодичность и грация этой музыки создают образ добродушного человека, живущего в гармонии с миром и с самим собой. Но такой портрет отражает лишь человеческие качества Гаде. Его друг, великий Роберт Шуман, однажды сказал о нём: «Самый одаренный из нынешних музыкантов, гениальный художник» [8, 255]. Нильс Гаде сыграл колоссальную роль в создании музыкальной классики Скандинавии. Его обширное наследие включает 8 симфоний, 7 увертюр, 17 кантат, ряд хоровых, камерных, фортепианных и органных произведений. Творчество Гаде — это расцвет музыкального романтизма в Дании и одна из золотых страниц датского искусства. К сожалению, в российском музыковедении почти нет информации о Гаде, и целый пласт скандинавской культуры XIX

века до сих пор остается terra incognita. Пришло время обратиться к личности и творчеству выдающегося художника.

Формирование Гаде происходило в атмосфере национального подъема, затронувшего все виды искусств Дании. Родоначальником датской романтической литературы стал писатель и поэт А.Г. Эленшлегер (1779–1850). В его стихотворении «Золотые рога» (1803), «манифесте» скандинавского романтизма, проявились мотивы почитания древности и народного творчества. Легенды о героях Севера легли в основу сюжета в трагедиях «Ярл Хакон» (1805), «Пальнатоке» (1807), «Аксель и Вальборг» (1808), где заложены основы датской драматургии. Датские пейзажи и сцены из народной жизни воплотились на полотнах художника К. Эккерсберга (1783–1853), основателя национальной школы живописи, и его учеников. На всю Европу прославился датский скульптор Б. Торвальдсен (1770–1844), давший но-

вую жизнь традициям Античности и Ренессанса.

Произведения датских мастеров окружали Гаде с детства. В Королевском театре Копенгагена ставились пьесы Л. Хольберга, трагедии А. Эленшлегера, водевили Й. Хейберга. Гаде грезил о карьере актера, и лишь с 15-ти лет начал заниматься игрой на скрипке и брать уроки теории музыки у композиторов А.П. Бергтрёна и К.Э.Ф. Вайзе. Юноша усердно занимался и был постоянным подписчиком нотных библиотек. Под впечатлением от шумановского «Нового музыкального журнала» он со сверстниками основал «Копенгагенский Давидсбюнд»¹, где бурлила творческая жизнь. Молодые люди музицировали, посещали музеи, сочиняли стихи и музыку, обсуждали литературные шедевры и философские труды [7, 14].

Бергтрён и Вайзе не только обучили Гаде контрапункту, гармонии, форме, но и привили любовь к фольклору. В Дании с начала XIX века огромное внимание уделялось изучению и изданию народных песен — уже в 1814 г. был опубликован сборник «Избранные датские баллады эпохи Средневековья» (сост. Х.Ф. Абрахамсон, Р. Ньюеруп и К.Л. Рабек). В 1828 г. состоялась триумфальная премьера пьесы Л. Хейберга «Холм эльфов» с музыкой Ф. Кулау, основанной на старинных народных мелодиях². В 1842 г. издан сборник К.Ф.Э. Вайзе «50 старин-

ных героических баллад», а к 1871 г. вышел из печати финальный 11-й том фундаментальной антологии Бергтрёна «Народные песни и мелодии, отечественные и зарубежные». На протяжении 1830–1840-х гг. Гаде сделал обработки некоторых песен для учителя, а позже помогал с публикацией томов.

С ранних лет композитор мечтал писать для оркестра. Увертюра к пьесе Эленшлегера «Сократ» (1835) стала «пробой пера» и побудила Гаде всерьез заняться оркестровкой³. Ряд интересных идей содержат черновики незавершенных увертюр «Агнета и Водяной» и «Юношеские мечты» (1838). Главным достижением раннего периода творчества стала музыка к балетам А. Бурнонвиля⁴ «Аладдин» (1839, по пьесе Эленшлегера) и «Музы отечества» (1840)⁵. Интересно, что в 7-й сцене балета «Музы отечества» Гаде использовал народные датские мелодии. Таким образом, этот период отмечен интересом композитора к оркестровому письму и к датскому фольклору.

Поворотным моментом в судьбе Гаде стало создание увертюры «Отзвуки Оссиана» (1840, ор. 1), написанной для конкурса Музыкального общества Копенгагена. В жюри были приглашены маститые немецкие композиторы Л. Шпор, Ф. Шнейдер и Ф. Мендельсон. В ноябре 1840 г. Гаде представил увертюру на конкурс под девизом из поэмы Л. Уланда⁶

«Свободные искусства»: «Формула не связывает нас, наше искусство называется поэзией» («Formel hält uns nicht gebunden, Unsre Kunst heißt Poesie»).

Источником вдохновения для Гаде послужили «Поэмы Оссиана», опубликованные во второй половине XVIII века шотландским поэтом Джеймсом Макферсоном (1736–1796) как переводы гэльского эпоса III века. В кратчайшие сроки «Поэмы Оссиана» стали известны во всём мире. Самый тёплый приём они получили в Германии, где ещё до конца XVIII века было издано четыре полных перевода «Поэм Оссиана» и 34 частичных [4, 493]. Горячо приветствовал «Поэмы» И. Гердер, видя в них образец подлинного народного искусства, а И.В. Гёте с восторгом отзывался об Оссиане в романе «Страдания молодого Вертера». Образы Оссиана вдохновляли европейских писателей, поэтов, живописцев и музыкантов.

В России оссиановские темы отразились в стихотворениях А. Пушкина, М. Лермонтова, В. Жуковского, в Дании — на полотнах Н. Абыльгора, А. Карстенса, К. Стаба. И хотя оказалось, что «Поэмы Оссиана» Макферсон сочинил сам (по материалам, полученным в экспедициях по Шотландии), их влияние на мировое искусство было огромным.

Главной причиной обращения к «Поэмам Оссиана» стал интерес Гаде к балладному эпосу, к народным песням и легендам. Показательно, что в главной партии увертюры воплотились черты скандинавского фольклора: диатоника, секундово-квартовые интонации в мелодике, повторность «ритмических ячеек». Очевидно сходство главной партии увертюры с народным датским напевом «Рамунд был лучшим из людей» («Ramund var sig en bedre mand»)⁷:

Пример 1-а. Главная партия увертюры «Отзвуки Оссиана»



Пример 1-б. Народный датский напев «Ramund var sig en bedre mand»





Датский фольклор стал важным истоком тематизма Гаде. Побочная партия его следующей увертюры «Представление в ночь на Ивана Купалу» (1840) словно заимствована из сборника «Избранные датские баллады». В Первой симфонии (с-moll, 1842) огромное значение имеет мелодия вокальной баллады «Среди долин зеландских», сочиненной Гаде в духе датских народных песен. Индивидуальность его тематизма высоко оценил Шуман: «Мелодика всюду совершенно самобытная и по своему характеру народная настолько, насколько это в более высоких жанрах инструментальной музыки еще никогда до сих пор не наблюдалось» [5, 163].

Увертюра «Отзвуки Оссиана» отличается ясностью формы, умелым обращением с оркестровыми красками, зрелостью стиля. Удивительно, что в столь раннем возрасте (23 года) композитор обрел подлинное мастерство. Произведение было удостоено первой премии конкурса. Премьера состоялась в Копенгагене 19 ноября 1841 г.; вскоре увертюра была напечатана в издательстве «Breitkopf & Härtel», исполнена в Лейпциге оркестром «Эвтерпа» (18 января 1842 г.), а затем и оркестром Гевандхауза под управлением Мендельсона (5 февраля 1842 г.).

С тех пор Мендельсон тесно общался с Гаде и был для него наставником, покровителем и верным другом.

Окрыленный успехом увертюры, Гаде приступил к работе над Первой симфонией (с-moll), в которой также обратился к миру старинных легенд. Предоставив готовую партитуру в Музыкальное общество Копенгагена и получив отказ в исполнении (симфонию сочли «слишком немецкой»), Гаде отправил рукопись Мендельсону в Лейпциг. Реакция была восторженной: *«Я не могу удержаться от желания сообщить Вам, какое необыкновенное наслаждение Вы доставили мне этим великолепным произведением, и как я сердечно благодарен за столь высокое удовольствие! Уже довольно долгое время ни одно сочинение не производило на меня такого живого и восхитительного впечатления. С каждым тактом музыка всё более располагала к себе; я ощущал её, как свою собственную»* [9, 27–28].

2 марта 1843 г. в концерте Гевандхауза состоялась премьера Первой симфонии. Успех был невероятным; Мендельсон написал Гаде на следующий день: *«Вчера на 18-м концерте нашего абонемента была впервые исполнена Ваша симфония с-moll, к живейшей и единодушной радости*

всей публики, громко рукоплескавшей после каждой из четырех частей... Среди слушателей поднялось возбуждение, ликование и аплодисментам не было конца. <...> Вчерашний вечер сделал всю лейпцигскую публику, право же, любящую музыку, Вашим другом навсегда» [2, 225].

Получив государственный грант, Гаде поехал в Лейпциг. Он был известен в Германии благодаря исполнениям его произведений и появлению рецензии Шумана в «Новом музыкальном журнале» (26 января 1843 г., № 8). Говоря о фортепианном цикле Гаде «Весенние цветы» (ор. 2b, 1840–1841), Шуман отметил, что музыка «изобличает знающего музыканта, глубокую музыкально-поэтическую душу». Пьесы Гаде — «тихие, скромные порождения его фантазии <...> чарующие своеобразным северным колоритом» [5, 118–119].

30 сентября 1843 г. композитор прибыл в Лейпциг — один из центров немецкого романтизма. Здесь он встретился с Шуманом и Мендельсоном. Их связывали с Гаде общие творческие устремления и искренняя дружба. Датчанин дружил и с Кларой Шуман, с которой познакомился во время её гастролей в Копенгагене (1842). «Гаде в восторге от тебя, — писала Клара мужу. — Он всё о тебе знает, и всё может сыграть <...>. Он действительно мне понравился» [10, 48].

Молодой музыкант-иностранец быстро занял высокое положение в Лейпциге. Через месяц после приезда он исполнил свою Первую симфонию на сцене Гевандхауза, а вскоре стал вторым дирижером оркестра. В марте 1845 г. под его управлением состоялась премьера Скрипичного концерта Мендельсона е-moll (солировал Ф. Давид). Параллельно Гаде преподавал в Лейпцигской консерватории.

Взаимоотношения Шумана и Гаде свидетельствуют о большой взаимной симпатии. Они всегда были на «ты», совершали прогулки, проводили время в беседах об искусстве, музицировали. После отъезда Шуманов в Дрезден (1844) композиторы переписывались и навещали друг друга во время путешествий. В забавной дневниковой записи от 17 апреля 1846 г. Шуман зафиксировал события дня, проведенного с Гаде в горячем обсуждении проблем искусства («общее отвращение к музыке Мейербера»; «происхождение музыкального произведения»), обмене новостями («о Хансе Кристиане Андерсене») и в веселой возне с детьми Шумана на улице [8, 255].

В письмах 1840-х гг. Шуман называл Гаде не иначе, как «первоклассный поэт» [8, 255], «великолепный парень и музыкант» [6, 89], «законченный мастер, превосходный человек» [6, 196]. А спустя три месяца после приезда датчанина в Лейпциг в «Новом Музыкальном Журнале»

появилась статья Шумана «Нильс Гаде». В ней Гаде назван «исключительным талантом», «превосходным молодым человеком, одним из тех людей, какие давно уже не попадались среди молодежи» [5, 161]. Шуман увидел в Гаде «новый тип художника» [5, 162], представляющего искусство родной страны: «Отечественные поэты воспитали и нашего молодого композитора; он всех их знает и любит. Старинные сказки и саги

уже в детстве сопровождали его во время прогулок, а исполинская арфа Оссиана маячила перед ним с далеких берегов Англии. Поэтому-то в его музыке и как раз в его оссиановской увертюре впервые появился ярко выраженный северный характер» [5, 163].

Шуман отметил, что буквы GADE образуют названия четырех струн скрипки, и предложил записать имя одной нотой в четырех ключах [5, 161]:

Пример 2. Тема g-a-d-e



Гаде и сам подчеркивал «музыкальность» своей фамилии — так, в его фортепианном цикле «Ребус» (ор. 2а) появляется тема g-a-d-e:

Пример 3. Н. Гаде, «Интермеццо» из цикла «Ребус» (ор. 2а)



В цикле Шумана «Альбом для юношества» (ор. 68, 1848) пьеса «Северная песня» (№ 41), посвященная датскому композитору, обозна-

чена Im Volkston — «В народном духе». Строгий облик пьесы созвучен скандинавской народной музыке, а в основе — тема g-a-d-e:

Пример 4. Шуман, «Северная песня» («Альбом для юношества»)

Im Volkston



В 1851 г. Шуман посвятил Гаде фортепианное трио № 3 g-moll (ор. 110). Современный немецкий исследователь отметил [12, 53], что и в нем зашифрована монограмма *g-a-d-e* (пример 5).

Первая скрипичная соната Гаде (ор. 6, 1842) посвящена Кларе, а Вторая (ор. 21, 1849) — Роберту Шуману. Под управлением Гаде 1 января 1846 г. в зале Гевандхауза состоялась

премьера Фортепианного концерта Шумана a moll (солировала Клара Шуман) [12, 60]. Композиторы сохраняли дружеские отношения до последних дней жизни Шумана. Даже в знаменитой статье о Брамсе «Новые пути» (28 октября 1853 г.) Гаде назван в числе «значительных талантов», «художников новейшего времени, полных самых высоких стремлений» [5, 184].

Пример 5. Шуман, трио № 3 g-moll (ор. 110). III часть

Участие в кипучей творческой жизни Лейпцига благотворно сказалось на творчестве Гаде. В Германии он написал Вторую (E-dur, 1843) и Третью (a-moll, 1847) симфонии, драматическую поэму для солистов, хора и оркестра «Комала» (по Оссиану, 1846). Эти сочинения исполнялись с огромным успехом, а сам Гаде стал любимцем лейпцигской публики [11, 118].

Заметное влияние на творческие принципы Гаде оказал Мендельсон. Оба художника бережно хранили тра-

диции, уважали музыку прошлого, питали интерес к фантастике. Подобно Мендельсону, датчанин начал свой путь с программной увертюры, которая задала высокую творческую планку. Романтическая скерцозность проникла во II часть Первой симфонии Гаде (по-священной Мендельсону и впервые исполненной им). А Октет Гаде (ор. 17) роднит со знаменитым Октетом Мендельсона (ор. 20) инструментальный состав (4 скрипки, 2 альты и 2 виолончели) и структура цикла:

Таблица 1.

	<i>Октет Мендельсона (1825)</i>	<i>Октет Гаде (1848)</i>
I	Allegro moderato, ma con fuoco (Es-dur)	Allegro molto e con fuoco (F-dur)
II	Andante (c-moll)	Andantino quasi allegretto (a-moll)
III	Scherzo. Allegro leggierissimo (g-moll)	Scherzo. Allegro moderato e tranquillo (C-dur)
IV	Presto (Es-dur)	Finale. Allegro vivace (F-dur)

Можно предположить, что Гаде написал свой опус «по модели» Октета Мендельсона и так запечатлел память о нём (хотя упоминаний об этом нет, как нет и посвящения).

После смерти Мендельсона (3 ноября 1847 г.) Гаде стал главным дирижером оркестра Гевандхауза, но весной 1848 г. началась война между Пруссией и Данией, и композитор покинул Лейпциг. Между отъездом из Копенгагена и возвращением на родину прошло пять лет (1843–1848). Традиции немецкой музыки, воспринятые Гаде, стали одним из истоков

скандинавского романтического искусства. Композитор внёс заметный вклад и в немецкую художественную жизнь. Деятельность Гаде укрепила немецко-датские музыкальные связи (заложенные Д. Букстехуде, И. Шульцем, Ф. Кунценом).

В Дании на плечи Гаде легла забота о Музыкальном Обществе. Композитор учредил постоянный симфонический оркестр и хор и вскоре поднял концертную жизнь Копенгагена до европейского уровня. Под управлением Гаде в Дании состоялась премьера Девятой симфонии и других

значительных сочинений Бетховена. Словно «подхватив эстафету» Мендельсона, Гаде впервые исполнил в Копенгагене «Страсти по Матфею» И.С. Баха. В программы концертов включались сочинения современников: Мендельсона, Шумана, Листа.

В 1849 г. композитор закончил Четвертую симфонию (B-dur), в которой образы весны и обновления словно знаменуют начало нового, счастливого и плодотворного периода жизни. Светлым лирическим характером отличаются и циклы программных фортепианных миниатюр, созданные в это время: «Акварели» (1850), «Листки из альбома» (1852). Работа органиста в Копенгагенской гарнизонной церкви обусловила интерес композитора к органной музыке. Так, в 1851 г. Гаде написал свое самое известное произведение для органа: «Три пьесы» ор. 22. Построение цикла (Moderato — Allegretto — Allegro) напоминает об органных сонатах И.С. Баха (BWV 525–530), а экспрессивная песенная мелодика, масштабность тем, плотная фактура — об органном творчестве Мендельсона [3, 136].

