

Ученые записки

2021
1(36)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

**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.: 8(495) 691 30 78
E-mail: publishing@gnesin-
academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru/>

Подписано в печать 01.03.2021 г.
Печать офсетная. Формат 70х108 ¹/₁₆
Усл. печ. л. — 6,0. Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз. Цена свободная

Отпечатано
в ООО «Сам Полиграфист»
109316, Москва, Волгоградский пр-т,
д. 42, корп. 5

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2020

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

Стоянова И. (Франция)

Доктор философии,
эстетики

и музыковедения,
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	Галина Пожидаева Современное звучание народного оркестра: Симфония «Усвятские шлемоносцы» Владимира Пожидаева	64
ЮБИЛЕЙ К 60-летию Ивана Глебовича Соколова	6	Александра Горщук Соната-партита Е. Подгайца: К проблеме модусов интертекстуальности	80
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ Елена Алкон К вопросу об антропоморфизме в музыкальном мышлении	9	СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА Анна Кром Постминималистский Бетховен: Майкл Гордон «переписывает» Седьмую симфонию	86
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР Натэла Енукидзе «Автор в кругу своих произведений» как сценический сюжет в русских театрах малых форм («Смерть Бетховена», «Товарищ Пушкин»)	19	МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ МИРА Диана Висаитова Современная музыка в концертной жизни Мадрида первой трети XX века	93
ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ Даниил Топилин Музыкально-эстетические идеалы Н.К. Метнера сквозь историческое время «великого перелома»	33	КНИГИ Валентина Рубцова По следам научной конференции	103
МУЗЫКА XX ВЕКА Паоло Росато Композиционный процесс в пространстве между предкомпозиционным структурированием и субъективным выбором. Некоторые размышления по поводу Второй кантаты ор. 31 А. Веберна	42	Юлия Агишева Рецензия на учебное пособие «О современной композиции» Н.С. Гуляницкой	106
		Сведения об авторах	110
		Аннотации и ключевые слова	114
		Abstracts	119
		Требования к статьям	124

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Представляя первый в 2021 году выпуск «Ученых записок», хочется подчеркнуть разнообразие тем, композиторских имен, исследовательских аспектов, затрагиваемых в нем. Проблемы философского, психологического, культурологического и исконно музыковедческого планов наполняют содержание номера.

Первая (коллективная) статья посвящена юбилею Ивана Соколова, полюбившегося слушателям, читателям, ученикам, коллегам... своим многогранным талантом и непревзойденным мастерством, проявившемся во всех сферах творчества, с которыми он соприкасается. Его сценические, камерные, хоровые, фортепианные, вокальные сочинения, исполнительские программы, лекционные циклы постоянно удивляют глубиной и творческим разнообразием, бесконечно вдохновляя молодых (и не очень) музыкантов.

Наделение музыки «человеческими» свойствами, «антропоморфизация» разных явлений жизни и творчества рассматривается в статье **Елены Алкон** «К вопросу об антропоморфизме в музыкальном мышлении». Осмысление подобного феномена заостряет мысль на следующих вопросах: в какой степени закономерности, присущие музыке, предопределяют психические реакции восприятия; возможно, сама музыка зависит от психологических процессов? Автор пытается найти их решение, прибегая к сложному конгломерату рассуждений, включающих оппозицию *мужской/женский*, и определяя ее роль в музыкальном мышлении на ранних стадиях формирования культуры.

В статье **Натэлы Енукидзе** «Автор в кругу своих произведений» как сценический сюжет в русских театрах малых форм («Смерть Бетховена», «Товарищ Пушкин»), словно продолжая предыдущую тему, упоминаются «оживающие» фарфоровые предметы искусства (статуэтки, игрушки, куклы), но уже в рамках постановок московского театра миниатюр «Летучая мышь», а также пушкинские персонажи, активно побуждающие поэта писать о них (в постановках петербургского театра «Кривое зеркало»). Автор анализирует стилистику миниатюр, поставленных в столичных театрах, использовавших микст, в одном случае — из разных симфоний Бетховена, а в другом — из пушкинских текстов, создавших пародийный эффект. Подобный прием назван: «автор в кругу своих произведений».

Двуязычное, а точнее, «двументальное» художественное сознание Н. Метнера, отразившее многовековой эстетико-философский диалог России и Германии — предмет размышлений **Даниила Топилина** в статье «Музыкально-эстетические идеалы Н.К. Метнера сквозь историческое время “великого перелома”». Существование композитора между двумя культурными традициями, определившими поэтику и стилистику его музыкального мышления и языка, характеризуются ясностью и простотой — вопреки ярким новшествам XX века. Пор-

трет композитора, представленный в статье, его сущностные черты, можно дополнить словами Л. Сабанеева: «Метнер среди современников стоит особняком... Он упорно и мощно гребет против течения, против века, против надвигающегося...».

Анализируя шестую часть из Второй кантаты А. Веберна для солирующих сопрано и баса, хора и оркестра, **Паоло Росато** в статье «Композиционный процесс в пространстве между предкомпозиционным структурированием и субъективным выбором. Некоторые размышления по поводу Второй кантаты ор. 31 А. Веберна» (пер. с англ. Т. Цареградской) задает вопрос: в какой мере произведение, порожденное определенным алгоритмом (или набором правил оперирования с музыкальным материалом) способно генерировать музыкальный смысл? И можно ли наслаждаться этим музыкальным произведением без распознавания алгоритма? Ссылаясь на высказывания самого композитора, П. Росато подчеркивает важную роль мелодии, а также благозвучие серийной конструкции Веберна. Рассматривая тембровую выразительность кантаты, автор сравнивает ее с веберновской же оркестровкой Ричеркара Баха, демонстрирующей не только тембровую обработку, но и аналитическое прочтение баховского сочинения.

Программная симфония В. Пожидаева — одного из композиторов новой фольклорной волны, продолжает цикл исследований **Галины Пожидаевой** о творчестве композитора в представляемом материале: «Современное звучание народного оркестра: Симфония “Усвятские иллемоносцы” Владимира Пожидаева». В масштабной эпической симфонии ярко воссоздаются различные зарисовки деревенской жизни, благодаря чему явственно проступает театральность; событийный ряд связан с Великой Отечественной войной и мирной жизнью накануне. Своеобразие музыкального языка связано с частушками, проявляющимися в виде припевок и «страданий». Певцы-солисты и мужской вокальный ансамбль, поющий в народной манере, прекрасно вписываются в картину народной жизни. Главным достоинством музыкального письма композитора является живая, выразительная интонация, образующая глубокие связи между частями.

Музыкальный интертекст, принципы взаимодействия «своего» и «чужого» рассматриваются **Александрой Горщук** в статье «Соната-партита Е. Подгайца: К проблеме модусов интертекстуальности». В последовательности частей композитор избирает принцип жанрово-стилевых контрастов; сочинение при этом обладает стройной драматургической логикой. Анализируя произведение в трех аспектах — жанровом, стилевом и интонационно-тематическом, — автор статьи отмечает его ориентированность на разные жанрово-стилевые модели: барочную сюиту (жига-сарабанда, прелюдия и фуга, ария), романтическую миниатюру (вальс, ноктюрн), джазовую стилистику (рэгтайм), а также прокофьевские «Мимолетности». Интересен факт использования двойных названий (к примеру, фуга-вальс и другие, включая название произведение), объясняемый стремлением композитора подчеркнуть *полижанровый* характер сочинения.

И вновь «чужое слово». Произведение, «заново сочиненное» известным американским композитором, представляет читателю **Анна Кром** в статье «Постминималистский Бетховен: Майкл Гордон “переписывает” Седьмую симфонию». Работа с оригиналом состоит в опоре на яркие детали, характерную стилистику, элементы которой развиваются в технике, присущей постминималистскому стилю Гордона. В своем стремлении передать дух бетховенской симфонии, связанный с танцевальностью и маршевостью, автор заменяет их американскими ритмами массовых жанров. Подобный подход определяет новый ракурс, позволяющий увидеть в бетховенском симфонизме материал, способный к изложению современными средствами музыкального языка.

Изучение музыкальной культуры возможно в разных аспектах. Один из таких аспектов по отношению к испанской культуре представлен в статье **Дианы Висаитовой** «Современная музыка в концертной жизни Мадрида первой трети XX века». Роль двух ключевых организаций — Филармонического общества Мадрида и Национального музыкального общества — заключалась не только в создании музыкального репертуара, но и в определении путей развития национального искусства. Репертуарная политика в рассматриваемый период (1901–1936) значительно изменилась таким образом, что *испанская школа*, поначалу незначительно представленная в концертах, постепенно становится основой программы концертов; сочинения испанских композиторов (Х. Турины, П. Сарасате и других) стали звучать наряду с западноевропейской музыкой.

Статьей-рецензией **Валентины Рубцовой** «По следам научной конференции» открывается последняя рубрика выпуска. В центре внимания — трехтомное издание материалов Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: История и современность» (11–15 ноября 2019 года). Отмечая высокое научное качество содержания, автор среди прочих проблем подчеркивает и такую, как жизнь современного музыкального театра. С ней связан ряд других проблем: воспитания и обучения вокалистов, пересмотр системы музыкального образования вокалистов в соответствии с требованиями современного театра.