В произведениях Гаде 1850-х гг. воплотились и образы скандинавского эпоса. Сюжет кантаты «Дочь короля эльфов» (1851) основан на датской народной балладе о рыцаре Олафе, отвергшем любовь дочери короля эльфов и погибшем от смертельного проклятия (ранее эта же баллада стала программ-

ной основной скерцо Первой симфонии)⁸. В кантате широко используются средства романтического оркестра; это ярко проявилось во 2-й части, связанной с волшебными образами. Действие происходит на празднествах в ночном лесу, где эльфы кружатся в воздушных танцах. В партитуре используются тремоло и пиццикато струнных, аккорды деревянных духовых в высоком регистре, мягкий тембр валторн и пение женского хора. Заслужившая огромную популярность, кантата «Дочь короля эльфов» в 2006 г. была включена в состав «Датского культурного канона»⁹.

Тяга к датским легендам проявилась и в балете «Народное предание» (1853), написанным Гаде совместно с И.П.Э. Хартманом для А. Бурнонвиля. В балете сталкиваются реальный мир в облике главного героя Юнкера Ове и ирреальный мир в облике юной Хильды, похищенной в детстве троллями и овладевшей колдовством. Любовь соединяет героев, и в финале звучит свадебный вальс. Действие ряда сцен происходит в царстве троллей, что предвосхищает некоторые страницы «Пера Гюнта» Грига. Сюжет кантаты «Сон Бальдра» на текст А. Герца (1856–1857) взят из германо-скандинавской мифологии и повествует о том, как Бальдр — бог весны и света, покровитель земледелия — увидел во сне собственную смерть¹⁰.

В 1852 г. Нильс Гаде женился на 21-летней Эмме Софии Хартман. На свадьбе был писатель Х.К. Андерсен, который произнес трогательную речь. В качестве свадебного подарка Гаде преподнес супруге Пятую симфонию (d moll). В состав оркестра входит фортепиано, что указывает на проникновение черт концертной симфонии.

При Гаде Копенгаген приобрел статус культурного центра всей Скандинавии, а сам композитор воспринимался как крупнейшая, авторитетнейшая фигура. Завершив обучение в Лейпцигской консерватории, в мае 1863 г. в Копенгаген приехал молодой Эдвард Григ (1843–1907). Он стремился обрести своё место в культурной жизни Скандинавии и найти свой стиль. Ещё в 1861 г. (в Лейпциге) Григ написал фугу на тему *g-a-d-e*; он знал произведения Гаде и мечтал познакомиться с ним. Однако их встреча произошла случайно — во время прогулки. По совету мэтра молодой норвежец приступил к созданию симфонии e-moll, которая получила высокую оценку Гаде и с успехом исполнялась в Бергене, Копенгагене и Кристиании. Воздействие мастера чувствуется и в Фортепианной сонате e-moll (op. 7, 1865), Скрипичной сонате F-dur (op. 8, 1866). Об этих сочинениях Григ рассказал в интервью газете «Даннеброг» в 1893 г.: *«То ли меня вдохновила волшебная природа, то ли бодрящий воздух... За одиннадцать дней я сочи-*

нил фортепианную сонату, а вскоре за ней — первую скрипичную сонату. Обе я взял с собой и повез в Клармпенборг показать Гаде. Он просмотрел их не без удовольствия, кивнул, похлопал меня по плечу и сказал: «Ей-богу, это красиво. Ну-ка, разберем теперь их подробнее, по косточкам». И мы поднялись по узкой и крутой лестнице в рабочую комнату Гаде, где он, сев за рояль, пришел в полнейший восторг» [1, 56–57].

В 1869 г. Гаде был на премьере Фортепианного концерта Грига в Копенгагене и с энтузиазмом приветствовал это произведение¹¹. Григ, в свою очередь, неоднократно дирижировал сочинениями Гаде в своих концертах. Незадолго до смерти Гаде Григ приезжал в Копенгаген и виделся с мастером. Хотя общение композиторов не было полностью откровенным, и их устремления часто не совпадали, влияние Гаде все же было полезно для творческого становления Грига.

В 1860-е гг. Гаде написал ряд значительных произведений: полную эпического величия Седьмую симфонию (F-dur, 1864), масштабную кантату «Крестоносцы» на сюжет из «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо (текст Карла Андерсена). «Фантастические пьесы» для кларнета и фортепиано (op. 43, 1864) могут восприниматься как «продолжение», «новый вариант» цикла Шумана

(«Фантастические пьесы» для виолончели (кларнета) и фортепиано ор. 73, 1849). Сочинения этих лет демонстрируют подлинную творческую зрелость мастера.

В 1867 г. Нильс Гаде вместе с композиторами Й.П.Э. Хартманом и Х.С. Паулли основал Копенгагенскую консерваторию, которой руководил до конца своих дней (1867–1890). В 2017 г. единственная в Дании консерватория отметила 150-летний юбилей (она лишь на год младше Московской консерватории). В качестве преподавателей были приглашены ведущие музыканты Дании: Г. Маттисон-Хансен (орган), Э. Нойперт (фортепиано), И.Х. Гебауэр (гармония, контрапункт), В. Тофте (класс скрипки). В консерватории обучались датские композиторы В. Бендикс (1851–1926), Э. Лангтор (1852–1914), Г.В. Хёэберг (1872–1950), Аксель Гаде (1860–1921)¹². Знаменитый ученик консерватории, Карл Нильсен (1865–1931), прибыл в Копенгаген в мае 1883 г. Нильс Гаде одобрил его первые опыты (фортепианное трио *g moll*, струнный квартет *d-moll* и скрипичную сонату *G dur*) и порекомендовал поступить в консерваторию. Нильсен обучался у Тофте по классу скрипки и у Гаде по теории музыки. В Копенгагенской консерватории учился и датский композитор Корнелиус Рюбнер (1855–1929). В своей статье о Гаде (1917) он называет учителя «вдохновенным

и гениальным педагогом» [11, 118] и вспоминает: «Гаде был не только прекрасным музыкантом <...> он имел одно из лучших и добрейших сердец, с которым я был благословлен столкнуться. Его чувство справедливости и правды, легкость нрава, а также восхитительное чувство юмора — все это не могло не привлекать каждого, кому посчастливилось его знать. Его ум всегда был открыт для поэзии и красоты. <...> У него не было врагов; он всегда был окружен любовью» [11, 116–117].

О Гаде-дирижере Рюбнер сказал: «Гаде подходил к фортепиано, показывал каждую тему, иногда перемежая свои объяснения юмористическими ремарками, но всегда строго требуя внимания. <...> Он обращался с дирижерской палочкой с легкостью и изяществом. <...> Гаде был снисходителен <...> благодаря доброте он всегда добивался желаемых результатов» [11, 119].

В поздние годы творческой деятельности Гаде получил европейское признание. Он гастролировал в Германии, Нидерландах, Франции, Великобритании, дважды посещал Бирмингемский фестиваль, где дирижировал кантатами «Сион» (1874) и «Психея» (1882). Фестиваль в Бирмингеме был заметным событием; позднее на одном из них состоялась премьера «Реквиема» Дворжака (1891). Большим музыкальным праздником был и Нижне-

рейнский фестиваль, на котором Гаде дирижировал хоровыми сочинениями. Концерты проходили с грандиозным размахом — набирался хор из 600—700 человек и оркестр более чем из 100 музыкантов! Но больше всего композитора любили на родине, что подтверждали многочисленные награды и звания. Университет Копенгагена присудил Гаде почетную докторскую степень, а правительство предоставило Гаде пожизненную пенсию, звание Королевского профессора и титул Рыцаря Ордена Даннеброга.

Свободное время композитор проводил с семьей или за чтением книг. Его старший сын Феликс вспоминал: *«Сидя у себя в кабинете, отец читал любимых авторов. <...> Внезапно дверь открывалась, он высовывал голову и говорил: «Это нечто исключительное — вы должны это услышать». Затем он громко и выразительно декламировал ту или иную вещь — например, поэму Эленслегера, его любимого датского писателя, или один из монологов Фальстафа. <...> Смех отца был заразителен, его светлые голубые глаза сияли. Затем он вновь уходил в свой кабинет, и до позднего вечера оставался в компании любимых книг. <...> Там у него часто рождались идеи новых сочинений»* [7, 41].

Закончив Восьмую симфонию (1871), Гаде больше не обращался к

этому жанру¹³, однако продолжал писать для оркестра. В 1879 г. создана программная сюита «Летний день в деревне», в 1880 г. — Скрипичный концерт d-moll. Оркестровая сюита «Хольбергиана» (1884) написана к 200-летию со дня рождения *Людвига Хольберга* (1684—1754) — драматурга, историка, философа, крупного деятеля скандинавского Просвещения. Хольберг работал в Королевском театре Копенгагена, и созданием «Хольбергианы» Гаде отдал дань уважения мастеру¹⁴. В 4 частной сюите проявились черты неоклассицизма; в музыке используются жанры менуэта (III часть), токкаты (II часть). Тяжеловесная, почти буффонная тема медных духовых во втором разделе II части вносит элемент театральности. Радостной устремленностью и свежестью красок отличается масштабный финал.

В 1888 г. на Северном Музыкальном Фестивале Гаде продирижировал увертюрой «Отзвуки Оссиана» — так возникла своеобразная «арка» от начала к окончанию творческого пути. Композитор сочинял и в самые последние годы: в 1889 г. завершены кантата «Поток» (на текст «Песни о Магомете» Гёте) и Струнный Квартет D-dur. Нильс Гаде умер 21 декабря 1890 г. в родном Копенгагене, который всегда хранит память о замечательной музыке композитора и его огромном вкладе в искусство Дании и всей Скандинавии.

Шуман верно почувствовал в 1840-е гг., что Гаде — «новый тип художника», который, опираясь на традиции немецкой школы, говорит «на собственном музыкальном языке со своим народом» [5, 162]. В музыке Гаде воплотился суровый северный колорит, картины датской природы, образы и мотивы скандинавского эпоса. Он поднял на новую высоту жанры симфонии, увертюры, кантаты; укрепил творческие связи между Скандинавией и центральной Европой. Деятельность Гаде стала «импульсом» для дальнейшего расцвета музыкальной культуры северной Европы. В 1880-е гг. Григ не только обрел свой неповторимый

голос, но и создал самые значительные произведения (например, Балладу *g moll* и Квартет *g-moll*). В Норвегии в конце XIX в. также творили Ю. Свенсен и К. Синдинг. В Дании к 1892 г. К. Нильсен завершил свою Первую симфонию. В Швеции в 90-е гг. XIX в. заявили о себе Х. Альвен, В. Петерсон-Бергер, В. Стенхаммар. Благодаря Я. Сибелиусу на рубеже XIX–XX вв. начался расцвет национальной классики в Финляндии. Несомненно, что изучение творческой деятельности Гаде обогащает представления о романтическом искусстве и о путях формирования национальной классики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенestad Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Эдвард Григ: Человек и художник / пер. с норв. языка Н. Мохова. Москва: Радуга, 1986.
2. Ворбс Г. Феликс Мендельсон-Бартольди. Москва: Музыка, 1966.
3. Коперская С. Органное творчество Н.В. Гаде и Й.П.Э. Хартмана в контексте музыкальной культуры Дании XIX века // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. № 40, Т. 16. С. 133–138.
4. Левин Ю. «Поэмы Оссиана» Джеймса Макферсона // Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. Л.: Наука, 1983. С. 461–501.
5. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Том II-Б. Москва: Музыка, 1979.
6. Шуман Р. Письма [в 2-х томах]. Том 2. Москва: Музыка, 1982.
7. Celenza A. The early works of Niels W. Gade: In search of the poetic. Burlington: Ashgate, 2001.
8. Daverio J. Schumann's Ossianic manner // 19th Century Music. 1998. Vol. 21, № 3. P. 247–273
9. Gade D. Niels W. Gade: Optegnelser og Breve. København, 1892.
10. Litzmann B. Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. Vol. 2. Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1905.

11. *Rybner C.* Niels Wilhelm Gade. In remembrance of the Centenary of his birth // Musical Quarterly. 1917. Vol. 3, Is. 1. P. 115–122.
12. *Schwab H.* Niels W. Gade und Clara und Robert Schumann // Music & Forskning. 2003. № 28. S. 43–60.
13. *Spitta Ph.* Niels W. Gade // Zur Musik. Sechzehn Aufsätze. Berlin, 1892. S. 355–383.

REFERENCES

1. *Benestad Finn, Schjelderup-Ebbe Dag.* Edvard Grig. Chelovek i khudozhnik [Edvard Grieg. The man and the artist] / russkiy perevod N. Mokhova [Russian translation by N. Mokhov]. Moskva: Raduga [Moscow: Publishing house «Rainbow»], 1986.
2. *Worbs H. Ch.* Felix Mendelssohn-Bartholdy / russkiy perevod V. Rozanova [Russian translation by V. Rozanov]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1966.
3. *Koperskaya S.* Organnoe tvorchestvo N.V. Gade i Y.P.E. Khartmana v kontekste muzykalnoy kultury Danii XIX veka [The organ works by N.W. Gade and J.P.E. Hartmann in the context of the musical culture of Denmark in XIX century] // Izvestiya RGPU im. A.I. Gertsena [News of the Herzen State Pedagogical University of Russia]. 2007. № 40, Vol. 16. P. 133–138.
4. *Levin Yuriy.* «Poemy Ossiana» Dzheymisa Makfersona [«The Poems of Ossian» by James Macpherson] // Macpherson J. Poemy Ossiana [The Poems of Ossian]. L.: Nauka [Lenin-grad: Publishing house «Science»], 1983. P. 461–501.
5. *Schumann R.* O muzyke i muzykantakh [About music and musicians]. Vol. II-B. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1979.
6. *Schumann R.* Pisma [Letters]. V dvukh tomakh [In two volumes]. Vol. 2. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1982.
7. *Celenza A.* The early works of Niels W. Gade: In search of the poetic. Burlington: Ashgate, 2001.
8. *Daverio J.* Schumann's Ossianic manner // 19th Century Music. 1998. Vol. 21, № 3. P. 247–273
9. *Gade D.* Niels W. Gade: Optegnelser og Breve. [Niels W. Gade: Records and Letters]. København [Copenhagen], 1892.
10. *Litzmann B.* Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen [Clara Schumann. An artist's life. After diaries and letters]. Vol. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel [Breitkopf & Hartel], 1905.
11. *Rybner C.* Niels Wilhelm Gade. In remembrance of the Centenary of his birth // Musical Quarterly. 1917. Vol. 3, Is. 1. P. 115–122.

12. Schwab H. Niels W. Gade und Clara und Robert Schumann [Niels W. Gade and Clara and Robert Schumann]. // *Music & Forskning* [Music & Research]. 2003. № 28. S. 43–60.

13. Spitta Ph. Niels W. Gade // *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze* [To the music. Sixteen essays]. Berlin, 1892. S. 355–383

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В «Давидсбюнд» входили скрипачи Фриц Шрам (1818–1887) и братья Карл (1818–1904) и Эдвард Хёльстед (1816–1900), гимназист Фредерик Хёйдт (1820–1885) и актер Майкл Виз (1820–1864).

² Так, в увертюре и в заключительном хоре использована датская баллада «Король Кристиан стоял у высокой мачты» — ныне это королевский гимн Дании (с текстом датского поэта Й. Эвальда). На тему этого гимна написана «Торжественная увертюра» П. Чайковского D-dur (ор. 15).

³ Увертюра была уничтожена автором после премьеры.

⁴ Август Бурнонвиль (1805–1879) — выдающийся датский балетмейстер и педагог, создатель уникальной «датской школы» и большого балетного репертуара. Многие из балетов Бурнонвиля по сей день исполняются без изменений со времени их постановки.

⁵ Совместно с Гаде музыку к балету писал композитор И. Фрёлих (1806–1860).

⁶ Людвиг Уланд (1787–1862) — немецкий поэт и литературовед. В своем творчестве обращался к формам баллады и старинной народной песни, черпая темы и образы из средневековых легенд и поэм.

⁷ Впервые на это сходство указал немецкий музыковед Ф. Шпитта [13]. Мелодию народного напева приводит А. Селенца в книге о Гаде [7, 129].

⁸ Либретто кантаты составили поэты К. Мольбех, Карл Андерсен и Г. Сейсби.

⁹ Датский культурный канон — список из 108 произведений искусства, официально признанных наиболее ценными для датской культуры.

¹⁰ Согласно легенде, Бальдр погиб от руки собственного брата, слепого бога Хёда, которого бог Локи хитростью заставил выстрелить в Бальдра.

¹¹ Первый исполнитель Концерта, пианист Э. Нойперт, написал Григу после премьеры: «Три опасных критика — Гаде, Рубинштейн и Хартман — сидели в ложе и аплодировали изо всех сил. <...> Гаде очень понравились 1-я и 2-я части <...> он высказался о произведении с большой теплотой». [1, 295]

¹² Аксель Гаде, младший сын Нильса Гаде, с 1885 г. вёл класс скрипки в alma mater. Среди его произведений — два скрипичных концерта (1889, 1899), оперы «Венецианская ночь» (1919) и «Лизетта» (1921).

¹³ На вопрос «Будет ли Девятая симфония?» Гаде ответил однажды, что может быть лишь одна Девятая симфония — Бетховена [11, 119]

¹⁴ К юбилею созданы и два произведения Грига: хоровая кантата «Памяти Хольберга» и сюита для оркестра «Из времен Хольберга».



**ЛЕКСИКА И ТЕРМИНОЛОГИЯ ФРАНЦУЗСКИХ
МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ
XVII — НАЧАЛА XVIII ВВ.
ВОПРОСЫ ПЕРЕВОДА И АКТУАЛИЗАЦИИ**

До недавнего времени французская музыка раннего барокко не привлекала значительного интереса исполнителей и исследователей. Это вполне объяснимо, хотя, возможно, несправедливо. Конечно, не только музыка и музыканты возвеличивали государство. Но именно Франция в интересующий нас период диктует свои вкусы Европе. Однако слишком далеки от нас менталитет, этика и музыкальный язык того времени. Даже в профессиональных кругах более-менее известны лишь имена Жана-Батиста Люлли и Франсуа Куперена, первого исполняющего крайне редко. При этом из поля зрения выпадают крупнейшие мастера эпохи, такие как Мишель Ришар Делаланд, Жан-Фери Ребель, Анри дю Мон, Марк-Антуан Шарпантье, Андре Даникан Филидор, Марен Марэ, Пьер Диникан Филидор, Анри Демарэ, Антуан Боессэ, Луи Куперен и множество иных, чье наследие неспешно приоткрывается исследователям и исполнителям неожиданными привлекательными гранями. Однако само обилие музыки и музыкальных событий французского Золотого века (*Le Siècle d'or*) или Великого века (*Le*

Grand siècle) — именно так называли период XVII — начала XVIII века, эпоху Людовика XIV в европейской культуре, — приносит все больше приятных открытий и обещает широкие перспективы для любопытнейших исследований.

Писавшие по-русски о французской культуре при королях неизбежно сталкивались с трудностями перевода понятий и терминов, поскольку это проблемы не лингвистические, а цивилизационные. Изучив работы замечательных авторов или блистательных переводчиков, можно убедиться, что всякий выходил из положения, как умел: более или менее ловко или вовсе неловко, приближаясь к смыслу или существенно отдаваясь. Что же касается собственно музыки и сопровождавшего ее контекста, ситуация выглядит никак не проще и, кажется, прежде всего потому, что российские исследователи занимались ею совсем немного и фрагментарно. Тема эта обширна. Предлагаемая публикация — лишь скромный опыт, привлекающий внимание к некоторым существенным деталям и обстоятельствам.

В чем заключены сложности перевода и, главное, актуализации интересующей нас терминологии? Франция XVII столетия — наиболее значимая и могущественная монархия Европы. Французская культура развивается не без внешних влияний, но в музыке они минимальны. Складывается достаточно замкнутая среда, где не было видимых стимулов для заимствований и подражаний. Нужда в поисках параллелей и соответствий возникнет позже. В 1703 году выйдет в свет «Музыкальный словарь, содержащий разъяснения греческих, латинских, итальянских и французских терминов, наиболее употребимых в музыке» Себастьяна де Броссара (до нашего времени дошло второе издание [14]). Эта работа представляет иноязычные эквиваленты французских терминов и понятий, но не поясняет смысловых и технических подробностей, — напротив, зачастую упрощает, «округляет» французскую терминологию до общеизвестной лексики. При этом Броссар вообще опускает некоторые разделы, и, например, органологическая лексика или декорирование в словаре почти отсутствуют. А для современного переводчика во многих случаях одни архаизмы заменяются иными, что мало проясняет суть дела.

Относительно же замкнутости французской музыкальной культуры раннего барокко виднейший музыкальный историк Марсель Бенуа точно

замечает: «Отдавая дань полученному воспитанию, музыкант не озабочен изучением собственного или иностранного наследия, зачастую трудного для освоения. Уверенный в принадлежности к первой в мире нации — а значит к лучшей в мире музыке — зачем стал бы он изучать что-то за ее пределами? Он просто верит в прогресс больше, чем в эволюцию, и это дает ему уверенность в превосходстве над предшественниками.

Желает ли он выразить мнение о своем искусстве? Но он стеснен и неловок в выражении мыслей. Первое препятствие вполне материальное: правописание. В ту эпоху кроме духовенства и просвещенного дворянства мало кто им владел, ему просто не придавали значения. <...> Но ничто не побуждает его к критике, обсуждению стилей, интеллектуальным рассуждениям. Сейчас мы назвали бы такое образование начальным» [13, 80].

Это многое объясняет в череде неточностей, неясностей, неопределенностей в пособиях, школах, трактатах XVII столетия. Поэтому во многих случаях нет — и не было за ненадобностью — однозначных понятий и кодифицированной терминологии, переводчик интерпретирует их в меру опыта и понимания предмета.

Значительные проблемы выявляются в переводах материала, составляющего исторический контекст музыкальной жизни. Картина мира,

окружавшего королевских и городских музыкантов, чрезвычайно важна, поскольку раскрывает свойства и черты цивилизации, неведомой современному читателю.

Из двадцати двух придворных департаментов музыканты служили в трех: Капелле (церковная музыка), Камерной музыке и Большой конюшне. Имелся также специальный департамент развлечений короля — Меню-Плезир (Menus-Plaisirs), где музыканты не служили, но многие получали жалованье.

Церковный департамент возглавлял Grand Aumônier, которого Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, как и общепринятый словарь XIX века Н.П. Макарова¹ трактуют как «высшее должностное лицо при короле, заведовавшее раздачей милостыни» [8, 99] (от aumône — милостыня, подаяние), а уж в беллетристике можно найти еще десяток вариантов. В интересующий нас период его назначение — руководство религиозной жизнью двора. Потому мы назовем его Великий священник. И надо ясно понимать, что все первые лица при дворе были великими, и никак иначе. Великий магистр (Grand maître de Chapelle), Великий камерарий, (Grand Chambellan), Великий конюший (Grand Ecuyer) и т. д.

Великий магистр — Grand maître de Chapelle — возглавлял *Капеллу*, состоявшую из молитвенной части —

Chapelle Oratoire и собственно музыкальной капеллы — Руководитель капеллы во Франции мог возглавлять церковную музыку, но не светскую (по крайней мере, до середины XVIII века). Французская музыковедческая традиция отвергает немецкий термин «капельмейстер» по отношению к maître de chapelle. Церковной музыкой двора руководил сумэтр (sous-maître de chapelle), и эту должность мы также не вправе указывать по примеру некоторых авторов как вице-капельмейстер.

Музыканты в документах XVII века также именуются особо: певцы и певицы — музыканты и музыкантши (misiciens et musiciennes), тогда как инструменталисты — симфонисты (symphonistes) вплоть до середины XVIII века, а всякая инструментальная музыка — симфония («Г-н де Ла Пуплиньер поручил Рамо руководить концертом. <...> В течение всего ужина с трибун звучала прелестная симфония, чередовавшаяся с трубами и литаврами» [16, 313–314]).

Броссар в своем Словаре называет симфонией приятное сочетание двух инструментов; позднее Руссо в Музыкальном словаре дает более развернутое определение: «Сегодня слово Симфония применяется ко всей инструментальной музыке, и для пьес исключительно инструментальных, как сонаты и концерты, и когда инструменты соединяются с голосами, как в

наших операх и прочих видах музыки. <...> Музыка Королевской Капеллы и многих церквей, а также Оперы включает почти всегда большую Симфонию» [26, 202].

Должность музыкального руководителя Капеллы — сумэтр (или сумэтр) — не имеет русского эквивалента. Нам приходится либо сохранить его как кальку, либо все же использовать слово «капельмейстер», оговорив условность и неточность подобного перевода. При Людовике XIII сумэтры служили по полгода, сменяя друг друга, при Людовике XIV, начиная с 1663 года, они служат уже по кварталам (как и большинство других музыкантов и придворных). В их числе — виднейшие композиторы эпохи: М.-Р. Делаланд, А. Кампра, Ж.-Ж. Мондонвиль, Н. Бернье, Э. Бланшар, П. Коласс и некоторые другие [2, 202]. Каждый из них состоял квартальным сумэтром (*sous-maître de quartier*) — название, представляющееся неловким, но иного русский язык не предполагает. В Капелле, как и в других музыкальных департаментах, имелась и должность *maître de musique* — учителя музыки. Этот человек занимался с маленькими певчими Капеллы или пажами Большой конюшни музыкальной грамотой, проводил репетиции, иногда учил игре на инструментах, хотя для этого были и другие учителя. В отсутствие сумэтра он руководил оркестром.

Знаменитый Жан Батист Люлли, возглавлявший Камерную музыку, не был капельмейстером, его должность называлась сюринтендант (*surintendant*). В нынешних текстах «*surintendant*» часто переводят словом «суперинтендант», что стало более привычным. Однако оба термина приемлемы, ни один пока не утвердился в качестве приоритетного.

В департаменте Большой конюшни состояло пять музыкальных коллективов от шести до двенадцати человек в каждом [2, 313–348]. Великого конюшного, *Grand Écuier*, возглавлявшего Большую конюшню и ее музыкантов, в современных изданиях именуют то главным конюшим, то великим шталмейстером, то главным берейтором; в Словаре Макарова — это обер-шталмейстер. Названия «Большая конюшня» вообще избегают наши музыковеды, поскольку для современного нежного уха музыканты конюшни — конфуз. Подобные разночтения объясняются тем, что придворные звания в России были введены Петром I по немецкому образцу и отражали немецкие реалии. Получив русские эквиваленты, они понимались еще читателями XIX века, но позднее были в основном прочно забыты [см. 10]. Поэтому такие, литературные еще сто лет назад, значения, как мундкох — *officier de bouche, de cuisine* (звездующий кухней), мундшенк — *officier du gobelet* (виночерпий), обер-гофмейстер (заве-

дующий штатами и финансами двора), обер-егермейстер (начальник охотничьей службы) и подобные целесообразно использовать лишь в случаях, когда они ясны без дополнительного толкования. При этом, однако, аналогий с французскими должностями немного, их соответствие очень приблизительное (как мы видели на примере Капеллы). Но буквальный перевод будет и вовсе неясен читателю, поскольку связан с особой структурой французского двора. К тому же ясных и лаконичных переводов большинства из них не существует, ибо как коротко назвать мальчика, состоящего при собачках принцессы или служанок при печке королевы, первого поджаривателя королевского жаркого, посыльного на кухню, смотрителя фруктового чулана или белья королевской кухни?... Здесь у переводчика значительная свобода выбора. Это в полной мере касается и музыкантов — не только их окружения, хотя многие совмещали свою службу с работой слугами и даже чиновниками. Так, клавесинист Камерной музыки Франсуа Куперен, равно как и его дочь Антуанетта Куперен, были сюрвивансье (*survivanciers*), то есть служили в должности, которая им принадлежала, и отец передал её дочери по праву преемственности — сюрвиванс (*survivance*)². Аналогичный статус имели в большинстве своем и другие музыканты короля. Это чрезвычайно важное обстоятельство, поскольку оно

определяло положение, условия службы и возможности музыканта — от гобоиста Большой конюшни до сюринтенданта Камерной музыки. Однако русского эквивалента слову *survivancier* нет, в наших публикациях мы даем его как галлицизм — сюрвивансье, что во многих ситуациях требует специальных разъяснений [3].

Придворный музыкант мог быть ординарным (*ordinaire*) и экстраординарным (*extraordinaire*). Первое значение слова «ординарный» — обычный, обыденный, — заслонило ныне его второе, устаревшее значение — постоянный, штатный, и потому в некоторых современных интерпретациях оно ошибочно используется с негативной коннотацией (заурядный, невыдающийся музыкант). Ординарный музыкант короля — постоянный служащий, имеющий штатное место. Во французском языке того времени слово «*ordinaire*» — существительное со значением «постоянный служащий». Оно имело определенное статусное значение; Люлли, Делаланд и другие писали при своем имени «*ordinaire du roi*», что указывало на их принадлежность к придворным кругам. Одновременно словом «*ordinaire*» обозначали и просто постоянных служащих в официальных документах. Книга королевских штатов за 1677 год указывает в Камерной музыке «*Douze musiciens ordinaires*» — «Двенадцать постоянных музыкантов» [19, 134]; Книга

штатов за 1678-й отмечает «un huissier ordinaire et avertisseur des balets» — «штатного распорядителя и инспектора балетов» [19, 136], и т. п. Экстраординарный музыкант — приглашенный по случаю, на театральную постановку, праздник, церемониал.

Придворные служащие короля, включая музыкантов — офицеры, (officiers). Но это не военные, а те, кто имеет должность — officier — в собственности. «Officier» может быть переведено и как чиновник или служащий, сотрудник, однако при этом упускается смысл, указывающий на статус должностного лица. Музыканты Большой конюшни именуются в штатах двора офицерами для службы в церемониалах — «officiers pour servir aux cérémonies». Здесь мы вновь встречаемся с проблемами преемственного права, без которого немислима цивилизация Золотого века, но мало знакомого отечественному читателю.

Большинство придворных музыкантов — сотрапезники королевского дома (commenseaux), как их указывают списки королевских штатов. По словарю Макарова, «commensal» — «застольник; обедающий за общим столом», а «commensalité» — «право иметь стол при дворе» [8, 229]. Музыканты французского двора, однако, не обедали во дворце (источники об этом не говорят) — они получали несколько раз в год изрядное количе-

ство продуктов с королевской кухни [2, 309].

Многие заслуженные музыканты были пенсионерами (pensionnaires). Они получали от короля пенсии (pension) за выслугу лет, но чаще как поощрение в расцвете лет (это возможно перевести и как стипендию, и как постоянный гонорар, но тексты эпохи не делают различий). Причем пенсия действующего музыканта могла превышать должностной оклад: в 1714 году кастрату Антонио Пачини, чтобы «отметить за удовлетворение, которое испытывает Его Величество от его службы, жалуются пенсия в сумме 1300 ливров, что составит с установленными ранее 800 ливрами 2100 ливров, которые выплачивать надлежит отныне в течение всей его жизни» [12, 258]. Иногда пенсии устанавливались сиротам, вдовам музыкантов, но гораздо более скромные: 100–300 ливров в год.

В списках королевских музыкантов мы найдем и ветеранов (vétérans), или «старых музыкантов, которых король освободил от службы, но получающих вознаграждение как если бы сейчас находились на службе» [19, 187; 200; 314].

Однако основная масса музыкантов во Франции — не придворные, а обычные городские инструменталисты. Все они, кроме клавиристов, являлись членами профес-

сиональных корпораций, иначе их существование было невозможным. В отечественных исторических работах о старинных музыкантах находим термины «жонглер» и «менестрель», причем оба имели и форму женского рода. Однако уже в среднефранцузском языке (XIV-XVI вв.) слово «жонглер» неизменно уходит в прошлое (ранняя форма — жуглер, *jougleur*; ж. р. жуглересса, *jougleresse*). Наименование «менестрель» (*ménestrel*) замещается словом «менетрье» (*menestrier*, *ménétrier*) уже в XV столетии, а в XVI полностью вытесняет его [см. 4]. Таким образом, в течение почти трех столетий, с рубежа XVI до середины XVIII, мы вправе говорить о менетрье, но не о менестрелях, которых нет³. В этот период утверждается и слово «*menestrandise*», обозначающее профессиональное сообщество менетрье, не имеющее доныне русского эквивалента. Для истории культуры это нонсенс, но такова ситуация.

Член профессиональной корпорации, имеющий патент (*lettre de maîtrise*) — мастер (*maistre*, *maître*). Управитель корпорации — в разные периоды король скрипачей (*roi des violons*) или король менетрье (*roi des menestriers*). Входящих в правление выборных прюдомов (*prud'homme* — букв.: честнейший человек) или синдиков (*syndic*) мы вправе называть старшинами и/или присяжными, хотя слово «синдик» также

утвердилось в исторических текстах. Ученик мастера корпорации имел вначале статус слуги (*serviteur*), затем подручного, подмастерья (*apprenti*), а потом мог стать наемным работником (*alloué*). Наконец, прошедший ученье, но не получивший патента (например, из-за дороговизны экзамена), становился компаньоном (*compagnon*). Трудившийся наравне с мастером, он не имел права самостоятельно заключать сделки с заказчиком и играть без разрешения.

Обратимся к самым основам — французской номенклатуре голосов. Французский оркестр XII — начала XVIII века — пятиголосный, как и хор, как и инструментальный ансамбль, например, из гобоев или виол. Он включает дессю, от-контр, тай, квинту и бас. Поскольку нашему читателю эти термины обычно неведомы, в переводах приходится переименовывать их на привычный лад: дискант, альт, тенор, баритон и бас. Мера эта вынужденная и отражает суть дела не точно. Однако именно по этому пути на рубеже XII—XVIII вв. пошел в своем Музыкальном словаре С. де Броссар, сопоставляя термины греческие, латинские, итальянские и французские.