Еще одна статья-рецензия **Юлии Агишевой** посвящена известному труду Н. С. Гуляницкой «О современной композиции». Ценность рецензируемого учебного пособия заключается и в его философско-эстетической основе, и анализе основных направлений, бытующих в отечественной музыкальной практике, и в формировании представлений читателя о сути процессов композиторского творчества. Конечно, рассматриваются и традиционные вопросы: формы и содержания — в контексте актуальной музыки; стиль и стилистика; «текст, интертекст, контекст, гипертекст». Что стоит за этими понятиями, и какой аналитический аппарат необходим для оценки сочинения? Авторское понимание дисциплины «Теория современной композиции» включает стратегию воспитания исследователя, умение широко пользоваться полученными знаниями. В этом его непреходящая ценность.

К 60-ЛЕТИЮ ИВАНА ГЛЕБОВИЧА СОКОЛОВА

Год 2020-й, ставший юбилейной вехой в истории Гнесинского Дома, совпал с юбилеем одного из его видных представителей — Ивана Глебовича Соколова. Шестидесятилетие этого известного арт-деятеля — композитора, пианиста, музыковеда, лектора, педагога, — прекрасный повод сказать от лица Российской академии музыки имени Гнесиных несколько приветственных слов.



Иван Глебович Соколов

Идущий своим путем в искусстве, находящийся в постоянном творческом поиске, Иван Соколов давно снискал репутацию человека, выступления которого вызывают большой интерес как у широкой слушательской аудитории, так и у взыскательного профессионального сообщества — исполнителей, композиторов, искусствоведов.

В каком бы из своих многочисленных амплуа ни выступал музыкант, любое из его высказываний всегда обещает встречу с чем-то новым, необычным, захватывающим. Особый взгляд, которым отмечены исполнительские интерпретации Соколова, а также его композиторские и исследовательские работы, неизменно со-

общают всему дух «актуальности прекрасного» (Г.-Г. Гадамер), приносящий слушателю радость подлинных открытий.

Новизна подхода Соколова-интерпретатора (а репертуар этого уникального пианиста необычайно широк и разнообразен) — закономерный результат не только глубокого и проницательного постижения авторского замысла, но и его воссоздания, по-композиторски свободного и инициативного. Вот лишь некоторые произведения, получившие в исполнении Соколова либо неповторимое художественное истолкование — например, «Картинки с выставки» М. Мусоргского, 24 Прелюдии К. Дебюсси, «Мысли» С. Прокофьева, либо не менее выразительный и запоминающийся премьерный показ — роман-симфония «Лабиринты» Н. Сидельникова, партия солирующего рояля в Третьей симфонии Н. Корндорфа, «Лунная соната» В. Екимовского, произведения А. Вустина, А. Раскатова, В. Шутя, И. Юсуповой и других композиторов.

Даже такой, далеко не полный перечень красноречиво говорит об интересе художника ко всему прекрасному, что заключено и в музыке прошлого, не теряющей своей актуальности, и в музыке настоящего, устремленной к образцам классическим. К указанному списку принадлежит и новейшее создание самого юбиляра, поименованное глубоким и непреходящим по своему значению символом — «Земля и Небо».

В этот мультимедийный проект вошли: фортепианный цикл И. Соколова «Евангельские картины» (2012) — 31 прелюдия, речитатив и эпилог, одноименная серия из семидесяти живописных работ К. Сутягина, а также семь бесед о художнике и времени, художнике и вечности, художнике и искусстве... Выраженные в звуке и слове, мысли об актуальном и вечном неотделимы от высокого пианистического мастерства Ивана Соколова. Естественным логическим продолжением проекта «Земля и Небо» стал конкурс — пианистов, исполняющих «Евангельские картины», и музыковедов, толкующих заключенные в этих пьесах образы.

Обширный каталог Ивана Соколова включает в себя множество произведений, созданных в жанрах камерно-инструментальной, хоровой, вокальной, симфонической и оперной музыки. Весьма заметно предпочтение, отдаваемое автором жанру миниатюры, причем нередко из пьес, написанных в малых формах, складываются развернутые циклические композиции. Масштабные серии, обладающие внутренним единством и наделенные общим замыслом, созданы Соколовым и в родной для него области фортепианной музыки, среди них: 15 пьес для фортепиано по картинам Дитмара Боннена (2016), «Эскизы», 26 пьес для фортепиано (2018). Не менее примечательны и циклы камерно-инструментальных пьес, в частности, 13 Постлюдий для альта и фортепиано (2018), 12 Постлюдий для виолончели и фортепиано (2018).

В сфере вокальной музыки можно было бы назвать «Блаженство и безнадежность», 10 романсов на слова Ф. Тютчева (1986), «Далекая дорога», 27 романсов на стихи А. Платонова (1999), а также более 150 романсов на стихи русских поэтов — этот массив вокальной лирики был создан в период с 1996 по 2004 годы. Романсы на стихи В. Брюсова и А. Фета для голоса и фор-

тепиано (2017) — знак продолжения непрерывного диалога композитора с русской поэтической традицией.

Погруженность в мир отечественной поэзии проявляется у Соколова не только в постоянном обращении к ней в творчестве, но и в регулярно практикуемом жанре устных высказываний — музыкант неизменно прибегает к поэтическому слову в своих лекциях, посвященных произведениям классиков и современников. Соколов создал в последнее время две крупные лекционные серии — цикл «О современной музыке» (35 лекций) и цикл «От Баха до наших дней», который, согласно анонсу, будет включать в себя 200 лекций. Наделенные важной просветительской миссией, эти захватывающие рассказы о фортепианной литературе суть свидетельства тончайшего постижения глубин гениальной музыки, знанием о которой щедро делится со слушателями современный художник.

Многогранная и насыщенная арт-деятельность Соколова, отмеченная весомыми достижениями и творческой зрелостью, находится в непрестанном и динамичном развитии. Не останавливающийся в своих поисках, экспериментирующий с языком и формами искусства, этот художник одновременно обращен и к традиции — связи с ней прочны и непреходящи...

Чествуя юбиляра, большого музыканта и деятеля культуры Ивана Глебовича Соколова, пожелаем ему вдохновения и сил в движении по избранному художественному пути!

А. С. Рыжинский,
ректор, доктор искусствоведения, профессор

Т. И. Наumenко,
проректор по научной работе, зав. кафедрой теории музыки, доктор искусствоведения, профессор

С. С. Голубенко,
проректор по учебной работе, кандидат искусствоведения, доцент

В. М. Тропп,
заслуженный деятель искусств РФ, зав. кафедрой № 1 специального фортепиано, профессор

И. П. Сусидко,
зав. кафедрой аналитического музыкознания, доктор искусствоведения, профессор

Н. И. Енукидзе,
декан историко-теоретико-композиторского факультета, кандидат искусствоведения, доцент

Н. С. Гуляницкая,
доктор искусствоведения, профессор

Ю. Н. Пантелеева,
кандидат искусствоведения, доцент

Редакция «Ученых записок»
и весь коллектив академии

Актуальные проблемы музыкознания

Елена Алкон

К ВОПРОСУ ОБ АНТРОПОМОРФИЗМЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ МЫШЛЕНИИ

Антропоморфизмом, антропоморфизацией называют уподобление предметов и явлений человеку и его действиям. Человек обладает способностью слышать или увидеть «человеческое» в окружающем мире, наделяет музыку человеческими свойствами, обнаруживает себя в музыке в совершенно неожиданных формах.

Эрнст Курт (1886–1946), крупнейший швейцарский музыковед XX века, выделяя центральную сферу музыкальной психологии в одном из своих основных трудов «Музыкальная психология», анализирует ее взаимодействие с эстетикой и философией музыки и формулирует основной вопрос философии музыки как проблему восприятия внутреннего мира человека. Из этого вопроса возникает другой — о том, в какой степени психические феномены и сознание запечатлевают скрытую за ними реальность. Курт выделяет два принципиально различных подхода к пониманию феномена музыки: как метафизического мира, доступного только интуиции, так и как мира, порождаемого психикой и связанного с антропоморфным восприятием. Иными словами, обнаруживает ли себя музыка как некое «своеволие», или же она является «откровением», раскрывающим человека. Вне зависимости от точки зрения на этот вопрос музыка рассматривается как психическое переживание, которое возникает в душе человека. В соответствии с этим подходом Курт определяет две мировоззренческие позиции. Одна основана на зависимости законов музыки от психологических процессов. Сторонники другой считают, что законы самой музыки предопределяют установки нашей психики [15, 10].

Ряд важных наблюдений о проявлении антропоморфизма в музыке можно найти в работах Е. В. Назайкинского и В. В. Медушевского (к некоторым из них мы обратимся ниже). Из зарубежных исследователей отметим книгу

А. Кокса [25], где антропоморфизация рассматривается как один из видов метафоры в музыке. При этом музыка понимается как «embodied meaning» — «воплощаемое значение» [22, 24] или «во-площенное содержание», — наименее исследованная сфера, связанная с феноменом телесности и сферой бессознательного [7]. Из двух имеющихся переводов можно скомбинировать и такой вариант, как «во-площенное значение», хотя приходится признать, что и этот перевод не вполне передает смысл нового англоязычного понятия. Соответствующий такому пониманию музыки тип мышления определяется как «embodied cognition» [25].

Вопрос об антропоморфизации Кокс предлагает рассматривать с точки зрения его отношения к миметическому и/или немиметическому способу вовлечения (engagement). Первый, немиметический, проявляется в способности фокусироваться на звуках, отделяя их от физических источников. Миметическое понимание звуков (второй способ) не связывает их ни с действиями, которые они производят, ни с ощущениями, которые могли бы появиться при создании звуков и/или выполнении аналогичных действий. Третий способ связан с сохранением идентификации слушателя с самим собой и осознанием того, что воображаемые действия являются действиями некой сущности, которая не является ни исполнителем, ни слушателем [25, 73].