В общем смысле дессю — это основная верхняя партия в музыкальной пьесе (*superius*), которая, по определению Ж.-Ж. Руссо, «господствует над всеми прочими» [26, 143]. В вокальной музыке дессю — высокие голо-

са или партии детей, кастратов, женщин. К концу столетия дессю стали разделять на первые и вторые — *haut-dessus* и *bas-dessus* с диапазоном соответственно *f1—g2* и *d1—g2*. К 1770 годам, когда дессю замещается сопрано, увеличивается и практический диапазон: (с1) *d1—с3*, хотя в некоторых партитурах термин дессю еще встречается. В Королевской капелле партия дессю исполнялась мальчиками, затем мальчиками и кастратами, к которым в XVIII веке периодически присоединялись женщины.

Вторая партия в хоре или более низкий голос — от-контр (*haute-contre*). Это самый высокий мужской голос, характерный для французской традиции специфический тенор с гибким и ярким тембром в высшей тесситуре, использовавшийся в оперной и церковной музыке. По определению Себастьяна де Броссара, это альт или контратенор [14, 24], а в инструментальной музыке либо второй голос, либо инструмент альтовой тесситуры. И одновременно от-контр для Броссара — это контральто. Он пишет: «*Contralto* — термин, которым пользуются итальянцы в дуэтах. Пишут для двух контральто как и для двух от-контр, потому что они поют одно *против* другого» [14, 23] (*contre fr.* — против).

Тай (*taille*) — это средний голос, в инструментальной музыке теноровый, исполнявшийся на инструментах альто-теноровой тесситуры.

В вокальной музыке тай — регистр певческого голоса, иногда разделявшийся на первые и вторые партии: более высокий от-тай (*haute-taille*) и низкий бас-тай (*basse-taille*). От-тай приблизительно соответствует тенору-альтино или просто тенору, хотя, по определению Себастьяна де Броссара, альту в итальянской терминологии [14, 9]. Бас-тай — вокальный регистр и певческий голос, исполнявший, по определению Ж.-Ж. Руссо, партии «между тай и басом» [26, 42]. По определению де Броссара — то же, что баритон [14, 12]. Синоним *basse-taille* во французской номенклатуре голосов — *concordant*, наименование голоса, встречающееся преимущественно в церковной музыке приблизительно до 1720 г. В инструментальной музыке этот баритоновый голос назывался квинтой — *quinte* (*quinte de violon* — квинтовая скрипка, *quinte de cromorne* — квинтовый кроморн, и т. п.).

Басовые партии в Капелле исполнялись голосом, именуемым бас-шантант, что по нынешним представлениям может соответствовать как обычному басу, так и басу-баритону. По описанию де Броссара, термин «*basse-chantante*» (буквально: «бас поющий») используют для того, чтобы различать его с басом инструментальным [14, 12]. Записывался в ключе фа на четвертой линейке. Более низкий голос — бас-контр (*basse-contre*) — соответствует басу-профундо.

По определению Ж.-Ж. Руссо, бас-контр «пел партии баса ниже собственнo баса» [26, 42]. Записывался также в ключе фа на четвертой линейке нотоносца.

Отметим два обстоятельства. Во-первых, уже в классицистский период под термином «тай» часто подразумевается или альт, или гобой альтовой тесситуры (гобой д'амур, рожок). И мы встречаем, например, квартеты для флейты, скрипки, тай и баса в 1770-е годы или музыку для духовой гармонии для 2 флейт, 2 тай, 2 валторн и фагота. Во-вторых, относительно четвертого по тесситуре и по партитуре голоса, квинты (квинтовой скрипки, *quinte du violon*). В некоторых российских трудах эту партию (и инструмент) именуют калькированным словом «кент». Почему он четвертый, но при этом квинта? Ответ находим у Мерсенна во «Всеобщей гармонии», который пишет: «квинта или пятая партия» [23, 384–385]. Почему пятая? Потому что она необязательная, второстепенная. Находящаяся между тенором и басом, она может быть названа баритоном, а квинтовая скрипка, ее исполнявшая, баритоновой скрипкой, что мы и делаем за неясностью для русской терминологии «квинтовой скрипки». В начале XVIII века этот инструмент (и термин) уйдет из обихода и придворных, и городских музыкантов. Но в XVII столетии он представлен повсеместно⁴.

Нельзя не учитывать, что во всех случаях речь идет именно о французской номенклатуре голосов и инструментов, поскольку практический диапазон редко соответствует современным представлениям.

Некоторых разъяснений требуют музыкальные составы и инструменты интересующего нас периода, не вошедшие в нашу органологическую лексику. Всякий ансамбль, большой или маленький, будь то «Двадцать четыре скрипки короля» или «Двенадцать больших гобоев» Большой конюшни, назывался «bande» («Bande» означает также многочисленную группу людей, объединившихся с единым намерением. Большая банда скрипачей — это 24 скрипки Короля» [20, б/п]. Что же касается слова «оркестр» — это, по Фюретьеру, «часть театра или место, где представляют драматические поэмы или дают спектакли. Сейчас так называют лишь место, где располагается симфония» [20, б/п]. Несмотря на наличие в нашем музыкальном просторечии слова «банда», обозначающего сценический оркестр в опере или балете, в переводе старых французских текстов используют наименование «оркестр» или «ансамбль» в зависимости от состава исполнителей.

При французском дворе со времен Франциска I служили исполнители на фифре — небольшой поперечной флейте с шестью — семью игровыми отверстиями.

Ансамбль «Фифры и барабаны» при Людовике XIV входил в число пяти коллективов Большой конюшни. Пришедший во Францию с солдатами швейцарской гвардии, этот инструмент звучал пронзительно и резко и потому считался преимущественно военным. Русского эквивалента этот инструмент не имеет, хотя и в английской практике существовал (и не забыт ныне) инструмент с названием *fife*, практически аналогичный французскому. Однако в русской лексике английская флейта *fife* также не имеет специального наименования.

Еще один ансамбль французского двора представляет нам кроморны (*stromornes*) и морские трубы (*trompettes marine*). «*Stromorne*» современные лексикографы переводят как крумгорн (от немецкого «*crumhorn*»), что ошибочно. Немецкий *crumhorn* французы называли *tournebout* (буквально: инструмент с загнутым концом, поскольку имел форму ручки зонтика; во Франции он не использовался). Кроморн — инструмент гобойного семейства, но значительно больших, чем гобой, размеров, бытовавший в семействе от высокого до басового [см. 1]. Известные партитуры с участием кроморнов единичны: «Сюита для 2 кроморнов» Дегриньи (1660), «Месса с разными инструментами вместо органа» М.А. Шарпантье (1670), балет «Атис» Ж.Б. Люлли (1676) и его же «Триумф любви» (1681), опера П. Коласса «Эней и

Лавиния» (1682) и некоторые иные, где участие кроморнов лишь предполагается по косвенным признакам. Морская труба (*trompette marine* — фр., *tromba marina* — ит.) уже известна в русских переводах (Мольеровский мещанин во дворянстве г-н Журден желал бы послушать морскую трубу, поскольку «это инструмент приятный»). Это струнный смычковый инструмент с изящным деревянным коническим корпусом высотой в человеческий рост, одной струной для игры и резонансными струнами внутри. Никакого отношения к трубе он не имеет, точная этимология не установлена. Придя в Германию, этот инструмент получил название *трумшейт* (*trumscheit*). В Большой конюшне состоял также ансамбль «Гобои и мюзеты де Пуату» («*Hautbois et musettes de Poitou*»), инструменты столько же народные, сколько и профессиональные. Эти гобои изготавливались из бука в Пуату, области на западе Франции. Близкие по конфигурации обычному гобою, они имели капсулу, скрывавшую трость, и в таком виде могли вставляться в волюнку — мюзет — в качестве игрового ствола; так получался мюзет де Пуату. «Королевская» разновидность волюнки — придворный мюзет (*musette de cour*), куда воздух изящно вдвухся мехом, размещенным подмышкой играющего.

Еще один французский инструмент, хотя и вошедший в современные

словари, мало знаком нашим специалистам, — это тромп (*trompe, trompe de chasse*) — медный духовой инструмент в форме натуральной валторны, но большего диаметра (надевался через плечо), употреблявшийся на охоте. По замечанию Фюретьера, «он служит, чтобы звать собак». Однако в XVIII столетии, при Людовике XV, благодаря трудам талантливого музыканта Дампьера, тромп становится полноценным, хотя и специфическим музыкальным инструментом, появляется ряд замечательных моделей, для которых создаются охотничьи сюиты и концертные пьесы. Тромп не следует путать с валторной (*cor de chasse*), у нее другой тембр и иная исполнительская эстетика. Любопытный читатель может без труда увидеть и услышать тромп — *trompe de chasse* — в интернете⁵.

Отметим попутно французское слово «диапазон» (*diapason*), которое вошло в современный русский язык с единственным значением: объем звуков, исполняемых инструментом или голосом. Уже Словарь Фюретьера (и последующие) указывает несколько значений, в т. ч. объем звуков и строй. Наши французско-русские словари отмечают оба значения: 1) объем звуков, 2) камертон. Однако в современном французском языке «*diapason*» означает лишь строй (камертон), тогда как первому значению соответствуют французские слова *étendue* или

ambitus. Здесь не обойтись без понимания времени и контекста.

Особую проблему составляют термины, обозначающие декорирование или расшифровку нотных текстов. В предлагаемой статье мы не касаемся проблем исполнительской интерпретации — это отдельный сюжет, достаточно полно раскрытый в специальных работах, в том числе современных авторов⁶. Поскольку наша задача — терминология и поиски ее актуальных смыслов, рассмотрим употребление наиболее употребимых приемов декорирования нотных текстов интересующего нас времени. *Флатман* — *flattement* — (вероятно, от *flatter* фр. — улаживать, приукрашивать) — один из видов орнаментации, свойственный исключительно французской музыке XVII века, представляет собой нечто среднее между трелью и вибрато. Его исполнение — чисто французская затея. Однако русскоязычного эквивалента у нас нет.

Относительно *пор де вуа* (*port de voix*) Бенинь де Басили в своих «Интересных заметках об искусстве хорошего пения» (1668) говорит: «Я называю пор де вуа переход, который делается с помощью тур де гозье от нижнего звука к верхнему...» и т. д. [11, 137]. Это можно пояснить на примере, однако известных немецких или итальянских аналогов мы не найдем. «*Куле* (*coulé*) это модуляция голоса со слабой доли малой длительности на нижнюю и более

сильную» — говорит один из словарей [17, 74], ссылаясь на трактат Лулье [22, 68]. Объяснение весьма приблизительное, при том, что эти термины тоже не имеют русского эквивалента. Так же как *аксан* (*accent*), который за неимением лучшего переводят как *акцент*, украшения *дубль-каданс* (*double cadence*), *пенсе* (*pîncé*), *дубле* (*doublé*), *кулада* (*coulade*), *трамблеман* (*tremblement*). В ряде случаев французские авторы поясняют *пенсе* итальянским термином «мордент», *трамблеман* — термином «трель» (*trillo*), *пор де вуа* — словосочетанием «длинная аподжиатура». Эти термины, вполне ясные нашему музыканту, требуют, однако, уточнения в каждом конкретном тексте, где их интерпретация может отличаться. И, наконец, еще один исключительно французский прием — *неравные ноты*, *notes inégales* (или просто *inégales*), когда мелодия исполняется как бы пунктирным ритмом. Вероятно, *неравные ноты* — это адекватный вариант перевода. Иногда этот прием обозначался как *notes pointées*, что неловко переводят как «пунктированные ноты». Представляется, что по-русски это можно привести к единому вышеприведенному варианту, поскольку он вполне точен, если кто-то не предложит более благозвучный.

Таким образом, передать неизвестное через известное, незнакомое через знакомое в большинстве

случаев не представляется возможным. Кодификация приведенной терминологии в профессиональной лексике может осуществиться лишь ее естественным и постепенным вхождением в нормативный музыкальный обиход по мере расширяющегося освоения интересующего нас пласта музыкальной культуры.

Интересно, что классический толковый словарь Фюретьера подробно поясняет многие музыкальные термины, относящиеся к декорированию — *cadence*, *double cadence*, *port de voix*, *demi-port de voix*, *coulé*, *tremblement*, *battement*, но лишь в одном случае — *port de voix* — приводит итальянский аналог, причем лишь как возможный вариант трактовки [20, б/п]. Тщательный и талантливый лексикограф А. Фюретьер отразил самобытность французской терминологии второй половины XVII века, которая, кажется, в самой минимальной степени была ориентирована на чужеродные заимствования.

Еще одна характерная деталь: Жак Оттетер, посвятив 50 страниц подробному описанию батманов, флатманов, *пор де вуа* и прочего, подытоживает свой труд о флейте так: «Хороший вкус и практика покажут их уместность лучше, чем теория. Все, что я могу посоветовать, это на протяжении некоторого времени играть пьесы, где обозначены все украшения, чтобы со временем, привыкнув, до-

бавлять их там, где они будут хороши» [21, 32]. Вот в чем дело: во времена Оттетера повседневная практика и воспитывала вкус.

Интересные параллели терминологии и перевода любознательный читатель может проследить по трем изданиям И. Кванца. Его «Опыт наставления в игре на поперечной флейте» напечатан одновременно в 1752 году на немецком [24] и французском [25] языках, а в 2012-м вышел русский перевод [7]. Обратим лишь внимание на то, что и некоторые известные термины у Кванца не соответствуют современным представлениям.

Не продолжая далее эту тему в пределах небольшой статьи, отметим, что эти термины, вероятно, придется принять буквально, как галлицизмы. Но для этого они должны войти в учебники теории и стать понятными и употребимыми.

Важно принять во внимание, что музыкальная терминология эпохи, которую мы объединяем понятием раннего барокко, во многих случаях вообще подвижна, не регламентирована, не кодифицирована. Не случайно она не вошла в словари XVII — рубежа XVIII веков Ришле, Фюретьера, и очень размыта у Броссара. Это вполне убедительно показано в книге Ю.С. Бочарова «Жанры инструментальной музыки эпохи барокко» — многие понятия неустойчивы, неоднозначны и изменчивы [5].

И не случайно пока никому не удалось точно и адекватно перевести трактат об инструментах из «Всеобщей гармонии» Мерсенна. Именно органо-логические детали — подробности конструкции инструментов — не имеют убедительных русскоязычных аналогов. И, прежде всего, потому, что в унификации терминологии в середине XVII века явно не было ни нужды, ни традиций; понимание этого очень существенно.

Интересно, что в XVIII и XIX веках авторы музыкальных словарей уже существенно упрощают и конкретизируют многие старые термины. Так, в Словаре Руссо, вышедшем впервые в 1767-м, или в Словаре Кастиль-Блаза 1821 года [15] мы найдем целый ряд простых и ясных объяснений. Однако они мало согласуются с понятиями столетней давности и столь же мало помогают расшифровке и интерпретации музыки XVII столетия. Разъяснения Словаря Руссо вполне пригодны для школьного образования, но исполнителям и исследователям нельзя не учитывать, что это взгляд из другого времени.

Выше приводилось мнение М. Бенуа, побуждающее к осторожному отношению к музыкальной лексике раннего барокко. Все музыканты центрального региона Франции принадлежали к корпорации «Братство св. Юлиана», и по цеховым уставам учились 6 лет (Устав 1407), а с XII

века — 4 года (Устав 1657), так же и в других регионах. То есть вся наука длится даже меньше, чем в нынешней ДМШ. Поэтому нет оснований полагать, что городские, да и придворные музыканты глубоко осваивали тонкости ремесла, тогда как сейчас мы ориентируемся на скромный круг работ, принадлежавших единичным фигурам, виднейшим виртуозам, которые лишь в ограниченной мере отражали общий исполнительский уровень эпохи. Лишь органисты и клавесинисты принадлежали к иному слою, система их обучения и практика были иными. Что же касается известных музыковедческих трудов и трактатов, к ним тоже желательно относиться с осторожностью. По этому поводу Марсель Бенуа замечает: «Если любительские писания просвещают публику в музыкальных вопросах — Рагене, Ла Вьёвиль, Менестрье, Бонне-Бурдело, Буанден, Шатонёф — ответственность за это несут профессионалы, зачастую не способные ясно объяснить предмет своих занятий» [13, 80]⁷. А потому немало нынешних работ о тонком знании и применении, например, изысканной орнаментики или принципов риторики музыкантами XVII — рубежа XVIII века могут во многих случаях вызывать сомнения. Равно как буквальное, каноническое им следование. А уж что касается тайн теоретических трактатов и «рассуждений» о хорошем вкусе — их полезность весьма относительна, а

практическая значимость вовсе не универсальна.

В заключение немного о частных случаях.

Любопытен многозначный перевод слова «air». Арией или песней, как трактуют его современные словари, это слово стало лишь в XIX веке. Основные значения термина приведены в Словаре Фюретьера 1690 года, где автор поясняет, что это может быть и просто музыка, и приятное музыкальное сочинение, и балетная пьеса, и застольная песня, и композиция для лютни или скрипки. Здесь важно найти соответствие, принимая во внимание еще и синонимический ряд русского языка. Заметим попутно, что «эр де кур» — это идиома, которую принято переводить выражением «куртуазная песня», адекватно отражающим содержание и образный строй этого распространенного жанра. Можно уточнить, что куртуазная песня, родившаяся в XVI веке, — как правило, для голоса и лютни — не имела прямой связи с королевским или иными аристократическими дворами, хотя в XVII столетии получила широкое признание в аристократической среде [18, 54-55].

Наконец, отдельный случай, но существенный. Знаменитый труд Мерсенна «Harmonie Universelle» часто именуют по-русски «Универсальной гармонией». Логичнее было бы называть «Всеобщая гармония» — по аналогии с устойчивыми выражениями

histoire universelle — всеобщая история, bien universel — всеобщее благо, Deluge universel — Всемирный потоп, home universel — всеведущий человек, (а не «универсальный», как в некоторых диссертациях), и т. д. Немало выглядят и повсеместно встречающиеся переводы педагогических трудов как «метод» или «метода». Такую скверную кальку хорошо бы упразднить, в русском языке есть прекрасное и утвердившееся слово «школа». «Метод для скрипки» — это «Школа игры на скрипке», «Метода правильного пения» — «Школа правильного пения» и не более того. Ровно так же неуклюже выглядит трактовка слова «principes» в учебных пособиях как «принципы». Слово «principes» многозначное. «Premiers principes du violon» Юбера Леонара — не первые принципы игры

на скрипке», а «Первоначальные основы...». «Principes de la flûte traversière» Оттетера — не принципы, а «Основы игры на поперечной флейте». Подобных примеров можно привести немало.

Рассмотрев насущный круг вопросов в рамках небольшой статьи, автору хотелось бы не только в меру сил поднять и конкретизировать проблему, но и — главное — привлечь внимание коллег, не ограничиваясь упоминанием двух-трех имен французского Золотого века, необычайно интересного и своеобразного. По этому поводу Ромэн Роллан писал в «Заметках о Люлли»: «Слава Франции состоит в том, что ее многогранная душа не довольствуется одним единственным идеалом; дело не в том, чтобы этот идеал был нашим, а в том, чтобы он был великим» [9, 169].

ЛИТЕРАТУРА

1. Березин В.В. Гобой и гобоисты при дворе королей Франции // «Научный вестник Московской консерватории», 2010, № 3.
2. Березин В.В. Музыканты королей Франции. Москва: Современная музыка, 2013.
3. Березин В.В. Преемственное право и музыканты французских королей // Журнал «Ученые записки РАМ им. Гнесиных», 2017 № 3.
4. Березин В.В. Уставы и правила французских музыкальных корпораций XIV–XVIII веков // «Старинная музыка», № 2 (80), 2018.
5. Бочаров Ю.С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. Москва: НИЦ «Московская консерватория», 2016.
6. Епишкин Н.И. Исторический словарь галлицизмов русского языка. Москва: ЭТС, 2010.

7. Кванц И.И. Опыт наставления по игре на флейте traversière. Пер. с нем. С.И. Художниковой. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012.
8. Макаров Н.П. Полный французско-русский словарь. Изд. седьмое. СПб: Издание наследников Н.П. Макарова, 1894.
9. Роллан Р. Заметки о Люлли // Музыканты прошлых дней. Пер. Ю.Л. Римской-Корсаковой / Собрание соч. Т. XVI. Л.: Художественная литература, 1935.
10. Чудинов А.Н. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Санкт-Петербург, 1894.
11. Bacilly B. de. Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, 1668. Reprint: Genève: Minkoff, 1971.
12. Benoit M. Musiques de Cour. Chapelle. Chambre. Écurie. Recueil de documents. Paris: Picard, 1971.
13. Benoit M. Versailles et les musiciens du roi. Étude institutionnelle et sociale. 1661–1733. Paris: Picard, 1971.
14. Brossard S. de. Dictionnaire de Musique, Contenant une Explication Des Termes Grecs, Latins, Italiens et François les plus usitez dans la Musique. Seconde édition. Paris: C. Ballard, 1705. Reprint: Genève: Minkoff, 1992.
15. Castil-Blaze. Dictionnaire de musique moderne, 2 vol. Paris: Au magasin de musique de la Lyre moderne, 1821.
16. Cucuel G. La Pouplinière et la Musique de Chambre au XVIII siècle. Paris: Fischbacher, 1913.
17. Doussot J.-E. Vocabilaire de l'ornementation baroque. Minerve, 2007.
18. Duteurtre B. Air de cour // Dictionnaire du Grand Siècle, sous le direction de François Bluche. Paris: Fayard, 2005.
19. États de la France (1644–1789). Recherches sur la musique française classique. Vol. XXX. Paris: Picard, 2003.
20. Furetière A. Dictionnaire universel: contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts.... La Haye et Rotterdam: Arnout & reiner Leers, 1690. (Без пагинации).
21. Hotteterre J. Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne, de la flute à bec ou flute douce, et du haut-bois divizez par traitez. Par le sieur Hotteterre-Le-Romain. Paris: Chr. Ballard 1707.
22. Loulié E. Éléments ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre ... Paris: C. Ballard, 1696.
23. Mersenne M. Harmonie universelle. Paris, 1636. Факсимиле: Paris: CNRS, 1975.

24. Quantz J.J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752. Reprint: Basel: Bärenreiter, 1997.
25. Quantz J.J. Essai D'Une Méthode Pour Apprendre à Jouer de la Flûte Traversière. Berlin: Chez Chretien Frederic Voss, 1752. Reprint: Fb&c Limited, 2018.
26. Rousseau J.J. Dictionnaire de musique. 2-ème ed. Paris: Chez Veuve Duchesne, 1768. P. 467

REFERENCES

1. Berezin V.V. Goboy i goboisty pri dvore koroley Frantsii [Oboe and oboists at the court of kings of France] // Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2010, № 3.
2. Berezin V.V. Muzykanty koroley Frantsii [The musicians of the kings of France]. Moskva: Sovremennaya muzyka [Moscow: Publishing house «Modern music»]. 2013.
3. Berezin V.V. Preemstvennoe pravo i muzykanty frantsuzskikh koroley [Succession law and musicians of the French kings] // Zhurnal «Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh» [Scientific notes of the Academy of music Gnessine]. 2017 № 3.
4. Berezin V.V. Ustavy i pravila frantsuzskikh muzykalnykh korporatsiy XIV–XVIII vekov [Statutes and rules of French music corporations XIV–XVIII centuries] // «Starinnaya muzyka» [«Ancient music»]. 2018, № 2 (80).
5. Bocharov Yu.S. Zhanry instrumentalnoy muzyki epokhi barokko [Genres of instrumental music of the Baroque era]. Moskva: NITs «Moskovskaya konservatoriya» [Moscow: Publishing house «Moscow Conservatory»]. 2016.
6. Yepishkin N.I. Istoricheskiy slovar gallitsizmov russkogo yazyka [Historical dictionary of Russian gallicisms]. Moskva: ETS [Moscow: Publishing house ETS], 2010.
7. Kvants I.I. Opyt nastavleniya po igre na fleyte traversière. Per. s nem. S.I. Khudozhnikovoy [Experience instruction on playing of the flute traversière]. Petrozavodsk: Izd-vo PetrGU [Petrozavodsk: Publishing house of Petrozavodsk State University], 2012.
8. Makarov N.P. Polnyy frantsuzsko-russkiy slovar. Izd. Sedmoe [Full French-Russian dictionary. Seventh Edition]. SPb: Izdanie naslednikov N.P. Makarova [St. Petersburg: publication of heirs N.P. Makarova]. 1894.
9. Rollan R. Zametki o Lyulli Muzykanty proshlykh dney. Per. Yu.L. Rimskoy-Korsakovoy [Notes on Lully // Musicians of the past days] / Sobranie soch. [Collected works in 20 vol.] vol. XVI. L.: Khudozhestvennaya literature [Leningrad: Publishing house «Fiction literature»]. 1935.

10. Chudinov A.N. Slovar inostrannykh slov, voshedshikh v sostav russkogo yazyka [Dictionary of foreign words included in the Russian language]. Sankt-Peterburg [St. Petersburg: Edition V. Gubinsky]. 1894.
11. Bacilly B. de. Remarques curieuses sur l'art de bien chanter [Curious remarks on the art of singing well], 1668. Reprint: Genève: Minkoff, 1971.
12. Benoit M. Musiques de Cour. Chapelle. Chambre. Écurie. Recueil de documents [Court music. Chapel. Room. Stable. Collection of documents]. Paris: Picard, 1971.
13. Benoit M. Versailles et les musiciens du roi. Étude institutionnelle et sociale [Versailles and the musicians of the King. Institutional and social study]. 1661–1733. Paris: Picard, 1971.
14. Brossard S. de. Dictionnaire de Musique, Contenant une Explication Des Termes Grecs, Latins, Italiens et François les plus usitez dans la Musique. Seconde édition [Music Dictionary, Containing an Explanation of the Greek, Latin, Italian and Francis terms most used in Music. Second edition]. Paris: C. Ballard, 1705. Reprint: Genève: Minkoff, 1992.
15. Castil-Blaze. Dictionnaire de musique moderne, 2 vol. [Dictionary of Modern Music, 2 vol.]. Paris: Au magasin de musique de la Lyre moderne, 1821.
16. Cucuel G. La Pouplinière et la Musique de Chambre au XVIII siècle [La Pouplinière and the Chamber Music in the 18th century]. Paris: Fischbacher, 1913.
17. Doussot J.-E. Vocabilaire de l'ornementation baroque [Vocabulary of baroque ornamentation]. Minerve, 2007.
18. Duteurtre B. Air de cour // Dictionnaire du Grand Siècle, sous le direction de François Bluche [Court air // Dictionnaire of the Grand Siècle, under the direction of François Bluche]. Paris: Fayard, 2005.
19. États de la France (1644-1789). Recherches sur la musique française classique [Research on classical French music]. Vol. XXX. Paris: Picard, 2003.
20. Furetière A. Dictionnaire universel : contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts [Universal dictionary: generally containing all the French words, both old and modern, and the terms of all sciences and arts]. La Haye et Rotterdam: Arnout & reiner Leers, 1690. (Without pagination).
21. Hotteterre J. Principes de la flute traversière, ou flute d'Allemagne, de la flute à bec ou flute douce, et du haut-bois divizez par traitez [Principles of flute, or flute from Germany, recorder or sweet flute, and high-wood divide by treat]. Par le sieur Hotteterre-Le-Romain. Paris: Chr. Ballard 1707.
22. Loulié E. Éléments ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre [Elements or principles of music, put in a new order]. Paris: C. Ballard, 1696.
23. Mersenne M. Harmonie universelle [Universal Harmony]. Paris, 1636. Факсимиле: Paris: CNRS, 1975.

24. Quantz J.J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen [Trying to play the flute traversiere]. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752. Reprint: Basel: Bärenreiter, 1997.

25. Quantz J.J. Essai D'Une Méthode Pour Apprendre à Jouer de la Flûte Traversière [Trial of a Method for Learning to Play the Flute Traverse]. Berlin: Chez Chretien Frederic Voss, 1752. Reprint: Fb&c Limited, 2018.

26. Rousseau J.J. Dictionnaire de musique. 2-ème ed [Dictionary of Music. 2nd ed.]. Paris: Chez Veuve Duchesne, 1768. P. 467.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Н.П. Макаров (1810–1890) — автор одного из наиболее востребованных французско-русских словарей. 1-е издание вышло в 1870 году, впоследствии — более 10 изданий. Концертирующий гитарист, лексикограф, литератор, Макаров награжден орденом Станислава II степени за лингвистические труды.

² Вошедшее в Исторический словарь галлицизмов русского языка Н.И. Елишкина слово «сюрвиванс» упоминается, но не разъясняется [6, 4279].

³ Ошибочно говорить о менестрелях — менетрье как о средневековых музыкантах. Профессиональные корпорации упраздняются лишь в середине XVIII века. Примечательно, что Н.П. Макаров приводит в своем Словаре два слова с разными значениями: «Ménestrel. Стар. Менестрель, странствующий поэт» и «Ménétrier, скрипач для пляски, гудошник» [8, 684]. Это, однако, может быть справедливо в отношении средневековой практики, но вовсе не соответствует ренессансному периоду.

⁴ Интересно, что С. Броссар в своем «Музыкальном словаре» называет ее виолончелью, только что появившимся в Италии инструментом: «Violoncello. C'est proprement nôtre Quinte de Violon, ou une Petite Basse de Violon, à cinq ou six Cordes» — «Виолончель. Это, собственно говоря, наша квинтовая скрипка или малый скрипичный бас с пятью или шестью струнами». [14, 247].

⁵ В 2015 году Министерством культуры Франции сохранение традиций игры на тромп причислено к национальному нематериальному культурному наследию.

⁶ В их числе назовем: Mather B. Interpretation of French music from 1675 to 1775: for Woodwind and other Performer. New York: McGinnis & Marx Music, 1976; Veilhan J.-C.

Les Règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque. Paris: Leduc, 1977; Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music — With special emphasis on J. S. Bach. Princeton Press University, 1983; Saint-Arroman J. L'Interprétation de la musique pour orgue. Paris : Champion, 1988; Doussot J.-E. Vocabilaire de l'ornementation baroque. Minerve, 2007.

⁷ Ни один из названных авторов не был музыкантом, хотя их труды, в разной мере информативные, нашли отражение в работах некоторых музыкальных писателей и историков. Они представляют определенную ценность в отражении эпохи, но вряд ли могут служить научно-историческими источниками.



Леонид Меньшиков

МИНИОПЕРЫ КАК РАЗНОВИДНОСТЬ ПАРОДИЙНОГО ПЕРФОРМАНСА

Серия перформансов «Три оперы» американского художника-акциониста Бенджамина Паттерсона¹ представляет собой пародию на признанные шедевры музыкального театра. Чужие сочинения, известные репертуарные оперы, стали материалом для формирования постмодернистского художественного текста, имеющего в своей основе ироническую эстетическую программу. В трёх вариациях Паттерсона объектами пародии стали «Тристан и Изольда» Рихарда Вагнера, «Кармен» Жоржа Бизе и «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччини. Большая опера способствовала возникновению своеобразной акционистской формы — пародийного перформанса, названного Паттерсоном миниоперой. Опера «уменьшалась», «сжималась» до пародии². В статье анализируются художественные особенности пародийного перформанса как формы акционистского искусства, исследуются стиль и жанровые признаки «миниопер».

Написанные в разное время, «Три оперы» были объединены в трилогию после многократного исполнения двух из них по отдельности. Первой в 1961 году была создана партитура пародии на оперу Вагнера.

Впервые представленная в рамках флюксус-фестиваля в Музее современного искусства в Париже, она многократно исполнялась впоследствии и на других мероприятиях движения, причём отдельные детали представлений менялись. Идея спародировать «Кармен» возникла спустя почти 30 лет, перформанс был показан в 1989 году в галерее Харви в Нью-Йорке, партитура записана в 1990 году. Последней была написана «Мадам Баттерфляй», причём исключительно для того, чтобы трилогия обрела законченный вид. Целиком она была показана в 1992 году на фестивале, посвящённом тридцатилетнему юбилею флюксуса, в Сеуле, а партитура записана в 1993 году уже как часть серии перформансов «Три оперы». Автор видел в перформансах выражение общей идеи — потребности вернуть ускользнувший из-за репертуарной востребованности подлинный смысл великих произведений. Он намеревался очистить их от сценических условностей и стереотипов, возникших в результате многочисленных постановок: «После премьер “Кармен”, “Мадам Баттерфляй” и “Тристана и Изольды”

получилось быстро и легко сформировать трилогию. Почему? Возможно, потому что я всё ещё испытывал большое уважение к этим операм и полагал, что их гениальность ускользала от публики только из-за репертуарности их обычных представлений. Понадобилось сделать обзор лучших опер, чтобы таким способом повторно довести их до современной (обычно презрительной) публики» [21, 31]. Миниоперы задумывались как обзор классического наследия, переведённый в краткую форму перформанса. Поэтому пародийное начало представлено в них в его постмодернистском значении — не как форма комического, целью которой является высмеивание каких-либо черт произведения, но как спонтанно возникающий эффект сопоставления, без которого не может существовать современное искусство по причине его вторичности. В перформансах воплощался «принцип деконструкции <...> непрерывающийся процесс интерпретаций» [11, 480]. Сам факт того, что при восприятии опер мы опираемся на исторический контекст, придаёт им пародийность, заставляя нас этот контекст деконструировать, очищать первоначальное пародируемое произведение от возникших прочтений. Миниоперы по своей эстетической программе были «связаны с “машинностью” — сборкой-разборкой машины как целого для транспортировки в другое место» [12, 177] — важнейшим

принципом постмодернистского искусства. В перформансах Паттерсона таковой процедуре подверглись классические оперы с целью высвобождения их из перенасыщенного исполнениями культурного контекста.

Каждая из опер уже отражала культурные стереотипы, а в случае с вагнеровским произведением — опиралась на миф, сакральный символ, который явно раскрывался в перформансе посредством пародии: «Перформансы <...> надстраиваясь над <...> символом-предшественником, подрывают основы последнего, лишают его сакрального содержания путем вырывания из контекста» [9, 75]. Пародия работала в них как средство осуществления перехода от опер к перформансам. Основой для ее возникновения служило найденное Паттерсоном эпатажное «отличие от оригинального произведения, которое фиксировалось в контрастном ему образе, являющемся центральным компонентом пародийного перформанса» [21, 10].