Одним из свойств антропоморфизма в музыкальном мышлении (по всей вероятности, наиболее древним и в силу этого предполагающим единство миметических и немиметических способов вовлечения) можно считать семантизацию элементов музыкального языка через призму оппозиции *мужской/женский*, обнаруживаемую, прежде всего, в традиционных музыкальных культурах и музыкальных культурах древности. Менее заметны ее проявления в более поздних слоях музыки, относящихся к письменной композиторской традиции.

Цель данной статьи — рассмотреть оппозицию *мужской/женский* (далее *м/ж*) с точки зрения антропоморфизма в музыкальном мышлении как самостоятельную проблему музыкальной семиотики, для исследования которой может быть полезным структурно-антропологический метод.

Антропоморфизм оказался в центре нашего внимания в связи с изучением проблемы континуального и дискретного в музыкальном мышлении Востока и Запада и роли триады «миф — символ — ритуал» в формировании музыкального мышления на ранних стадиях человеческой культуры, то есть в эпоху главенства мифологического мышления [2]¹. Обнаружение признаков бинарной асимметрии в ладовых архетипах (ранних ладовых формах) навело нас на мысль об антропоморфном происхождении данных структур, обусловленном ритуально-символической значимостью оппозиции *м/ж* в ранних формах культуры [1]. Основанием для этого послужил вывод о главенствующей роли оппозиции *м/ж* в мифологическом моделировании и ее функции «универсального классификатора», имеющего реальные основы и вполне наглядного, но оторвавшегося от своей материальности и при этом сохраняющего максимальную четкость и разрешающую способность [23, 89].

К оппозиции *м/ж*, по мнению Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова, восходит ряд других: жизнь/смерть, верх/низ, чет/нечет, свет/тьма, сухой/мокрый, твердый/мягкий и др., что позволило говорить об особой семиотической роли данной оппозиции и рассматривать ее как «свернутую серию» вышеназванных противопоставлений [10, 178]. Связаны ли эти «свертывания» только с соответствующими мифологемами, или оппозиция *м/ж* обладает «имманентной классифицирующей силой», обеспечивающей ей способность самой становиться «чистым знаком», вбирая все остальные оппозиции? [23, 82].

В языке универсальность этого классификатора органично сочетается с вариативностью и относительностью семантических мотивировок. Реализуется оппозиция прежде всего на уровне грамматического рода, однако спаянность ее компонентов сосуществует с обоюдной независимостью [23, 86]. Особая активность оппозиции *м/ж* проявляется в ее способности производить перекодировку других оппозиций, подчиняя их себе, причем ее исходное значение и операционный механизм вуалируются чисто классификационным. Осваивая мир, человек исходит из собственного восприятия как точки отсчета, применяя разные способы и разные критерии, в частности, *относительности/абсолютности*. Относительность проявляется в принципиальной субъективности категорий пространства и времени, зависимости от того, куда человек помещает себя в данной ситуации. Абсолютность как основа тождества и возможность взаимной транспозиции макрокосма и микрокосма заключена в его собственном теле [23, 87–88].

Наряду с лингвистическими данными, Цивьян анализирует материалы этномузыкаведения и приводит примеры «сексуализации» в конструктивных особенностях музыкальных инструментов и в способах звукоизвлечения. В итоге исследователь приходит к выводу о способности музыки к символическому означиванию вышеназванной мифологемы: «Если учесть, что эта символика универсальна в ММ (модели мира — Е. А.) и для акта творения (природа), и для демиургических актов (культура), то можно приписать музыке функцию “озвучивания” соответствующей мифологемы, ее музыкальное кодирование» [23, 79].

Рассмотрим несколько примеров оппозиции *м/ж* в музыкальном мышлении, сохранившихся в древних письменных памятниках и символах, а также выскажем предположения о ее формировании в онтогенезе.

В ведийской культуре через призму оппозиции *м/ж* рассматривались взаимоотношения напева и стихотворного размера [9, 459]. В Древней Греции и Риме свадебную мелодию исполняли два авлоса разных размеров, которые символизировали мужа (большой) и жену (меньший). Об этом сообщает грамматик и лексикограф II в. Поллукс (IV 80): «Свадебную мелодию играли два авлоса, образующие созвучие. Один из них был больше [другого], так как муж должен быть больше [жены] (курсив мой — Е. А.). Авлосы], сопровождающие попойки, малы и равны между собой, потому что равенство подобает пиршеству» [8, 45].

В Древнем Китае мужа и жену символизировали струнные инструменты *цин* и *сэ*. «Взаимное согласие» инструментов должно было означать гармонию в семье [21, 28]. В древнекитайской нотационной системе *люй-люй* (*люй цзы пу*) выделяются несколько уровней проявления оппозиции *м/ж*. Отметим важнейшие. Для исполнения пентатоники, ладовой основы китайской музыки, было необходимо *совместное использование* звуков двух абстрактных звукорядов, на которые делится 12-ступенный хроматический звукоряд *люй-люй*, — «женского» (*инь*) и «мужского» (*ян*) [12, 63–64]. Иероглифы в этой нотации, обозначающие высоту (графемы), вписываются в круг или в квадрат (детерминативы), которые в китайской культуре соотносятся с *инь-ян* и символизируют женское и мужское начала. В чередовании различных моделей взаимодействия *инь-ян* обнаруживаются закономерности совпадения/несовпадения графем (звук-иероглиф) и детерминативов (круг/квадрат). Так, если «женский» звук-иероглиф вписан в круг, то образуется тождество параметров *инь*, а если он расположен в квадрате, то образуется сочетание противоположностей. Аналогичное совпадение/несовпадение наблюдается с мужскими иероглифами, вписанными в квадрат (совпадение) и в круг (несовпадение). Во взаимоотношениях между детерминативами *круг* и *квадрат* и заключенными в них графемами нотации *люй цзы пу* отражается влияние китайской классической «Книги перемен» *Ицзин* [11, 106]. «Консонансы» (совпадения) и «диссонансы» (несовпадения) образуют особый тип функциональности, задаваемый функциями «*м/ж*».

Основным организующим структурным принципом мифологического сознания Ю. М. Лотман называет отношение гомеоморфизма, которое лежит в основе замкнуто-циклического отношения ко времени. Видеть в разнообразных явлениях реального мира знаки «Одного явления», а во всем разнообразии объектов данного класса просматривать «Единый Объект» объясняется универсальным законом такого мира — подобие всему как основное организующее структурное отношение гомеоморфизма. При этом все многообразие человеческих взаимоотношений сводится к истории главной пары — Мужчины и Женщины [17, 6–7].

Не вызывает сомнений, что в онтогенезе особая роль в формировании архетипа *м/ж* связана с биосоциальной природой человека. На образование и развитие всех сложных форм поведения живых систем существенное влияние оказывает общение. Первичными формами коммуникации человека является контакт с родителями, поэтому первые достаточно устойчивые образы, возникающие в психике в раннем онтогенезе, как считают антропологи, — это образы ближайших сородичей и отношений, складывающихся между ними. Именно *они*, а не обобщенный устойчивый образ сородича как члена данной популяции, — первоначальная «система отсчета» [14, 149]. Известно, что взрослые, воспринимая других людей и воссоздавая затем их облик, выделяют, прежде всего, рост (см.: [14, 153]). При этом отметим важную для обсуждаемой темы антропологическую особенность человека, которая, как правило, остается вне поля зрения специалистов по семиотике: у всех

этносов рост мужчин превышает рост женщин [24]. Если попытаться в самом обобщенном виде смоделировать *контуры архетипа Родителей*, то, по всей вероятности, это будет некое асимметричное целое, части которого немного различаются по величине (росту, телесности, голосу). Первичное запечатление «парного образа» в памяти ребенка, возможно, во многом происходит именно благодаря асимметрии общей структуры «первообраза» Родителей, возникающей из-за разницы в росте между матерью и отцом.

Согласно данным этномузыкологии, у многих народов мира существуют представления о связи размера, облика, конструкции и функций музыкальных инструментов с оппозицией *м/ж*. Визуальность и наглядность этой связи у самых разных инструментов, как отмечает Т. В. Цивьян, свидетельствует об их хорошей приспособленности для выражения универсальной семантемы, связанной с плодородием и легко поддается перенесению в другие коды модели мира. Эти и ряд других наблюдений из сферы этнолингвистики позволили исследователю убедительно обосновать особую, главенствующую роль оппозиции *м/ж* среди других семиотических оппозиций модели мира: «Такая ясность *м/ж*, имеющей реальные, абсолютные основы, так сказать, более, чем наглядной, нетривиальным образом приводит к тому, что она становится «универсальным классификатором», оторвавшимся от своей собственной сугубой материальности, но сохраняющим максимальную четкость и разрешающую способность» [23, 89].

Что касается музыки и кодов ее языка, то здесь особенно важно обратить внимание на телесность как особое свойство музыкальной интонации, представляющей собой «свернутое высказывание всего тела», которое делает возможным выявлять скрытый смысл музыкальной интонации в реально-пластическом прочтении музыки [18, 170]. Как и в человеке, в интонации сплетается биологическое и социальное, причем некоторые наиболее обобщенные образы обнаруживают антропоморфную природу — мужскую или женскую [18, 58–59]. Музыкальная интонация воспринимается как живая, потому что в ней отражен живой человек в целостности движений его тела, связанных с дыханием, связками, мимикой, жестами [18, 168]. Это, в конечном итоге, и становится наиболее значимой предпосылкой для проявления антропоморфизации в музыкальном мышлении.