В подходе Паттерсона к созданию партитур главным принципом работы стало сокращение оригинала, урезание сюжетов опер. Сокращение отражает общий мировоззренческий принцип постмодернизма, обозначавшийся как «недоверие в отношении метарассказов» [7, 10], в результате которого «глобальная, единая, общечеловеческая история заменяется маленькими мифоэпическими рассказами» [14, 73].

Именно маленький рассказ, как и миниопера, наиболее адекватен современному пониманию искусства. «Кармен» и «Мадам Баттерфляй» привлекли Паттерсона яркой музыкой, позволившей через краткий фрагмент создать сильный образ. Арии «L'amour est un oiseau rebelle» («Любовь — мятежная птица») из «Кармен» и «Un bel di vedremo» («В ясный день желанный») из «Мадам Баттерфляй», использованные в перформансах, относятся к числу самых известных для женского голоса. Драма «Тристан и Изольда» менее репертуарна, но легко узнаваема, что также делало ее подходящей для пародирования.

«Кармен» Бизе для Паттерсона стала средством художественной реконструкции стереотипного образа испанской страсти и преувеличенных эмоций, которые превратились в застывшее клише благодаря популярности постановки. Смысловой центр оперы — «Хабанера» Кармен — является шлягером, символом, по которому массовый слушатель опознает это сочинение. Именно ее Паттерсон использовал в адаптации «Кармен» в форме перформанса. Он создал собственную партитуру ивента, которая состоит из кратких музыкальных и сценических инструкций. В дополнение к этому он изменил название на «Дюжина для Кармен». Произведение Паттерсона длится приблизительно восемь минут.

Перформанс характеризуется как «одна из наиболее изящных поэтических работ флюксуса», в которой, «пока играет запись “Кармен” Бизе, дюжина исполнителей выходит на сцену по одному, и каждый бросает красную розу в блендер, полузаполненный водой» [19, 173].

Структура миниоперы быстро сложилась по причине известности произведения. Паттерсон описал возникновение партитуры следующим образом: «В случае моей миниоперы “Кармен” (первой из <...> миниопер), это просто попало в мою голову, откуда ни возьмись <...> почти готовое! С детства я слушал радиопередачи по субботам, знал почти каждую оперу из репертуара нью-йоркской Метрополитен опера и позже играл их в оркестре» [21, 30]. Миниопера стала результатом своеобразной кристаллизации и «просеивания» музыкального материала, которые осуществляло сознание Паттерсона вследствие его многократного участия в исполнении этого произведения.

Во время перформанса человек сидел за столом посреди сцены. На столе стоял блендер с прозрачным контейнером, наполненным смесью «определенного количества воды, водки и т. д.» [21, 150]. Двенадцать исполнителей с розами, зажатыми в зубах, выходили на сцену один за другим, приветствовали человека в центре и располагались полукругом на за-

днем плане под марш из увертюры к опере. После увертюры звучала «Хабанера», с каждой ее фразой один из двенадцати выходил на середину сцены и опускал розу в блендер. Партитура устанавливает, что «смесь изменяет цвет от прозрачного до темно-пурпурно-красного. Когда все двенадцать роз смешиваются в напиток, исполнитель за столом выливает его в сосуд с шампанским и выпивает в честь Кармен» [21, 150].

Пародия на оперу заключена уже в названии перформанса. Его изменение на «Дюжина для Кармен — Бизе / Паттерсон 1990» заставляет задуматься о смысле использования слова «дюжина». В первую очередь, оно отсылает к двенадцати розам, которые измельчаются в блендере. Их легко интерпретировать как намёк на двенадцать любовников. Жидкость в блендере становилась всё более и более красной, что может быть понято как отсылка к крови и намекает на финал оперы. Название возможно прочесть и как «когда злой бываю, семерых убиваю». Частичная имитация оригинала с преднамеренной его порчей — стратегия, благодаря которой пародия «пробуждала ожидания в читателе, а затем их разрушала» [21, 13], чтобы проявить себя как пародия. Любовная драма, разыгрывавшаяся в опере, в перформансе сводилась к смешиванию кроваво-красного коктейля.

Обозначив в названии перформанса соавторство с Бизе, Паттерсон показал серьёзность понимания своей роли в создании миниоперы. В сопоставлении перформанса с оперой — как столь же серьёзного сочинения — уже заключалась пародия. В то время как опера Бизе содержала четыре действия и продолжалась несколько часов, перформанс Паттерсона свёлся к манифесту, основанному на оригинале. «В случае имитации и преобразования оригинала, пародия создает несоответствие между оригиналом и его новым контекстом и подрывает читательское ожидание точной имитации оригинала» [21, 14], поэтому «Дюжина для Кармен» следовала по пути предельного упрощения.

Та же тенденция просматривается и в сценографии. Реквизит был сведен к набору простых предметов на сцене, к легко подбираемым материалам. Сцена была почти пустой, единственные предметы, стоявшие на ней, — стол, стул, блендер с контейнером из прозрачного стекла, сосуд с шампанским и двенадцать роз — создавали ощущение простоты и понятности. Любая комната могла бы подойти для постановки. Для музыкального оформления была заимствована увертюра и самая популярная ария. Последнюю, как указал Паттерсон, лучше всего использовать в исполнении легендарной примадонны. Костюмы не декоративизировались, но для исполнителей

предпочтителен испанский стиль одежды. Главный герой мог курить, напоминая аудитории о сигарной фабрике (одном из мест действия в опере) — или не курить. Автор указал на необязательное выполнение сценических инструкций и музыкальных ремарок в партитуре, оставляя за исполнителями свободу действия. Открытость перформанса противостояла строгой форме оперы. Зрители пародии могли бы смотреть перформанс, не зная оперы, как новое самостоятельное произведение. Однако они должны были знать оба текстовых прототипа (оперу и новеллу П. Мериме), чтобы чувствовать комическое несоответствие между ними и миниоперой. Перформанс работал как пародия только в том случае, если публика знала оперу и могла распознать намек на нее: «Распознавание этого преобразования в пародию может шокировать <...> как покушение на каноническое оригинальное произведение» [21, 14]. Пародия Паттерсона на «Кармен» является вторичной как в классическом, так и в постмодернистском ее понимании. Во-первых, поскольку оригинал включал отдельные элементы жанра комической оперы, но не в полной мере соответствовал им. Во-вторых, по причине того, что первичной пародией, или собственно пародией на новеллу являлась опера, которая отражала, пародировала произведение Мериме, поскольку зритель оперы, знающий новеллу, воспринимал

ее иначе, чем тот, который с литературным первоисточником знаком не был. Перформанс стал постмодернистской пародией, поскольку «характеризуется плюрализмом культур, течений, мнений <...> выражающим себя не через синтез, а как эклектичное сосуществование разнородных элементов» [17, 168].

Процесс осуществления перформанса был изначально распланирован. Паттерсон составил партитуру, которая должна была точно реализоваться по времени. Короткие репетиции (в ходе которых актёрам объяснялся момент их выхода и отрабатывались действия, им предписанные) гарантировали правильное течение действия и, таким образом, успех постановки. Перформанс предполагал четкую последовательность музыкального сопровождения. Актёры выходили на сцену в определенные для каждого моменты увертюры, а во время установленных моментов хабанеры шли к столу и помещали розы в блендер. Результат — не только совпадение всех знаков в перформансе, но и многообразие возможностей их понимания аудиторией. Как однозначная отсылка к опере интерпретировались только несколько деталей. Таковы название с добавлением «Бизе / Паттерсон» и музыка. Розы во рту исполнителей и сигара главного героя за столом устанавливали ассоциативные связи с оперой.

Возникал эффект многозначности, свойственный жанру перформанса. Каждое значение в нем могло давать противоположные ассоциации, в основе которых лежит «смысл, выявляемый, а точнее порождаемый актом восприятия» [15, 258]. Стереотипное обозначение любовно-трагической проблематики символом розы, который использовался в «Кармен», здесь стало центральным, поскольку весь перформанс замкнут на нем.

Ещё более радикальна адаптация «Тристана и Изольды», осуществленная Паттерсоном. Рассуждения художников флюксуса об интермедийности были близки идеям Р. Вагнера о музыкальной драме как «тотальном произведении искусства»³. Он хотел достигнуть связи музыки, театра, литературы и сценографии с целью преодоления разделения искусств. Цель же акционистских практик была другой, но средства — аналогичными. Более того, миниоперы скорее противоположны эстетике Вагнера, чем соответствуют ей. Хотя и они, наряду с другими перформативными практиками, используют разнообразные выразительные средства. Контраст обусловлен тем, что сведение оперы до крошечного формата не позволяет рассматривать их как тотальные произведения искусства, каковыми должны быть акционистские работы. Поскольку в основе их лежат популярные оперы — оказывается нетрудным

привлечь большое количество зрителей на ремейки этого «массового» репертуара, всегда интересующего публику и легко потребляемого ею. Оперы Вагнера были пафосными драмами, требующими добросовестного исполнения, эти требования отражали его страх перед ненамеренной пародией. Ф. Ницше подверг критике претензии Вагнера на серьезность, на роль творца, в своём отречении от композитора в «Казус Вагнер» клеймя их как декадентство. Он ставил «Кармен» в оппозицию музыкальным драмам Вагнера: «Я слышал вчера <...> в двадцатый раз шедевр Бизе <...>. Как совершенствуется такое творение! Становишься сам при этом “шедевром”. <...> Слышали ли когда-нибудь более скорбный трагический тон на сцене? А как он достигается! Без гримас! Без фабрикаций фальшивых монет! Без лжи высокого стиля!.. Эта музыка заставляет слушателя быть интеллектуалом, как и самого музыканта» [8, 51–52]. Художники флюксуса, и среди них Паттерсон, также объединяли различные художественные средства, но с целью преодоления «лжи высокого стиля». Результатом стала сжатая, остроумная открытая форма, совершенно лишённая пафоса. В выступлениях Паттерсона отсутствует трагедийное начало, и это (при наличии трагических прототипов) приводит его перформансы к абсурду.

«Тристан и Изольда» является вторичным произведением, поскольку использует оперу, опирающуюся на литературный источник, в основе которого — известный сюжет индоевропейского (кельтского) фольклора. Паттерсона привлекли темы оперы — любовный напиток, экстаз, любовная игра, смерть. Оперный финал с преображением умирающей, склонившейся над телом Тристана Изольды в заключительной арии «*Isoldes Verklärung*» («Вот он нежно улыбнулся»), граничит с безумием. Трудная для воплощения идея Вагнера в случае неудачного исполнения угрожала обернуться комическим эффектом. В этом состояла давно сформулированная «вина Вагнера», дискредитировавшего музыку своими опытами манипулирования чувствами человека средствами искусства. Пришлось отказаться от классических идеалов серьезности, «безнадёжно скомпрометированных <...> вагнеровской религией искусства», которая открыла, что «торжественный тон неизбежно делает произведения искусства смешными так же, как и жесты власти и величия» [1, 61].

Партитура перформанса Паттерсона «Тристан и Изольда» состоит из точных директивных инструкций и ремарок. Название оперы в ремейке осталось неизменным. Средняя продолжительность перформанса приблизительно девятнадцать минут и пятнадцать секунд.

Как и в «Дюжине для Кармен», это привело к замене оперы коротким перформансом. Паттерсон обращался к «Тристану и Изольде» и раньше — в рамках первых флюксус-акций: «В одном из кельнских исполнений “Поэмы” [“Поэмы для стульев, столов, скамеек...” Ла Монте Янга — Л.М.] в 1960 году Дэвид Тюдор жарил в определённом порядке гвоздику, корицу, горошины перца и семена горчицы, чтобы произвести задуманную последовательность ароматов; Крисчен Вулф вздремнул; Бенджамин Паттерсон играл выдержки из “Тристана и Изольды” на контрабасе; композитор и теоретик Ганс Хельмс печатал; Корнелиус Кардью передел рубашку; Джон Кейдж воспользовался случаем, чтобы вычистить портфель» [20, 72]. Благодаря участию Паттерсона в таких представлениях текст оперы стал входить в арсенал работ, исполняемых в рамках флюксус-концертов, и уже подвергался иронической интерпретации, будучи представленным в контексте перечисленных действий.

В перформансе использовался скромный реквизит: на сцене стоял длинный стол (или рояль), покрытый белой тканью. Тристан был одет в вечерний костюм, Изольда — в белую визитку. Паттерсон описывал освещение сцены как «соответствующее» [21, 151]. После начала прелюдии Тристан подводил Изольду к столу или фортепиано и помогал ей стать на него.

Изольда раздевалась и ложилась, Тристан начинал покрывать ее вареным рисом и взбитыми сливками. В инструкции художник предлагал в качестве альтернативы рису и сливкам использовать рисовый пудинг с корицей. Эта церемония длилась почти до конца увертюры, когда шесть помощников выходили на сцену и располагались рядом. Тристан и помощники ждали конца увертюры. Как только начиналась ария «*Isoldes Verklärung*», помощники выходили к публике и выводили зрителей на сцену. Тристан раздавал палочки для еды, приказывая есть рис с тела Изольды. Перформанс заканчивался с завершением арии.

Через соавторство с Вагнером, которое Паттерсон зафиксировал в названии «*”Тристан и Изольда” Вагнер / Паттерсон. 1961–1993*», художник сформулировал своё постмодернистское кредо. Уточнение названия оперы в названии перформанса имеет существенное значение. В пределах акции, которая соединяет ритуал и спектакль, преобразование оперы происходило согласно теории перформативности. «Игра с различными жанрами и, как следствие, их столкновение, является важным фактором в перформансе <...> и играет большую роль в трансформации участников» [15, 45], становясь его постоянной чертой. В то время как у Вагнера существует огромная дистанция между публичной и действием, перегруженным

мистицизмом, Паттерсон полностью аннулирует это расстояние. Он выводит публику на сцену и заставляет её участвовать в спектакле. Посредством привлечения к действию, одновременного приобщения к великой опере (через музыку и аллюзии на нее) и новым художественным результатам, зритель освобождался от роли пассивного получателя информации, испытывающего мало сочувствия к процессу. Перформанс создавал ситуацию физического взаимодействия участников и зрителей через совместное действие. Возможность сделать это дал Вагнер: его идея преобразования позволила Паттерсону увидеть и вычленил из оперного текста символическую связь магической пищи, тела и эротики. Мотивы любовного напитка и смерти от любви упрощены и заменены чувственным представлением процесса поглощения еды. Реальная нагота молодой героини в перформансе Паттерсона дана в параллель духовному томлению Изольды. Духовное начало оперы Вагнера у Паттерсона становится физическим.

Примечателен отбор материала для заимствования в «Тристане и Изольде». Мифологический сюжет анахроничен для современного искусства и используется как утрированно повторяемая форма: «В границах имитации и переосмысления оригинальной работы пародия создаёт несоответствие между оригиналом и его новым кон-

текстом и в то же время подрывает ожидания зрителя» [21, 18]. В отличие от пародии в «Кармен», обращение с оперой Вагнера представляет собой покушение на серьезность оперного жанра в целом, и это может быть как принято, так и отвергнуто публикой. «Причины неприятия пародии, признанной <...> критикой, скрыты не в эстетических качествах перформанса, а в его критической направленности. Пародия может, поэтому, означать критику и институционализированной перспективы, и самой институции, и ее сторонников» [21, 18]. Превращение рояля из предмета элитарной культуры в подиум для чувственного банкета в перформансе было сродни разрушению музыкального инструмента во время фестиваля флюксуса в Висбадене в 1962 году. В зависимости от позиции зрителей — это или атака на культуру, которая вызывает шок и негодование, или освобождение от нее. Эффект отчуждения творчества должен был освободить оперу от автоматизма исполнения и восприятия, от неизменности. Так предполагалось вернуть ей подлинную выразительность. Пародия выступала как диалектический процесс, поскольку цель комической имитации другого текста состояла не в том, чтобы выставлять негативно и дискредитировать старый оригинал, а чтобы осуществлять его изменение, переосмысление и модернизацию.

Реквизит служил тем же целям. Использование риса и палочек для еды могло быть воспринято как норма, поскольку является традиционным в Восточной Азии. Однако будучи примененным к произведению Вагнера, оно производило культурный переворот, освобождало его от условностей нагруженного национальными символами мифа. Смена ролей, благодаря которой Тристан становился главным героем, а Изольда оставалась бездействующей, искажала смысл финала: Тристан в такой ситуации мог и не умереть, равно как и Изольда. Фабула оперы корректировалась, практически устранилась из перформанса, сохранялись только основной мотив и выводы — и только благодаря записанной музыке. Поэтому можно говорить о том, что имело место радикальное сокращение текста и смысла. Драма Вагнера частично использовалась и упрощалась Паттерсоном. Причём всё метафизическое становилось физическим.

«Мадам Баттерфляй» — еще одна любовная трагедия. Ее существенные отличия от оперы Вагнера заключены в исходном материале. Пуччини сознательно взял бродвейскую мелодраму, написанную для развлечения публики, и использовал ее в том числе и для достижения коммерческого успеха. Опера Пуччини строилась на несоответствии японской и американской культур, которое в разных ситуациях могло быть причиной как пародии, так и трагедии.

Женитьба американца (в немецком переводе либретто и в партитуре Паттерсона он назван Линкертоном, в опере — Пинкертоном) на гейше происходит в соответствии с японским законом. Это означает, что брак ограничен девятьсот девяноста девятью годами и его можно расторгнуть в любой момент. Поскольку американец с самого начала принимает во внимание эту возможность, он имеет преимущество перед героиней, которая рассматривает свадебный закон лишь как дань благопристойности, не предполагаю возможности его применения. Серьезность закона для Чио-Чио-Сан, для Пинкертона — лишь повод для игры. В этом — источник трагедии, который приводит к гибели Баттерфляй. Но в этом же — источник пародии, возникающей из несоответствия точек зрения двух персонажей.

Интрига, заложенная в основе перформанса, опирается на сложную систему отсылки от одного источника к другому. В основу оперы была положена популярная бродвейская мелодрама Давида Беласко. Её сюжет, взятый из рассказа Джона Лютера Лонга, был представлен последнему сестрой, жившей в течение многих лет в Японии. Параллели с точки зрения содержания и формы есть между рассказом Лонга и «Мадам Хризантем» Пьера Лоти. Таким образом, материал передавался и перерабатывался много раз.

Драматургия его постепенно упрощалась, адаптировалась к вкусам публики. Даже после выхода мелодрамы Пуччини, её материал был использован для мюзикла Ж.-М. Шенберга и А. Бублиля «Мисс Сайгон». Паттерсон включился в эту игру упрощений. Важными для раскрытия сюжета стали декорации, в которых использован традиционный японский дом (может быть интерпретирован как карточный домик) с переставляемыми, как захочется, стенами. В опере он стал местом диалога о возможной игре и обмане, намёком на нарушение брачного договора, а в перформансе использовался как организующий центр действия.

Для осуществления перформанса «Мадам Баттерфляй» потребовался дирижер, который мог бы прочесть партитуру Пуччини. Эту роль Паттерсон обычно исполнял сам. Другие участники — Баттерфляй и мужчин (Пинкертона, Шарплесса и Горо) — должны быть похожими на моряков, в связи с чем Паттерсон отметил в партитуре, что для них «наилучшими являются простые костюмы» [21, 152]. Для Баттерфляй он предложил или экстравагантное и изысканное кимоно, или «нечто полностью противоположное». Она могла выглядеть, например, как «девочка с дискотеки в Токио» [21, 152]. На сцене стояли дирижёрский пульт, стол и три стула, пять электрических плиток с кастрюля-

ми, масло и зерно, а также щётка и совок.

Перформанс начинался с того, что дирижер ставил магнитофонную ленту или диск записи оперы с триста шестьдесят пятого такта партитуры Пуччини, трио Пинкертона, Шарплесса и Горо «*E soffitto... e pareti*» («И потолок, и стены»). Три главных героя выходили на сцену с пивом и сигаретами, садились за стол и разговаривали. В тактах четыреста девятом и четыреста десятом на сцену выходила Баттерфляй и делала попкорн в открытых кастрюлях до тех пор, пока он не начинал из них выскакивать. Остальные участники не обращали на нее внимание. На шестьсот четвертом такте музыка резко останавливалась, и мужчины застыли без движения. После короткого перерыва включалась ария «*Un bel di vedremo*» («В один прекрасный день») — наиболее драматический и напряженный фрагмент в опере. Актеры до конца арии оставались в тех же позах. Героиня собирала попкорн и подавала им: «Баттерфляй подметает попкорн в совок и рассыпает его на столе» [21, 152].

Как и в «Тристане и Изольде», и в «Дюжине для Кармен», адаптация Паттерсоном оперы Пуччини ограничена выбором нескольких фрагментов из первоисточника. Наличие дирижера придавало пародийность ситуации, поскольку он управлял не оркестром, а звучащей записью. Комичность была

заключена в нелепости: «Комедия заключается, с одной стороны, в структуре самой пьесы... и, с другой стороны, в неспособности зрителя соглашаться с пьесой, которая проявляется как смех» [21, 20]. Дирижер не имел возможности воздействовать на ход исполнения музыки и был привлечён только для имитации ее исполнения. Он лишь подчинялся записи, тем самым деконструируя посредством механического действия ситуацию с оперой, музыка которой была «изношена» и низведена до набора популярных мелодий. «Внушать представление о механическом — таков должен быть один из излюбленных приёмов пародии» [2, 28]. Он обнаруживался в неизменности и заштампованности музыкальных средств оперы. Это имело комический эффект в том случае, если механичность искусства сталкивалась с пустотой. Дирижер влиял не на музыку, но на действие, указывая другим участникам порядок выхода. Тем самым он заполнял пустоту, усиливал комизм и абсурдность ситуации.

Три персонажа на протяжении перформанса разговаривали жестами под запись пения. Можно было бы говорить о синхронизации пения и жестов, но пантомима не соответствовала тексту, а происходила параллельно, независимо от содержания оперы и перформанса. Несоответствие между перформативной формой и словесным содержанием было очевидно.

Этим Паттерсон демонстрировал произвольность текста в перформансе. Поскольку опера содержала банальный текст, свободная его имитация оправдывала особый путь Паттерсона. В перформансе пародировалась стереотипная фигура американца, который везде чувствует себя хозяином. Отмечая в партитуре, что для трех персонажей наилучший эффект дали бы простые костюмы моряков, Паттерсон хотел минимизировать отрыв от оперы, требовал воспроизведения стереотипов. При этом он перенес персонажей в таверну, где они пьют пиво и курят. У Пуччини консул и морской офицер тоже пьют, но виски. Они ощущали высокомерное культурное превосходство над окружением, но детали говорили об обратном. Хотя комизм персонажей был заложен уже Пуччини благодаря банальному сюжету, перформанс Паттерсона делал юмор, присутствующий в опере, очевидным благодаря тому, что проектировал переход от банального к великому: «Переложение торжественного в тривиальное, лучшего в худшее комично... Переложение обратное может оказаться ещё более комичным» [2, 80].

Как только завершался музыкальный номер, Паттерсон имитировал действие из оперы неподвижной сценой. Вследствие замирания актеров возникал эффект отчуждения. Все трое оставались на сцене в неу-

добных и комичных позах, сидя как статуи до самого конца перформанса, они были смешны до карикатурности. Баттерфляй продолжала сосредоточенно готовить попкорн, в то время как звучала ее ария, «Un bel dì vedremo», одна из самых популярных арий для сопрано. В этот момент она сосредоточивала все внимание публики на себе как единственный действующий персонаж. Ее действия соответствовали клише покорной гейши. Находясь на заднем плане, в то время как другие персонажи развлекались перед глазами публики, она делала попкорн, типичный американский продукт, распространение которого сопровождало успех кинематографа в США. Используемый в качестве «закуски» к фильму, он воспринимается во всём мире как знак американской культуры и искусства. У Пуччини Баттерфляй принимала христианство, у Паттерсона Баттерфляй принимала американскую культуру развлечения и потребления. Опошление стало эстетической формой, которая использовалась в авангардных практиках и представляла собой отличительную особенность постмодернистского искусства: «Снова и снова художники возвращаются к мелочам повседневной жизни, которые, как предполагается, представляют зрителю мир напрямую» [21, 22]. Дюшан и Уорхол были инициаторами использования банальности в искусстве XX века, но вклад флюксуса в этот процесс

не менее значим, хоть и менее ярок, «во флюксус-перформансах действия из повседневной жизни представлялись на сцене и переоценивались» [18, 119]. Для Паттерсона эта технология была второстепенной и вспомогательной. Он не использовал ее как основу самостоятельных произведений, как это было в ивентах, но применял как дополнительное средство для выражения более широкой программы перформанса. Акции Паттерсона не обходили стороной показ «переживаний, состояний сознания, социально-психологических явлений, возникающих в процессе человеческого общения. Средством и материалом творчества» служили «тело, внешний вид, жесты, поведение художника, берущего на себя роль актера» [10, 99]. Тем самым Паттерсон со своими миниоперами вполне вписывался в контекст перформансов в том виде, в котором они существовали с 1960-х годов.

Согласно второму варианту развития сюжета, в котором Баттерфляй была участницей дискотеки в Токио, происходило его осовременивание, которое вело к еще большему опошлению оперы. Целью пародии являлось не просто комическое ниспровержение её, но также модернизация и усиление, которые предлагаются Паттерсоном как один из вариантов интерпретации пародийного начала. Баттерфляй превращалась в потребителя развлечений (что стало актуально в кон-

це XX века, времени, к которому относится создание перформанса). Такой подход в целом являлся специфической особенностью партитур Паттерсона и может рассматриваться как его авторское переосмысление теорий флюксуса.

Его способ создания перформансов вписывался в эстетику флюксуса, в рамках которой «идеи-концепции авторов искусства действия, поданных в динамичной форме перформанса, часто жёсткого и неприличного, не могли содействовать образованию большого круга потребителей этого вида искусства» [6, 13–14], но шокировали публику. Они становятся вполне точным отражением постмодернистской эстетики в такой её стилистической черте как пародийное отношение ко всему предшествующему художественному наследию. Пародия делается стилиобразующим принципом, она «уже не трактуется как контестация, искажение, протест, где серьезные драматические тона заглушают комическое начало, — теперь пародия связана скорее с образом мирного сосуществования стилей и идей», она действует как «повторение с отличием» [4, 189].

Паттерсон начинал работать с перформансами, ставя перед собой цели, в полной мере соответствующие классическому пониманию пародии, в котором «обнажение условности, раскрытие речевого поведения, речевой позы — огромная эволюционная работа,

проделываемая пародией» [13, 310], становится средством для развенчания стереотипности, клишированности, неизменно возникающих на определенной стадии развития любого художественного жанра. Структура его миниопер направлена на те стороны произведений классического репертуара, которые, рассматриваясь как наиболее ценные, утрачивают свой смысл в современной ситуации исполнения. Восстановление смысла производится путём сопоставления узнаваемых знаковых элементов великих опер с бытовыми действиями и реквизитом, которые демонстрируют парадоксальность обыденного восприятия привычных сюжетов, создавая перформанс как пародийную форму, причем в этом случае «пародией называется подражание, при котором величественная форма наполняется ничтожным содержанием» [16, 490].

В пародии, которая представляет собой «общий художественный принцип, проявляющийся в семантическом и структурном переосмыслении пародируемого оригинала» [3, 207], происходит переработка как содержания, так и структуры оригинального произведения. В первом случае мы получаем сокращение фабулы, сюжета, изменение системы выразительных средств, во втором — происходит жанровый «сдвиг», приводящий к возникновению принципиально иной художественной формы. Но для восприятия этой новой формы обязательно требуется ее

сопоставление с оригиналом, отдельно от него она может быть прочитана: «Пародия всегда воспринимается и оценивается на фоне этого оригинала, представляя своего рода его отражение» [3, 207]. Подобное восприятие пародии приводит не только к жанровому, но и к стилевому перекодированию, поскольку сопоставление перформанса с оперой основывается не только на различии их структурно-функциональных особенностей, но и на различиях культурного контекста, которые остро воспринимаются в результате создания пародийного произведения.

Можно говорить о наличии в перформансах Паттерсона признаков не только классической пародии, но и пародии постмодернистской, в которой происходит «постоянное пародическое сопоставление двух (или более) “текстуальных миров”, т. е. различных способов семиотического кодирования эстетических систем, под которыми следует понимать художественные стили» [5, 222]. Пародийный перформанс обнаруживает свою неопределенную жанровую природу, вызванную принадлежностью к стилевой парадигме постмодернистского искусства, благодаря которой пародийные перформансы-миниоперы Паттерсона составили отдельную и самостоятельную форму в рамках флюксус-практик. Для них характерны и специфические особенности перформанса как формы акционизма, и существенные

принципы постмодернистской эстетики с её ироническим и пародийным дискурсом, опирающимся на цитирование произведений классического искусства.

Используя стратегии сборки-разборки, сокращения оригинала, пародийного снижающего осмеяния,

Паттерсон осуществил проект, соединяющий черты авангардного и постмодернистского искусства и вполне отвечающий эстетическим устремлениям и художественным особенностям флюкс-движения, его стилистическим характеристикам и морфологическому многообразию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Эстетическая теория. Москва: Республика, 2001. 527 с.
2. Бергсон А. Смех. Москва: Искусство, 1992. 127 с.
3. Денисов А.В. О феномене пародии в музыкальном искусстве // Человек и культура. 2012. № 1. С. 206–227.
4. Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов. Москва: ИНИОН РАН; Интрада, 2001. 483 с.
5. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Интрада, 1996. 253 с.
6. Каткова М.В. Искусство действия: Перформанс — художественное явление второй половины XX века: Дис. <...> канд. искусств: 17.00.04. Москва, 2000. 164 с.
7. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Москва: Ин-т эксперим. социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
8. Ницше Ф. Казус Вагнер: Туринское письмо в мае 1888 // Ницше Ф. Казус Вагнер; Сумерки кумиров; Антихрист; Ессе Номо. Москва: Олма-пресс, 2001. С. 51–74.
9. Савкина А.В. Сакральное в современном искусстве // Система ценностей современного общества. 2011. № 20. С. 75–79.
10. Тарасов А.Н. Постмодернистские арт-практики: Хеппенинг, перформанс // Аналитика культурологии. 2009. № 15. С. 99–101.
11. Тарасов А.Н. Постструктурализм как философская основа художественной культуры постмодернизма // Известия Рос. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. 2008. № 74–1. С. 478–483.
12. Тарасов А.Н. Теория деконструкции как философско-теоретическая основа эстетики постмодернизма // Философия и общество. 2009. № 1. С. 174–187.
13. Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Наука, 1977. С. 284–310.
14. Усовская Э.А. Постмодернизм. Минск: ТетраСистемс, 2006. 256 с.

15. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Москва: Play&Play, Канон+, 2015. 376 с.
16. Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Учёные записки Тартуского университета. Вып. 308: Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1973. С. 490–497.
17. Шиканова В.В. Система производства современной духовной культуры в перспективе постмодернизма // Вестник Твер. гос. ун-та. Серия «Философия». 2014. № 1. С. 165–173.
18. Dumett M. Corporate Imaginations: Fluxus Strategies for Living. Oakland: University of California Press, 2017. 385 p.
19. Gann K. American Music in the Twentieth Century. N. Y.: Schirmer Books, 1997. 400 p.
20. Grimshaw J. Draw a Straight Line and Follow It: The Music and Mysticism of La Monte Young. Oxford: Oxford University Press, 2011. 264 p.
21. Stegmayer B. Ben Patterson: Event Scores. Berlin: Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie, 2012. 318 p.

REFERENCES

1. Adorno T. Esteticheskaya teoriya [Aesthetic Theory]. Moskva: Respublika [Moscow: Publishing house «Republic»]. 2001. 527 p.
2. Bergson A. Smekh [Laughter]. Moskva: Iskusstvo [Moscow: Publishing house «Art»]. 1992. 127 p.
3. Denisov A.V. O fenomene parodii v muzykal'nom iskusstve [About Parody in Music]. Chelovek i kul'tura [Man and Culture]. 2012. № 1. P. 206–227.
4. Il'in I.P. Postmodernizm: Slovar' terminov [Postmodernism: Terminological Dictionary]. Moskva: INION RAN; Intrada [Moscow: Institute of Science Information in Social Studies; Russian Academy of Sciences; Publishing house «Intrada»]. 2001. 483 p.
5. Il'in I.P. Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm [Post-structuralism. Deconstructivism. Postmodernism]. Moskva: Intrada [Moscow: Publishing house «Intrada»]. 1996. 253 p.
6. Katkova M.V. Iskusstvo deystviya: Performans — khudozhestvennoe yavlenie vtoroy poloviny XX veka: Dissertatsiya kandidata iskusstvovedeniya [Action Art: Performance as the Art Phenomenon of the second half of the 20th century: Thesis for the degree of PhD]. Moskva [Moscow]. 2000. 164 p.
7. Liotar Zh.-F. Sostoyanie postmoderna [The Postmodern Condition]. Moskva: Institut eksperimental'noy psikhologii; SPb.: Aleteyya [Moscow: Publishing house «Institute of Experimental Psychology»; Saint-Petersburg: Publishing house «Aletheia»]. 1998. 160 p.
8. Nitsshe F. Kazus Wagner: Turinskoe pismo v mae 1888 [The Wagner Case]. Nitsshe F. Kazus Wagner; Sumerki kumirov; Antikhrist; Ecce Homo [The Wagner Case; Twilight of the Idols;

Antichrist; Ecce Homo]. Moskva: Olma-press [Moscow: Publishing house «Olma-press»]. 2001. P. 51–74.

9. *Savkina A.V.* Sakralnoe v sovremennom iskusstve [The Sacred in the Modern Art]. Sistema tsennostey sovremennogo obshchestva [Values of modern society]. 2011. № 20. P. 75–79.

10. *Tarasov A.N.* Postmodernistskie art-praktiki: Kheppening, performans [Postmodern Art Technologies: Happening, Performance]. Analitika kulturologii [Analytics of Cultural Science]. 2009. № 15. P. 99–101.

11. *Tarasov A.N.* Poststrukturalizm kak filosofskaya osnova khudozhestvennoy kultury postmodernizma [Post-structuralism as Philosophical Basis of Postmodernist Art]. Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gertsena [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Science]. 2008. № 74–1. P. 478–483.