Требованию антропоморфизма при переводе на язык психических переживаний начинает подчиняться любое состояние, в том числе отражающее состояние среды, объективное «положение вещей», смену времен года и т. п. Способность музыки к передаче эмоционального содержания духовного мира человека, к запечатлению разнообразных психических состояний Е. В. Назайкинский считал источником универсальности такой музыкальной категории как модус — состояния, объективируемого в музыке. Модус-состояние может быть созерцательным или деятельным, спокойным или противоречивым, целенаправленным или неясным, рассредоточенным. Что при этом происходит? «Модус мира становится строем души, погружается в глубины психического» [20, 239].

Музыка в каждую историческую эпоху своими средствами представляет «те действующие силы мироздания, которые осуществляют творение» [23, 77]. Каким образом она может выразить эти «действующие силы мироздания», и что именно она может обозначить, стремясь выразить отношение человека к красоте мира, его гармонию?

Выражением красоты и гармонии в музыке является лад. С древних времен через лад человек выражает в музыке «действующие силы» мироздания, и реликтовые образцы фольклора доносят до нас отголоски мифологического музыкального мышления в виде глубинных структур и архетипов.

Древнейшей ладовой структурой является «трихорд», трехзвучная «ладовая формула» (термин И. И. Земцовского), которая в то же время представляет собой бинарную структуру, включающую последовательность двух мелодических шагов (континуальных структур), которые мы называем ладо-акустическими полями, или ладоакустическими телами [2].

Одно из наиболее ранних свидетельств интервально-пространственного ладового мышления, запечатленного в представлениях античной культуры, согласуется с «биоморфной асимметричностью космоса» Анаксимена, последнего представителя милетской школы, и в целом с «телесностью античного мироощущения», когда «все звуковое обязательно понималось как трехмерно-физическое» [16, 521]. Отсюда представление о том, что интервал есть «то, что обьелется» (курсив мой. — Е. А.) двумя звуками, неравными по высоте» [16, 530].

Антропоморфное происхождение, восходящее к оппозиции *м/ж*, могут иметь асимметричные ладовые архетипы типа «трихорд в кварте», а также ямбическая «ритмоформула» (термин И. И. Земцовского) «краткий–долгий» [2, 27–36].

Структура типа «трихорд в кварте» (термин Ф. А. Рубцова) в нашем понимании отличается тем, что в ней выделяется интервальный, ладоинтонационный (континуальный) аспект. Она не предполагает заполнения промежутков другими звуками и более значима для устных и устно-письменных традиций. Ладовые архетипы, наиболее часто встречающиеся в музыкальных культурах мира, образуют два больших класса — асимметричные и симметричные. При этом асимметричных трихордов намного больше, чем симметричных. Следует также заметить, что и те, и другие успешно применяются в композиторской музыке (см.: [3], [4], [5], [6]).

Особенность трихорда в нашем понимании этой ладовой модели заключается в его двойственности. Хотя в реальной практике интонирования он образуется тремя звуковысотными точками-ступенями, однако интонируется двумя «шагами». Как схема лада, он может быть представлен двумя целостными, неделимыми «ладоакустическими телами», различающимися по «росту» как большее и меньшее. Напомним, что подобное различие в росте между мужчинами и женщинами является типичной особенностью у всех народов мира. Таким образом, каждое из двух расстояний между тремя звуками в асимметричных трихордах представляет собой большее или меньшее ладоакустическое поле.

Дискретность как функционально иное качество звука усиливается в момент соединения полей при переходе от одного ладоакустического поля к другому. Таким образом, эту ладовую модель в целом характеризуют следующие параметры:

1. В ее основе лежит принцип сравнения — один из основных логических приемов познания, определяющий «выбор и сочетание» [13] элементов.
2. Принципом согласования элементов является соподчинение, координация.
3. Для образования ладовой системы необходимо и достаточно двух величин в виде ладоакустических полей.
4. Функции «большого» ладоакустического поля соответствует функция «меньшего».

О релевантности оппозиции *м/ж* для ладовой модели асимметричного трихорда можно говорить, учитывая:

- 1) бинарную асимметричность структуры, состоящей из двух «ладоакустических полей» как двух «ладоакустических тел»;
- 2) антропоморфную асимметричность (сравнительно небольшое различие между двумя структурными единицами — большей и меньшей);
- 3) интенсивность тяготения, обусловленную отсутствием других элементов;
- 4) соподчинение как принцип связи структурных элементов;
- 5) «точку» соединения элементов — качественно иной элемент, принадлежащий обеим частям модели (символ связи элементов порождающей структуры).

Следует отметить, что в тех или иных контекстах, связанных с мифом и ритуалом, символическое соответствие большего и меньшего полей «мужскому» и «женскому», вероятно, может быть и непрямым, неоднозначным, в зависимости от системы представлений о мире и контекста. Здесь может иметь место известное «оборотничество» мифа, известного своей гибкостью и свободой, приблизительностью символических конфигураций, которые могут быть в том числе и перевернутыми [19, 171].

К приведенным примерам можно добавить наблюдения о тройной фуге *fis-moll* из второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Различие трех тем по продолжительности (масштабам) становится особенно отчетливым при их соединении в контрапункте. В совместном проведении прослеживаются признаки антропоморфной модели Отец — Мать — Ребенок: большая тема (Отец) — меньшая тема (Мать) — наименьшая (Ребенок). Не менее важной выразительной особенностью контрапункта являются смысловые нюансы, касающиеся интонационного родства и взаимодействия тем. На основе этой выразительно-изобразительной модели находит объяснение ряд других особенностей данной фуги, имеющей, на наш взгляд, признаки автобиографии и музыкального «семейного автопортрета» (подробнее см.: [4])².

Множественность проявлений принципа антропоморфизма в музыке позволяет предположить его особую роль в музыкальной семиологии и может служить основанием для разработки структурно-антропологического метода анализа. Вероятность генетической связи между принципом антропоморфизма и основополагающими элементами музыкального языка представляет

ся достаточно высокой. Обнаружение скрытых признаков «универсального классификатора» м/ж в музыкальном мышлении внемифологического типа может стать задачей структурно-антропологического метода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алкон Е. М. О проявлении оппозиции мужской/женский в ладовом мышлении и функциональной теории // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток–Запад. Вып. 2. Владивосток: Дальневосточный государственный институт искусств, 1995. С. 202–205.
2. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада — континуальное и дискретное: исследование. Владивосток: издательство Дальневосточного государственного университета, 1999. 126 с.
3. Алкон Е. М. Мелос, модальность и музыкальное мышление мифологического типа: к развитию идеи Э. Курта // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2014. № 1 (8). С. 13–23.
4. Алкон Е. М. И. С. Бах. Семейный автопортрет. Тройная fuga fis-moll из II тома «Хорошо темперированного клавира» (опыт структурно-антропологического анализа) // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток — Запад. Материалы научных конференций 24–25 апреля 2002–2003 гг. Вып. 9, 10. Владивосток: издательство Дальневосточного государственного университета, 2004. С. 326–334.
5. Алкон Е. М. Антропология музыки и ладовые архетипы (к проблеме освоения универсалий музыкального языка) // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2018. № 23 (3). С. 101–119.
6. Алкон Е. М. Классификация ладовых архетипов и современные проблемы музыкального образования // Музыкальное искусство и образование. 2019. Том (Vol.) 7, № 2. С. 77–95.
7. Бериашвили Г. Д. Теория интонации и исследования о музыкальном жесте: перспективы взаимодействия и синтеза // Искусство музыки: теория и история. 2018. № 18 (18). С. 131–178.
8. Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб.: «Алетейя», 1995. 336 с.
9. Елизаренкова Т. Я. «Ригведа» — великое начало индийской литературы и культуры // Ригведа. Мандалы I–IV. Москва: Наука, 1989. С. 426–543.
10. Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период). Москва: Наука, 1965. 247 с.
11. Ключко С. И. Что скрывается за символами традиционной китайской музыкальной письменности? // Познавая историю музыки прошлого: сборник статей в честь Евгения Владимировича Герцмана / отв. ред. Е. М. Алкон. Владивосток: Дальнаука, 2007. С. 98–112.
12. Ключко С. И. Традиционная музыкальная письменность Китая (психологический аспект) // Музыковедение. 2008. № 5. С. 62–67.
13. Кон Ю. Г. Вопросы анализа современной музыки. Л.: Советский композитор, 1982. 152 с.
14. Кулебякин Е. В. Антропоморфизм и генезис мышления (К проблеме выделения человека из природы. Методологические аспекты). Владивосток: изд-во Дальневосточного государственного университета, 1987. 182 с.
15. Курт Э. Музыкальная психология. Области и границы музыкальной психологии (перевод Л. С. Товалевой, О. А. Галкина, комментарий О. А. Галкина) // НОМО MUSICUS: Альманах музыкальной психологии. Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. С. 7–27.
16. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. Москва: Искусство, 1979. 815 с.
17. Лотман Ю. М. Феномен культуры // Труды по знаковым системам X. Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 463. Семиотика культуры. Тарту, 1978. С. 3–17.
18. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Москва: Композитор, 1993. 268 с.
19. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва: Наука, 1976. 407 с.

20. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
21. Сисаури В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; Издательство СПбГУ, 2008. 292 с.
22. Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. Москва: Издательство «Композитор», 2018. 374 с.
23. Цивьян Т. В. Оппозиция мужской/женский и её классифицирующая роль в модели мира // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб: Наука, 1991. С. 77–91.
24. Чебоксаров Н. Н., Чебоксарова И. А. Народы. Расы. Культуры. Москва: Наука, 1985. 271 с.
25. Cox A. Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking. Indiana University Press, 2016. 288 p.

REFERENCES

1. Alkon E. M. O proyavlenii oppozicii muzhskoj/zhenskij v ladovom myshlenii i funkcional'noj teorii [On the manifestation of the opposition male/female in modal thinking and functional theory] // Kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii i stran ATR: Vostok–Zapad. Vyp. 2. [Culture of Russian Far East and Pacific Region's Countries: East — West. Issue 2]. Vladivostok: Dal'nevostochnyj gosudarstvennyj institut iskusstv, 1995. P. 202–205.
2. Alkon E. M. Muzykal'noe myshlenie Vostoka i Zapada — kontinual'noe i diskretnoe [Music thinking of East and West — continuity and discontinuity]. Vladivostok: Izdatel'stvo Dal'nevostochnogo universiteta [Vladivostok: Far-Eastern State Univ. Press], 1999. 126 p.
3. Alkon E. M. Melos, modal'nost' i muzykal'noe myshlenie mifologicheskogo tipa: k razvitiyu idei E. Kurta [Melos, Modality and Mythological Musical Thought: towards the Development of E. Kurth's Ideas] // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh, 2014. No. 1 (8). P. 13–23.
4. Alkon E. M. I. S. Bach. Semejnyj avtoportret. Trojnaya fuga fis-moll iz II toma «Horosho temperirovannogo klavira» (opyt strukturno-antropologicheskogo analiza) [I. S. Bach. The family's self-portrait. Triple fugue fis-moll from the second volume of «The well-tempered Clavir» (the experience of structure-anthropological analysis)] // Kul'tura Dal'nego Vostoka Rossii i stran ATR: Vostok–Zapad. Vyp. 9–10. [Culture of the Far East of Russia and the Asia-Pacific countries: East–West. Materials of scientific conferences April 24–25, 2002–2003. Issue 9, 10]. Vladivostok [Vladivostok]: Izdatel'stvo Dal'nevostochnogo universiteta, 2004. P. 326–334.
5. Alkon E. M. Antropologiya muzyki i ladovye arhetipy (k probleme osvoeniya universalij muzykal'nogo yazyka) [Anthropology of music and modal archetypes (to the problem of development of the universal musical language)] // Vestnik kafedry YUNESKO «Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie» [Bulletin of the UNESCO Chair «Musical Art and Education»], 2018. № 23 (3). P. 101–119.
6. Alkon E. M. Klassifikatsiya ladovyh arhetipov i sovremennye problemy muzykal'nogo obrazovaniya [Classification of mode archetypes and modern problems of music education] // «Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie» [Musical Art and Education]. 2019. Vol. 7, № 2. P. 77–95.
7. Beriashvili G. D. Teoriya intonatsii i issledovaniya o muzykal'nom zheste: perspektivy vzaimodejstviya i sinteza [The theory of intonation and research on musical gesture: perspectives of interaction and synthesis] // Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya [Art of music: theory and history]. 2018. № 18 (18). P. 131–178.
8. Gertsman E. V. Music of Ancient Greece and Rome [Muzyka Drevnej Gretsii i Rima]. Sanct-Peterburg [Saint Petersburg]: Aleteya, 1995. 336 p.
9. Elizarenkova T. Ya. «Rigveda» — velikoe nachalo indijskoj literatury i kul'tury [Rig Veda — the great beginning of Indian literature and culture] // Rig Veda. Mandalas I–IV. Moscow: Nauka, 1989. P. 426–543.
10. Ivanov Viach. Vs., Toporov V. N. Slavyanskije yazykovye modeliruyushchie semioticheskie sistemy (drevnij period) [Slavic linguistic modeling semiotic systems (ancient period)]. Moscow: Nauka, 1965. 247 p.

11. *Klyuchko S. I.* Chto skryvaetsya za simbolami tradicionnoj kitajskoj muzykal'noj pis'mennosti? [What is hidden behind the symbols of traditional Chinese musical writing?] // Poznavaya istoriyu muzyki proshlogo: sbornik statej v chest' Evgeniya Vladimirovicha Gercmana / otv. red. E. M. Alkon [Learning the history of music of the past: a collection of articles in honor of Evgeny Vladimirovich Hertsman / ed. E. M. Alkon]. Vladivostok: Dal'nauka, 2007. P. 98–112.
12. *Klyuchko S. I.* Tradicionnaya muzykal'naya pis'mennost' Kitaya (psihologicheskij aspekt) [China's traditional musical writing (psychological aspect)] // Muzykovedenie, 2008, No. 5. P. 62–67.
13. *Kon Y. G.* Voprosy analiza sovremennoj muzyki [Questions of analysing of modern music]. Leningrad: Sovetsky Kompozitor, 1982. 152 p.
14. *Kulebyakin E. V.* Antropomorfizm i genezis myshleniya (K probleme vydeleniya cheloveka iz prirody. Metodologicheskie aspekty) [Anthropomorphism and the genesis of thinking (On the problem of isolating man from nature. Methodological aspects)]. Vladivostok: izd-vo Dal'nevostochnogo universiteta, 1987. 182 p.
15. *Kurt E.* Muzykal'naya psihologiya. Oblasti i granicy muzykal'noj psihologii (perevod L. S. Tovalevoj, O. A. Galkina, kommentarij O. A. Galkina) [Musical psychology. Areas and boundaries of musical psychology (translation by L. S. Tovaleva, O. A. Galkin, commentary by O. A. Galkin)] // HOMO MUSICUS: Al'manah muzykal'noj psihologii [Almanac of Musical Psychology]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. CHajkovskogo, 1994. P. 7–27.
16. *Losev A. F.* Istoriya antichnoj estetiki. Rannij ellinizm [History of ancient aesthetics. Early Hellenism]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 815 p.
17. *Lotman Yu. M.* Fenomen kul'tury [The phenomenon of culture] // Trudy po znakovym sistemam X. Uchenye zapiski Tartusskogo gos. Universiteta. Vyp. 463. Semiotika kul'tury [Works on sign systems X. Scientific notes of the Tartu State University. Issue 463. Semiotics of culture]. Tartu, 1978. P. 3–17.
18. *Medushevskij V. V.* Intonacionnaya forma muzyki [Intonational form of music]. Moscow: Izdatel'stvo: Kompozitor, 1993. 268 p.
19. *Meletinsky E. M.* Poetika mifa [The poetics of myth]. Moscow: Nauka, 1976. 407 p.
20. *Nazajkinskij E. V.* Logika muzykal'noj kompozicii [Logic in the musical composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.
21. *Sisauri V. I.* Ceremonial'naya muzyka Kitaya i Yaponii [Ceremonial music of China and Japan]. Filologicheskij fakul'tet SPbGU [Faculty of Philology, St. Petersburg State University]. SPb.: Filologicheskij fakul'tet SPbGU; Izdatel'stvo SPbGU, 2008. 292 p.
22. *Tsaregradskaya T. V.* Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoj kompozicii [Musical gesture in the space of modern composition]. Moscow: Izdatel'stvo Kompozitor, 2018. 374 p.
23. *Tsivyan T. V.* Oppoziciya muzhskoj/zhenskij i eyo klassificiruyushchaya rol' v modeli mira [The male/female opposition and its classificating role in model of the world] // Ehtnicheskie stereotipy muzhskogo i zhenskogo povedeniya [Ethnic stereotypes of male and female behavior]. Sanct-Peterburg: Nauka, 1991. P. 77–91.
24. *Cheboksarov N. N., Cheboksarova I. A.* Narody. Rasy. Kul'tury, Peoples. Races. Cultures. 'Moscow: Nauka, 1985. 271 p.
25. *Cox A.* Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking. Indiana University Press, 2016. 288 p.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Список наших публикаций по этой теме — см.: [3].

² О некоторых других формах проявления структурного принципа *м/ж* как *большего/меньшего* см. также [3].

Музыкальный театр

Натэла Енукидзе

«АВТОР В КРУГУ СВОИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ» КАК СЦЕНИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ В РУССКИХ ТЕАТРАХ МАЛЫХ ФОРМ («СМЕРТЬ БЕТХОВЕНА», «ТОВАРИЩ ПУШКИН»)

Взгляд на русские театры миниатюр как на экспериментальные театральные площадки давно и прочно укоренился в отечественной исследовательской литературе. Разумеется, речь не идет обо всех десятках и даже сотнях подобных предприятий, когда-либо существовавших в России — по крайней мере, по той простой причине, что подавляющее большинство их преследовало коммерческие, а не художественные цели.

Но десяток-другой, составивший славу русского театра малых форм, сыграл в истории роль творческой лаборатории. К их числу относятся в первую очередь два «долгожителя» (по меркам театров-миниатюр) — московская «Летучая мышь» (1908–1936¹) и петербургское «Кривое зеркало» (1908–1931).

Согласно мнению исследователей, а также современников-критиков, каждый из этих театров обладал собственным постановочным стилем, имел собственное сценическое лицо. Новые виды и формы театральной практики, новые драматургические приемы, найденные руководителями и режиссерами, со временем становились своего рода «знаками» театра, его визуальными или драматургическими символами.

Так, основатель и художественный руководитель «Летучей мыши» Никита Федорович Балиев безусловно питал слабость к «оживающим» предметам (фарфоровым фигуркам, игрушкам, куклам, статуям) и живописным произведениям. На этом принципе основаны, например, «Севрские статуэтки» с музыкой в аранжировке Н. А. Манькина-Невструева («Прабабушкины куранты» (оживленные фигуры)», «Менуэт» по Ги де Мопассану, «Бабы (инсценировка картины “Вихрь” Малявина)», «Русские песни, оживленный лубок» и тому подобные номера.