12. *Tarasov A.N.* Teoriya dekonstruktsii kak filosofsko-teoreticheskaya osnova estetiki postmodernizma [Theory of Deconstruction as Philosophical and Theoretical Basis of Postmodernist Aesthetics]. Filosofiya i obshchestvo [Philosophy and Society]. 2009. № 1. P. 174–187.

13. *Tynyanov Yu.N.* O parodii [About Parody]. Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of literature. Cinema]. Moskva: Nauka [Moscow: Publishing house «Nauka»]. 1977. P. 284–310.

14. *Usovskaya E.A.* Postmodernizm [Postmodernism]. Minsk: TetraSistems [Minsk: Publishing house «TetraSistems»]. 2006. 256 p.

15. *Fisher-Likhte E.* Estetika performativnosti [Aesthetics of Performativity]. Moskva: Play&Play, Kanon+ [Moscow: Publishing houses «Play&Play» and «Kanon+»]. 2015. 376 p.

16. *Frejdenberg O.M.* Proiskhozhdenie parodii [The Origin of Parody]. Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta. Vyp. 308: Trudy po znakovym sistemam. T. 6 [Scientific Notes of Tartu University. Issue 308. Works in Semiotics. Volume 6]. Tartu: Izdatel'stvo Tartuskogo universiteta [Tartu: Publishing house of Tartu University]. 1973. P. 490–497.

17. *Shikanova V.V.* Sistema proizvodstva sovremennoy dukhovnoy kultury v perspektive postmodernizma [System of Modern Non-material Culture Production in the Long Term of Postmodernism]. Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Filosofiya» [Bulletin of Tver State University. Philosophy]. 2014. № 1. P. 165–173.

18. *Dumett M.* Corporate Imaginations: Fluxus Strategies for Living. Oakland: University of California Press, 2017. 385 p.

19. *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. N. Y.: Schirmer Books, 1997. 400 p.

20. *Grimshaw J.* Draw a Straight Line and Follow It: The Music and Mysticism of La Monte Young. Oxford: Oxford University Press, 2011. 264 p.

21. *Stegmayer B.* Ben Patterson: Event Scores. Berlin: Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie, 2012. 318 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бенджамин (Бен) Паттерсон (1934–2016) — американский музыкант и художник, один из основателей художественного движения «Флюксус», родился в Питтсбурге (США), учился в 1952–1956 годах в Мичиганском университете игре на контрабасе и кинорежиссуре. На протяжении 1956–1960 годов работал контрабасистом в Галифаксском симфоническом оркестре, 7-м армейском симфоническом оркестре ВС США, Филармоническом оркестре Оттавы. В 1960 году переехал в Германию, поселился в Кёльне, там познакомился с К. Штокхаузеном и стал участвовать в проектах в студии М. Бауэрмайстер. В этой студии он встретил Нам Джун Пайка, затем привёл туда же Д. Мачунаса, с которыми стал у истоков фестивалей флюксуса в Европе. В 1960–1962 годах участвовал во всех фестивалях флюксуса, начиная с первого, в Висбадене (1962). Затем вернулся в Нью-Йорк, получил степень магистра в Нью-Йоркском университете в конце 1965 года, после чего решил закончить художественную карьеру. Деятельность его продолжилась в качестве арт-продюсера и менеджера — в оркестрах Нью-Йорка, департаменте культуры, других музыкальных организациях, причём параллельно он продолжал создавать проекты акционистских пьес в духе флюксуса, которые оформлял в виде партитур, передавая их для исполнения прежним соратникам. В 1988 году официально вернулся к художественной деятельности индивидуальной выставкой ассамбляжей и инсталляций в галерее Харви в Нью-Йорке, вновь стал участвовать в мероприятиях флюксус-группы. В 1988–2003 годах участвовал в тринадцати выставках. Оставил большое наследие, состоящее, в основном, из партитур ивентов и перформансов, проектов инсталляций, иронических графических и дизайнерских работ. Значительная часть ивентов выполнена в стилистике флюксуса, представляет собой пародирование известных музыкальных произведений.

² Процесс «уменьшения оперы» не только нашёл отражение в перформативных практиках, он имеет некоторую аналогию и в истории оперной музыки. В середине XIX — XX вв. опера по большому счету прошла путь от постепенного «увеличения» (через романтическую оперу, оперный проект Р. Вагнера, его мечты о тотальном искусстве и даже через проекты А. Скрябина и К. Штокхаузена) до «сокращения» (предельно — в операх-минутках Д. Мийо, представляющих собой «музыкальную» аналогию операм-перформансам Б. Паттерсона и не лишённых иронических модернизирующих аллюзий на классику в виде античности, но также и в оперных экспериментах Ф. Пуленка, Д. Кейджа, Д. Лигети). Причём в сочинениях двух последних композиторов — «Европерах» Кейджа и «Приключениях» Лигети — в значительной степени используются те же технологии, что и у Паттерсона. В новой музыке процесс переосмысления наследия указанных композиторов принимал разные формы, например, опера С. Шаррино «Лоэнгрин» написана с использованием звуковых моделей Вагнера — это ещё один путь к интерпретации наследия.

³ Термин А. Капроу, художника-акциониста, посредством которого он возводил теорию акционистского искусства к Gesamtkunstwerk Вагнера.



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

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

E-mail: nataserggul@yandex.ru

Куприна Елена Юрьевна (Тольятти) — кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкально-теоретических и общих гуманитарных дисциплин «Тольяттинской консерватории».

E-mail: kuprina65@mail.ru

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

E-mail: dana.nagina@mail.ru

Белянский Дмитрий Викторович (Москва) — аспирант кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

E-mail: teoretik93@mail.ru

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

E-mail: berezin11@yandex.ru

Меньшиков Леонид Александрович (Санкт-Петербург) — кандидат философских наук, доцент, проректор по учебно-методической работе Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой.

E-mail: lmensch@mail.ru

ABOUT THE AUTHORS

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

E-mail: nataserggul@yandex.ru

Elena Yu. Kuprina (Togliatti) — PhD in pedagogical sciences, Associate Professor of the Music Theory Department and General Humanities at the «Togliatti Conservatory».

E-mail: kuprina65@mail.ru

Dana A. Nagina (Moscow) — PhD in History of Arts, Associate Professor of the Department of the Analytical Musicology Department of the Russian Gnesins Academy of Music.

E-mail: dana.nagina@mail.ru

Dmitry V. Belyansky (Moscow) — Post-graduate student of the History of Foreign Music Department of the Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory.

E-mail: teoretik93@mail.ru

Valery V. Berezin (Moscow) — Doctor of Art, Professor of the History and Theory of Performing Arts Department at the Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory.

E-mail: berezin11@yandex.ru

Leonid A. Menshikov (Saint-Peterburg) — PhD in Philosophy Sciences, Associate Professor, Prorector of Education at the Vaganova Ballet Academy.

E-mail: lmensch@mail.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Наталья Гуляницкая. С.З. Трубачев: композитор и музыковед, дирижер и педагог

100 лет со дня рождения мастера — это дата знаковая, а в отношении Сергея Зосимовича Трубачева (1919–1995) и духовно значимая. Пройдя непростой жизненный путь, музыкант широчайшего уровня оставил богатое художественно-интеллектуальное наследие. Нашей задачей было посылить отразить его композиторские свершения и музыковедческие концепции — в контексте дирижерской деятельности и общественного служения.

Ключевые слова: композитор, музыковед, дирижер, педагог, творческое наследие, цитаты, нотный архив духовно-музыкальных сочинений, метод, концепции.

Елена Куприна. О месте и роли сотворчества в творческом процессе

Статья посвящена рассмотрению места и роли сотворчества в творческом процессе. Автор осуществляет сравнительный анализ понятий «творчество» и «сотворчество» с целью рассмотрения качественной определенности сотворчества и определения его места в творческом процессе, позволяющий представить их отличительную специфику. Аргументация в раскрытии темы основывается на выводах музыковедов, философов, литераторов, психологов, а также на эмпирических заключениях практиков.

Анализ выявленных сведений позволяет установить фазы, этапы творческого процесса, суть каждого из них, смысловое наполнение и функциональную принадлежность. В статье делаются выводы о том, что этап сотворчества знаменует собой развитие творческой перво-идеи. Отсроченность результата, сознательный контроль, волевое психическое усилие, оценочная деятельность сопровождают искусство сотворения высокохудожественного музыкального продукта для слушателя.

Ключевые слова: творчество, сотворчество, десигнат, сознательный контроль, психическое усилие, слушатель, оценочная деятельность, направленность на результат, композитор, исполнитель.

Дана Нагина. Сонатная форма в вокальной музыке: случайность или закономерность?

Статья посвящена истории становления и развития сонатной формы. Автор сопоставляет мнения ученых о сонатной форме в разных жанрах,

выстраивает этапы развития этой музыкальной структуры в вокальной и инструментальной музыке барокко и классического периода, намечает основные особенности, отличающие вокальную сонатную форму от инструментальной и приходит к выводу о том, что появление сонатной формы в сочинениях для голоса — явление распространенное и закономерное.

В данной работе компаративный метод, использующийся при анализе научной, справочной и педагогической литературы, сочетается с аутентичным подходом, предполагающим взгляд на теоретические учения с позиций того времени, в которое они формировались.

Ключевые слова: сонатная форма, соната, сонатная форма в вокальной музыке, ария da capo, сонатно-строфическая форма, история и теория музыкальных форм, немецкая теория музыки.

Дмитрий Бемянский. Нильс Гаде в Лейпциге и Копенгагене

Статья посвящена личности и творчеству датского композитора Нильса Вильгельма Гаде (1817–1890), яркого представителя европейского романтического искусства. Избирая главными объектами исследования творческий путь и произведения Гаде, автор в то же время стремится осветить атмосферу, в которой происходило формирование композитора, охарактеризовать восприятие его творчества современниками, осознать масштаб его вклада в искусство Скандинавии и значение его творчества для композиторов последовавших поколений. Изучение тем и жанров, к которым обращался композитор, дает возможность по-новому взглянуть на некоторые стороны романтизма (например, воплощение в искусстве «Поэм Оссиана»), провести параллели с творчеством других композиторов XIX века, определить стилевые ориентиры.

Несмотря на то, что Гаде — значительная фигура в истории европейской музыки и один из представителей «золотого века» искусства в Дании, в России его наследие до сих пор остается неизученным. Обращение к жизни и музыкальным произведениям композитора включает в себе несомненную научную новизну и обогащает сегодняшнее представление о романтизме и о становлении национальной классики.

Ключевые слова: Нильс Гаде, романтизм в Дании и Германии, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Э. Григ.

Валерий Березин. Лексика и терминология французских музыкально-исторических текстов XVII — начала XVIII вв. Вопросы перевода и актуализации

Статья посвящена проблемам объяснения и перевода старинных музыкально-исторических текстов в связи с возрастающим интересом к французской музыке Золотого века. Понятия и специальные термины рассматриваются в контексте особых культурных традиций, связанных с обычаями королевского двора, повседневной жизнью и культурой городских музыкантов.

Ключевые слова: Старинная французская музыка, музыкальная терминология, перевод.

Леонид Меньшиков. Миниоперы как разновидность пародийного перформанса

В статье исследуются жанрово-стилевые особенности специфической формы художественной практики группы «Флюксус», получившей название «миниопера». Она создана американским художником и музыкантом Бенджаминем Паттерсоном на пересечении эстетических закономерностей авангардного и постмодернистского искусства. Это своеобразный тип пародийного перформанса, основанный на преобразовании сюжетов и музыкального материала популярных опер. Для определения её места в системе жанров искусства флюксуса используются описания и материалы, относящиеся к постановке миниопер автором. Основу используемой методологии составляет морфологический анализ, задачей которого определена систематизация основных форм акционистских художественных практик.

На материале трех миниопер Паттерсона, основанных на пародировании опер Пуччини, Вагнера и Бизе, установлены особенности жанра миниоперы как пародийного перформанса. Выявлена система выразительных средств, используемых при создании такой формы произведений. Определены постмодернистские и авангардные принципы использования этих выразительных средств. Обнаружена роль перформативности, пародийности, интермедальности в построении системы выразительных средств миниопер. Статья завершается выводами о месте жанра в системе художественных форм искусства флюксуса.

Ключевые слова: Перформанс, пародия, опера, миниопера, акционизм, постмодернизм, флюксус, современное искусство, интермедиа, авангард.

ABSTRACTS

Natalia Gulyanitskaya. S.Z. Trubachev: composer and musicologist, conductor and teacher

100 years since the birth of the master — this is a sign date, and in relation to Sergei Zosimovich Trubachev (1919–1995) and spiritually significant. Having passed a difficult path in life, the musician of the broadest level left a rich artistic and intellectual heritage. Our task was to reflect his composer's achievements and musicological concepts in the context of conducting and public service.

Keywords: composer, musicologist, conductor, teacher, creative heritage, quotes, archive of spiritual and musical compositions, method, concepts.

Elena Kuprina. The place and role of co-creation in the creative process

The article is devoted to the consideration of the place and role of cocreation in the creative process. The author carries out a comparative analysis of the concepts of «creativity» and «co-creation» — in order to examine the qualitative determinateness of co-creation and the definition of its place in the creative process — allowing to present their distinctive specificity. Argumentation in the disclosure of the topic is based on the conclusions of musicologists, philosophers, writers, psychologists, and also on the empirical conclusions of practitioners.

The analysis of the revealed information allows to establish the phases, stages of the creative process, the essence of each of them, the semantic content and functional identity. The article concludes that the stage of co-creation marks the development of a creative first-idea. Delayed result, conscious control, strong-willed mental effort, appraisal activity accompany the art of creating a highly artistic musical product for the listener.

Keywords: creation, co-creation, designatum, conscious control, mental effort, listener, assessment activity, focus on result, composer, musician-performer.

Dana Nagina. Sonata form in vocal music: occasionality or regularity?

The article is devoted to the history of formation and development of the sonata form. The author compares the opinions of scientists about the sonata form in different genres, builds the stages of development of this musical

structure in the vocal and instrumental music of the Baroque and the classical period, outlines the main features that distinguish the vocal sonata form from the instrumental and comes to the conclusion that the appearance of the sonata form in the works for voice is an expanded and natural phenomenon.

In this paper, the comparative method used in the analysis of scientific, reference and pedagogical literature is combined with an authentic approach that assumes a look at theoretical doctrines from the perspective of the time in which they were formed.

Keywords: sonata, sonata, sonata form in vocal music, aria da capo, sonata-strophic form, history and theory of musical forms, German music theory.

Dmitry Belyansky. Nils Gade in Leipzig and Copenhagen

The article is devoted to the personality and works of the Danish composer Niels Wilhelm Gade (1817–1890), a prominent figure of European romantic art. Choosing the creative career and works of Gade as the main objects of research, the author at the same time tries to highlight the atmosphere in which the artistic personality of composer was formed, to characterize the perception of his work by his contemporaries, to realize the scale of his contribution to the art of Scandinavia and the significance of his work for next generations. Studying the subjects and genres to which the composer addressed gives an opportunity to take a fresh look at some aspects of romanticism (for example, the incarnation of «The Poems of Ossian» in art), to draw parallels with the work of other nineteenth-century composers, to determine style guidelines.

Despite the fact that Gade is a significant figure in the history of European music and one of the Danish «golden age» artists, in Russia his legacy is still unexplored. Address to the life and musical works of the composer embodies the undoubted scientific novelty and enriches today's understanding of romanticism and the formation of national classics.

Keywords: Niels Gade, Romanticism in Denmark and Germany, R. Schumann, F. Mendelssohn, E. Grieg.

Valery Berezin. French vocabulary and terminology musical-historical texts of XVII — beginning of XVIII centuries. Issues of translation and modern use

The article is devoted to the problems of explanation and translation of ancient musical-historical texts because of with the growing interest in

French music of the Golden age. Concepts and special terms are considered in the context of special cultural traditions associated with the traditions of the Royal court, everyday life and culture of urban musicians.

Keywords: Early French music, musical terminology, translation.

Leonid Menshikov. Minioperas as Genre of Parody Performance

In this article the genre and the style features of an «minioper» a specific form of fluxus art practice are investigated. It is created by the American artist and the musician Benjamin Patterson on the crossing of aesthetic regularities of avant-gardist and postmodernist art. It is the peculiar type of a parody performance based on transformation of the plots and music of the popular operas. The descriptions and materials relating to statement of minioperas by the author are used for the definition of its place in the genre system of the fluxus art. The fundamentals of the used methodology are made by the morphological analysis which task was a systematization of the main forms the action art.

The main features of the miniopera genre as parody performance are established as a result. These features are interpreted on the materials of three minioperas by Patterson based on parodying of Puccini's, Wagner's and Bizet's operas. The means of expression system used during creation of these works is revealed. The postmodernist and avant-gardist principles of using for these means of expression are defined. The role of a performativity, parody, an intermediality in the means of expression system of minioperas is found. The article comes to the end with conclusions about the place of a genre in the system of art forms of fluxus art.

Keywords: Performance, parody, opera, miniopera, action art, postmodernity, fluxus, contemporary art, intermedia, avant-garde.



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 полуторном интервале).

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

К статье необходимо приложить:

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

Структура аннотации:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В рецензии освещаются следующие вопросы:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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