Другой страстью Балиева-постановщика были серии миниатюр, объединенные одним сюжетным мотивом, реализующимся в разных временах, дра-

матургических или режиссерских стилях, театральных жанрах и проч. Среди них: «Комизы² любви и сватовства. Реминисценции старого и современного репертуара театров» с музыкой, в основном, В. Н. Гартевельда³, так называемая «фарфоровая серия» (русский, английский, китайский и французский фарфор)⁴, «Дядя Ваня. Как кончили эту пьесу В. Шекспир, М. Метерлинк, Л. Андреев и С. Юшкевич» и другие. К сериям можно отнести и оперную пародию «Экспроприаторы» того же Гартевельда, в которой один сюжет воплощен сразу в нескольких музыкально-театральных жанрах (итальянская и русская опера, классический балет, мелодрама и оперетта).

И оживленные фигурки, и серии пользовались огромным успехом у публики — сначала русской, потом зарубежной, и именно поэтому из сезона в сезон повторялись в репертуаре с завидной регулярностью — впрочем, с некоторыми вариациями. Эти «вариации» были столь неизменными, что даже позволяли рассуждать о них как о неких сценических штампах.

«Грешила “Мышь” перепевами своих же мотивов, “самоповторением”, — утверждал Н. Е. Эфрос. — Что удалось раз, позабавило, пощекотало нервы острою или неожиданностью, затем усердно повторялось в легких вариациях. И в повторениях уже не было ни забавным, ни острым, было только скукою, топтанием на одном месте. <... > Сейчас все эти пьески слились в памяти в одно серое, бесконтурное письмо» [12, 37–38].

Подобно «Летучей мыши», у петербургского «Кривого зеркала» тоже было свое сценическое лицо и свои сценические находки. «Зеркало» довольно скоро сформировало собственную эстетическую платформу, став, по определению А. Р. Кугеля, «театром скепсиса и отрицания», основные задачи которого были сосредоточены на развенчании жанров и форм современной ему сценической практики. Опера и оперетта, балет и мелодрама, малороссийский спектакль, футуристическая драматургия и юбилейные торжества — все ее виды попали под пародийный «обстрел» «Зеркала».

У театра также были свои фирменные приемы. Один из них — предваряющая спектакль лекция, главная функция которой заключалась в пародийном толковании глубинного смысла пьесы своему зрителю. Впервые (насколько можно судить) такая форма появилась в «Прологе» А. Аверченко в 1910 году, а затем использовалась в ряде других пьес, как дореволюционного («Эволюция драмы» Б. Ф. Гейера, «Ревизор» Н. Н. Евреинова, «Колбаса из бабочек, или Запендя» Н. Г. Смирнова и С. С. Щербакова), так и советского периодов («Лекция о вреде пьянства» Н. Г. Смирнова и С. С. Щербакова).

Другой, достаточно стабильный прием, который характерен для «Кривого зеркала», — «театр в театре». Он реализуется в таких знаменитых «кривозеркальных» постановках, как «Гастроль Рычалова» А. Манценилова (М. Н. Волконского) и В. Г. Эренберга, «Четвертая стена» Н. Н. Евреинова, «Действо об опротестованном векселе» В. Азова, «Рельсы свистят» М. Е. Левитина, «Любовь Аржаная» С. С. Томского и А. А. Цурмилена, «Товарищ Пушкин» В. Ф. Боцяновского и Е. Р. Руссат.

Таким образом, и «Летучая мышь», и «Кривое зеркало» за период своего становления и развития сформировали несколько устойчивых признаков собственного «образа», основывающегося как на сценических, так и на драматургических особенностях своего репертуара.

И все же были в их истории «номера» исключительные, не ставшие основой для последующих самоповторов. Это «Смерть Бетховена», увидевшая свет рампы на подмостках «Летучей мыши» в постреволюционном 1918 году, и «Товарищ Пушкин», появившийся в «Кривом зеркале» почти десятилетием позже (1929)⁶. Представление их профессиональному сообществу и составляет основную задачу этой статьи.

* * *

Сценическая миниатюра «Смерть Бетховена» впервые⁷ появилась в репертуаре «Летучей мыши» в тот период, когда рухнула (вместе с царской Россией) вся отлаженная система театрального дела и начался «большой передел» в сфере театрального искусства. Передел, в свою очередь, повлек за собой воистину тектонические сдвиги в том сегменте зрительской аудитории (эстетов, интеллектуалов, представителей артистической элиты Серебряного века), который за десятилетие до этого сложился у ведущих русских театров малых форм. К новой аудитории, как и к новой постреволюционной реальности, театру пришлось приспосабливаться. Ничем иным, на сегодняшний момент, невозможно объяснить появление в репертуаре «Мыши» столь нехарактерного для нее номера. Он выглядит инородным телом не только в представленной программе⁸, но и в репертуарной перспективе предшествующих лет.

Эмоциональную палитру театра Н.Е. Эфрос справедливо ограничивал «юмором и сентиментальностью» [11, 40]. К ним можно добавить и пресловутый эстетизм, взятый под знаком мирискусничества, и ностальгию, и иронию, и пародию, и даже гротеск. Но никак не акцентуированный (и местами весьма слезливый) трагический пафос, которым переполнена «Смерть Бетховена».

Вместе с тем, использование бетховенского образа, как и само появление миниатюры в программе «Летучей мыши» именно в 1918 году, — неслучайно. Марина Раку справедливо указывает: «В обиход первых революционных лет музыка Бетховена вошла как один из неотъемлемых атрибутов. <...> И, конечно же, бетховенская музыка [была] в центре юбилейных торжеств. 6 и 7 ноября 1918 года в Большом театре двести оркестровых музыкантов и триста певцов принимали участие в исполнении Девятой симфонии. <...> Но центральным событием празднеств <...> была постановка оперы “Фиделио”, переименованной в “Освобождение”» [8, 151]⁹.

Миниатюра «Смерть Бетховена», сопровождающаяся подзаголовком «Великие минуты», распадается на две части: поэтический диалог глухого, одинокого, умирающего композитора (типичная мифологема романтического художника) и его «дочери Симфонии»¹⁰, а также завершающий но-

мер «траурный гимн». Автором музыкальной «аранжировки» обозначен А. А. Архангельский, автор поэтического текста не указан. Не исключено, что текст принадлежит ему же, однако никаких доказательств этому на сегодняшний момент нет¹¹.

Основной вектор поэтического диалога разворачивается от «трагедии к экстазу» или, если воспользоваться более поздней формулировкой Томаса Манна, относящейся к Рихарду Вагнеру, «от страдания к величию».

БЕТХОВЕН Час смерти близится ко мне. Он недалек.
Приветствую тебя, неумолимый рок.
Ты глухоту мою убьешь, и в час кончины
Я, может быть, еще услышу звук единый.
О, есть ли что еще ужасней быть глухим
Для композитора. Доступный всем другим
И моря вечный плеск, и шум весенней рощи,
И бурь симфония, исполненная мощи.
А я, я глухоты трагедию познал,
Которой никогда Шекспир не создавал.
И вот, томлюсь теперь, неслышащий и косный
Для звуков собственных. Мучительно, несносно.
Но нет, не эта скорбь мне грудь огнем палит.
Яд одиночества ужасен. Он горит,
Как пламя адское, всю жизнь передо мною.
И ныне смертный путь мне озарил собою
Страх одиночества. Бетховен одинок.
Подруги и детей мне не дал грозный рок.
Ребенок любящий сыновние колени
Не склонит предо мной
В преддверьи вечной сени. Родные голоса
Меня не встретят, нет.
Бетховен одинок в тоске предсмертных лет¹².

Однако с появлением его «дочери» Симфонии¹³ перед героем миниатюры открываются врата грядущего бессмертия:

БЕТХОВЕН Какое счаст[и]е. Я сумасшедшим был,
Когда о горестях и [мукe] говорил.
Не окружен ли я родными дочерьми,
Не дети ли мои с любовью и слезами
Здесь мне бессмертие грядущее сулят,
О славе, о любви, о счастье говорят.
< ... >
Но что я слышу, хор, вдали звучит орган,
Я вижу явственно, как огненный титан

Влечет меня во храм. Торжественные своды
Раздвинулись. Меня приветствуют народы,
И дочери мои, симфонии, со мной.
Титан, бог музыки, влечет меня с собой.
Все выше я лечу, вперед, все выше, выше ...
Какое счаст[и]е. Я слышу. Да, я слышу.
(Умирает)

Логично было бы ожидать, что вектор, заданный драматической частью миниатюры, найдет свое естественное воплощение и в музыке траурного гимна, завершающего пьесу. Бетховенская формула «от мрака к свету» была бы здесь более чем уместна. Однако А. А. Архангельский пошел вразрез с этой формулой, что отчетливо демонстрирует нотная рукопись.

Рассмотрим траурный гимн более подробно. Материал из архива «Chauve-Souris revue comrpanu», хранящийся в лондонском Музее Виктории и Альберта, представляет собой машинопись поэтического текста на двух страницах, а также рукописный клавир (19 с.), где партия фортепиано написана черной тушью и, по-видимому, сделана переписчиком. Поэтический текст в клавир вписан другой рукой, красной краской и более поспешным почерком. «Гимн», вероятно, предназначен для исполнения женским четырехголосным хором¹⁴ в сопровождении фортепиано.

Основная тематическая нагрузка ложится на партию клавира, которая представляет собой последование наиболее известных фрагментов из бетховенских симфоний — Третьей, Пятой, Шестой, Седьмой и Девятой.

Гимн состоит из восьми разделов, границы между ними обозначены сменной темпа и тональностей. Первый и последний разделы выполняют функции вступления и заключения, при этом вступление изложено чисто инструментальными средствами, а в заключении хор исполняет вокализ. Остальные разделы (кроме четвертого) подтекстованы словами неустановленного автора.

В тематическом отношении отправная точка «музыкального сюжета» — траурный марш из Третьей симфонии. Завершается гимн первой темой из двойных вариаций II части Пятой симфонии (минорное проведение). Таким образом, говорить о разомкнутой формуле «от мрака к свету» не приходится. Наоборот, вполне очевидно стремление А. А. Архангельского к замкнутости и арочности формы, которую наглядно демонстрирует тональный план.

Основная арка связывает между собой вступительный и заключительный разделы, маркированные характерным для Бетховена до минором. Внутри этой арки расположены две группы из трех разделов, также связанные тональным планом. Обе группы основаны на квартовом сопряжении: B-dur — Es-dur — B-dur (2–4 разделы) и a-moll — D-dur — a-moll (5–7 разделы). Эта тональная «стройность» могла бы считаться совпадением, если бы не одно «но». Шесть из восьми цитат воспроизведены А. А. Архангельским в тональности первоисточника. И только две транспонированы в другие тональности. Это главная партия первой части Шестой симфонии, перенесенная из F-dur

Схема «Траурного гимна» из миниатюры «Смерть Бетховена»

Порядковый номер раздела	I (вступительный)	II	III	IV	V	VI	VII	VIII (заключительный)
Источник цитирования	Симфония № 3 ор. 55 «Eroica». II часть. Marcia funebre. Тема	Симфония № 9 ор. 125 III часть. Первая тема	Симфония № 5 ор. 67 I часть. Второй элемент побочной партии	Симфония № 6 ор. 68 «Pastorale». I часть. Главная партия	Симфония № 7 ор. 92 II часть. 1-я вариация первой темы	Симфония № 9 ор. 125 IV часть. Вариация 10	Симфония № 7 ор. 92 II часть. 1-я вариация первой темы	Симфония № 5 ор. 67 II часть. Минорная вариация 1-й темы
Тональности	c-moll	B-dur	Es-dur	B-dur	a-moll	D-dur	a-moll	c-moll

в B-dur, и первая тема вариаций из II части Пятой симфонии, в оригинале звучащая в as-moll и транспонированная аранжировщиком в до минор. Именно в результате этих трансформаций возникают необходимые композитору тональные арки. Таким образом, вектор музыкального текста обретает вид не от «трагедии к экстазу», но «от смерти — к смерти (через экстаз)».

Первая мажорная триада (B-dur — Es-dur — B-dur) связана, с одной стороны, с образами воспоминаний, а с другой — с образами природы, и потому имеет отчетливо выраженный пасторальный характер. Это впечатление подержано поэтическим текстом:

Ты помнишь старый парк, где пел о счастье лебедь

В тени родных лесов... в предместьях, в городах...

В разделе IV (главная партия первой части Шестой симфонии) поэтический текст заменен вокализмом, вероятно, иллюстрирующим (весьма наивно) упомянутую «лебединую песню».

Кульминация формы приходится на вторую триаду (a-moll — D-dur — a-moll): именно в точке золотого сечения появляется единственная мажорная тональность, которая предельно ярко контрастирует с окружающим ее ля минором. Экстатический тон темы радости реализует идею бессмертия, заявленную в поэтическом тексте:

Ведь песнь Бетховена вовеки не умрет.

Тебе подобные бессмертием одеты.

Твои симфонии над миром пролетят

И вдохновение поэтам возвестят.

Несмотря на весьма внимательно проработанную музыкальную составляющую, миниатюра далека от совершенства. Сильно снижает художественное впечатление поэтический текст в целом и траурного гимна — в частности. Да и приспособление немудреных виршей к бетховенским цитатам осуществлено с немалым трудом. Одно из немногих достоинств миниатю-

ры — заложенный в ней драматургический мотив «автор в кругу своих сочинений». И будь он применен осознанно, его можно было бы с натяжкой уподобить любимому приему Н. Ф. Балиева — «оживлению предметов искусства». Однако этот мотив оказался незамеченным, а другой «изюминки» в миниатюре не оказалось. И поэтому «Смерть Бетховена» стала, по-видимому, «проходным номером» в одной из постреволюционных программ «Летучей мыши».

* * *

Зато в «кривозеркальной» постановке пьесы В. Ф. Боцяновского¹⁵ и Е. Р. Руссат¹⁶ «Товарищ Пушкин» указанный драматургический мотив авторы реализуют вполне осознанно, хотя он и приобретает несколько иной вид, который следует назвать «автор в кругу своих персонажей».

Пьеса представляет собой пародию на совокупный «пушкинский текст» и развивается авторами в самых разных направлениях — Пушкин в кругу русских литераторов (М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, Л. Н. Толстой), Пушкин и его возлюбленные, Пушкин и власть (император Николай I) и т.д.¹⁷

Адрес пародии чрезвычайно широк и опирается как минимум на три группы источников: русскую классическую литературу, включающую сочинения и самого поэта, и его современников и потомков, воплощение образа и сюжетов Пушкина в искусстве (музыкальном театре, русской камерно-вокальной лирике, кино, советской литературе и драматургии) и научные исследования¹⁸.

Вряд ли советская публика конца 1920-х годов была способна полностью считывать все собранные в пьесе «отсылки». Здесь требовался особый зритель, и критика того времени это отчетливо понимала.

«“Товарищ Пушкин” <...> рассчитан на квалифицированного, литературно и театрально осведомленного зрителя, могущего посмеяться над невежеством и низкопробной фантазией иных “пушкинистов”, знающего, что в драме Каменского Пушкин убивает Дантеса, что в фильме “Поэт и царь” Пушкин поставлен в самые неправдоподобные отношения с Николаем I и т.д. Это — культурная пародия, настоятельно требующая от зрителя культурного роста, и в этом ее несомненное положительное значение»¹⁹.

Пьеса В. Ф. Боцяновского и Е. Р. Руссат написана в пяти картинах с прологом и эпилогом, и две из пяти картин — вторая и пятая — как раз опираются на драматургический мотив «автор в кругу своих персонажей».

Вторая картина имеет подзаголовок «Капитанская дочка». Острие пародии направлено на весьма распространенный миф о Пушкине-донжуане. Однако в качестве возлюбленных поэта в «кривозеркальной» постановке выступают не исторические персонажи, а героини его сочинений — Капитанская дочка, Дочь станционного смотрителя и Барышня-крестьянка. Первые две появляются на подмостках²⁰ и, после непродолжительной любовной сцены, происходящей в полной темноте, удаляются с «плодом любви несчастной»

под звуки популярной песни «Под вечер осенью ненастной». В образе самого Пушкина отчасти проскальзывают черты «скучающего Онегина». Таким образом, намечается любопытная инверсия: автор превращается в собственного персонажа, персонажи — в реальных людей. Между героинями и автором образуется неоднозначная и нелинейная связь.

*Пушкин сидит на диване и тренькает на гитаре,
напевая «Ночной эфир струит зефир»²¹. <... >
Входит Няня Арина.*

Няня

Сашенька, а я тебе таотко девушку привела...

Пушкин (*продолжая наигрывать*)

Какую?

Няня

Капитанскую дочку.

Пушкин

Смазливая?

Няня

Ребята хвалили.

Пушкин

Тащи сюда.

Няня уходит. Входит Капитанская дочка <... >

*Пушкин и Капитанская дочка приближаются друг к другу жеманно,
с гримасками и приседаниями. Подойдя вплотную, берутся за руки и поют.*

КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА

Мой миленький дружок...

Любезный пастушок...

Я страсть открыть желаю.

Он не пришел плясать...

Пушкин

Я здесь, но бледен, томен,

Смотри, как исхудал.

Не буду больше скромн,

Я долго страсть скрывал²².

(Обрывает пение)

Ну, скрывал и скрывал. А больше скрывать не намерен.
Приди в мои объятья.
(Обнимает ее)

КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА

Ах, постойте... Я ведь в некотором роде невеста...
дворянского сына, офицера Гринева... [2, 11–12].

Обе возлюбленные Пушкина в этой картине ведут себя довольно пассивно. Максимум, что они себе позволяют — жалобы на свою горькую судьбу.

Совсем иначе проявляют себя другие пушкинские персонажи в финальной, пятой картине, которая как раз и озаглавлена авторами «Пушкин среди своих произведений». Все появляющиеся герои — Пимен, Мазепа, Дмитрий Самозванец, Кавказский пленник — активно побуждают своего создателя писать о них, подсказывают поэтические строки, стремясь тем самым «воплотиться» в его литературном творчестве и через это, возможно, обрести бессмертие:

На пороге появляются: Мазепа, Кавказский пленник, Дмитрий Самозванец. Идут к Пушкину.

ПУШКИН

Чур меня. Это еще кто? Откуда вы? Что нужно?

ВСЕ (хором)

Не узнаешь своих произведений?

САМОЗВАНЕЦ (*представляется с легким поклоном*)

Пша-проша, пана. Я — Пан Самозванец.

МАЗЕПА (*мрачно*)

А я — Мазепа. З під Пітавы.

КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК (*развязно*)

Кавказский пленник.

МАЗЕПА

Там же Борис Годунов по дорозі тятає. Завтра, казав, прийде.

ПУШКИН (*в ужасе*)

О, господи... Что вам надо-то? <...>

МАЗЕПА

<...> Як бы я був Пушкиным, то я б пысав, пысав...

Ей бо, правда.

ПУШКИН

Писать. Писать. Немного писать не стоит труда, а вечно писать невозможно²³.

МАЗЕПА

Ну, пысали б так... Тиха-украиньска нічъ. Прозрачно небо...
зирки блещуть... Швед, русский, коле, руби, риже...²⁴

КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК

Товарищ Пушкин... Пиши про Кавказ... Пиши про меня,
про Кавказский пленник...

ПУШКИН (*отмахивается*)

Писал.

КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК

Мало писал. Еще пиши. <...>

Врывается толпа цыганок

ПУШКИН (*вскакивает*)

Земфира, ты... <...> Но, кажется, тебя убил Алеко?

ЗЕМФИРА

Вот вздор... Ну, говори, ты рад...

ПУШКИН

Еще бы. <...>

ЗЕМФИРА (*прыгает ему на колени*)

Эх, жить будем... Пить будем, а смерть придет, помирать
будем²⁵. Эй, чавалы...

*Все хором поют: «Стаканчики граненые»...*²⁶

Общая пляска. Пушкин в центре.

Занавес [2, 21–23].

Идея, реализованная В. Ф. Боцяновским и Е. Р. Руссат в этих двух картинах, конечно, возникла не на пустом месте. Об особых «взаимоотношениях» автора с собственными персонажами «проговаривался» и сам А. С. Пушкин. Так, если доверять мнению поэта, главная героиня «Онегина» со временем обрела собственную «волю к жизни». Подтверждение этому — широко известное высказывание автора «...Какую штуку удрала со мной моя Татьяна... замуж вышла...». И в данном случае неважно, высказался Пушкин всерьез (эта цитата известна в пересказе Л. Н. Толстого со слов княгини Мещерской²⁷) или в шутку. Или не высказывался вовсе. Важна сама перспектива, допускающая «вочеловечивание» литературного героя и потенциальную встречу с собственным «создателем». В другом известном «апокрифе» автор и его персонаж встречаются практически лицом к лицу. Речь идет об эпиграмме Пушкина на иллюстрацию А. В. Нотбека к «Евгению Онегину»:

Вот перешед чрез мост Кокушкин,
Опершись <...> о гранит,
Сам Александр Сергееч Пушкин
С мосье Онегиным стоит²⁸.

Комментарии, на наш взгляд, излишни.

* * *

Драматургический прием «автор в кругу своих произведений»²⁹ не стал для русских театров миниатюр стабильным приемом. Он не был, по-видимому, осознан ни публикой, ни критикой. Однако он обладал значительным потенциалом, который можно оценить только в исторической перспективе.

Стирание граней между вымыслом и реальностью, автором и его персонажами, «вочеловечивание» литературных героев, сведение автора и его произведений в едином времени-пространстве — вот та драматургическая изюминка, которая объединяет «Смерть Бетховена» и «Товарища Пушкина» и которая, насколько мне известно, не получила в творчестве «Летучей мыши» и «Кривого зеркала» никакого продолжения. Однако эта идея в определенной степени есть провозвестница эстетики постмодернизма, время которого наступит во второй половине XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Близнюк М. Прекрасная Маруся Сава...: Русская эмиграция на концертных площадках и ресторанах Америки. Москва: Русский путь, 2007. 416 с.
2. Боцяновский В. Ф., Руссат Е. Р. Товарищ Пушкин. Пьеса в 5 действиях, написанная для театра «Кривое зеркало». Машинопись. РГАЛИ. Ф. 656, оп. 1, ед. хр. 387. С. 11–12.
3. Вольперт Л. Роман Пушкина о верной жене (К проблеме зарождения гипотезы «Евгений Онегин» и «Валери» Юлианы Крюденер) // Сопатог. Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой. Москва: О. Г. И., 2010. С. 118–129.
4. Гусев Н. Н. Л. Н. Толстой. Материалы биографии с 1881 по 1885 год. Москва: Наука, 1970. 884 с.
5. Енукидзе Н. И. Рецепция театральной переделки в репертуаре «Кривого зеркала» 1920-х годов // Музыкальная наука в контексте культуры: к 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных. Сб. по материалам Международной научной конференции. РАМ им. Гнесиных, 30 октября — 2 ноября 2018 г. Москва: Пробел-2000, 2018. С. 280–292.
6. Кривое зеркало. 1923–1930 гг. Театр Сатиры. 1926–1933 гг. СПбГМТМИ ГИК 7879/28 ОАП 53771.
7. Полярная Звезда на 1859 г. Кн. 5. Лондон, 1859.
8. Раку М. Г. «Работа над Бетховеном» в советской культуре 20-х годов // Русская музыкальная культура. Современные исследования: сб. тр. / Ред.-сост. В. Б. Валькова. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004. Вып. 164. С. 149–172.
9. Смирнов П. А. Максим Созонтович Березовский. Оригинальная историческая быль в двух действиях с прологом. Рукопись. Шифры: СПб ГТ Б. I. 1. 1. 87 и I. 1.1.3. 34.
10. Тарасов Г. «Кривое зеркало». Жизнь искусства. 1929. № 11.
11. Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908–1917. Москва: Молодая гвардия, 2005. 527 с.

12. Эфрос Н. Е. Театр «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева. 1908–1918. Обзор десятилетней художественной работы первого русского театра-кабаре. Пг.: «Солнце России», 1918. 48 с.
13. La Mort de Beethooven. Beethoven. Musique arran. par. Alexis Archangelsky // Victoria and Albert Museum. Chauve-Souris revue company. TH M/82. Contains 8 boxes of paper-based material and also two scrapbooks.

REFERENCES

1. Bliznyuk M. Prekrasnaya Marusya Sava...: Prekrasnaya Marusya Sava...: Russkaya emigratsiya na kontsertnykh ploshchadkakh i restoranakh Ameriki [The beautiful Marusya Sava...: Russian emigration at concert venues and restaurants in America]. Moscow: Russkiy put. 2007. 416 p.
2. Botsyanovsky V. F., Russat E. R. Tovarishch Pushkin. Pesa v 5 deystviyakh, napisannaya dlya teatra «Krivoe zerkalo». Mashinopis [Comrade Pushkin. A play in 5 acts, written for the theater c Typescript]. RGALI. F. 656, op. 1, ed. xr. 387. P. 11–12.
3. Volpert L. Roman Pushkina o vernoy zhene (K probleme zarozhdeniya gipotezy «Yevgeniy Onegin» i «Valeri» Yuliany Kryudener) [Pushkin's novel about a faithful wife (On the problem of the origin of the hypothesis «Eugene Onegin» and «Valerie» by Juliana Krudener)]. Conamore. Istoriko-filologicheskii sbornik v chest Lyubovi Nikolaevny Kiselevoy [Conamore. Historical and philological collection in honor of Lyubov Nikolaevna Kiseleva]. Moscow: O. Г.И. 2010. P. 118–129.
4. Gusev N. N. L. N. Tolstoy. Materialy biografii s 1881 po 1885 god [L. N. Tolstoy. Materials of the biography from 1881 to 1885]. Moscow: Nauka. 1970. 884 p.
5. Enukidze N. I. Retseptsiya teatralnoy peredelki v repertuare «Krivogo zerkala» 1920-kh godov [Reception of theatrical alterations in the repertoire of the «Distorted Mirror» of the 1920s]. Muzykalnaya nauka v kontekste kultury: k 75-letiyu Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh. Sb. po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. RAM im. Gnesinykh, 30 oktyabrya — 2 noyabrya 2018 g. [Music Science in the Context of Culture: to the 75th Anniversary of the Gnessin Russian Academy of Music. Collection of materials of the International Scientific Conference. RAM im. Academy of music, 30 October — 2 November 2018]. Moscow: Probel-2000. 2018. P. 280–292.
6. Krivoe zerkalo. 1923–1930 gg. Teatr Satiry. 1926–1933 gg. [A «Distorted Mirror». Between 1923 and 1930. Theater of Satire. Between 1926 and 1933]. SPBGMTMI GIK 7879/28 OA P 53771.
7. Polyarnaya Zvezda na 1859 g. [The Polar Star for 185]. Кн. 5 [B. 5]. London. 1859.
8. Raku M. G. «Rabota nad Betkhovenom» v sovetskoy kulture 20-kh godov [«Work on Beethoven» in the Soviet culture of the 20s]. Russkaya muzykalnaya kultura. Sovremennyye issledovaniya: sb. tr. / Red.-sost. V. B. Valkova. Vyp. 164 [Russian musical culture. Modern studies: Sb. Tr. / Ed.-comp. V. B. Valkova. Vol. 164]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imenie Gnesinykh. 1994. P. 149–172.
9. Smirnov P. A. Maksim Sozontovich Berezovskiy. Originalnaya istoricheskaya byl v dvukh deystviyakh s prologom. Rukopis. [Maxim Sozontovich Berezovsky. An original historical tale in two acts with a prologue. The manuscript]. Shifry: SPb GT B I. 1. 1. 87 i I. 1.1.3. 34.
10. Tarasov G. «Krivoe zerkalo» [A «Distorted Mirror»]. Zhizn iskusstva [Life of Art]. 1929. № 11.
11. Tikhvinskaya L. I. Povsednevnyaya zhizn teatralnoy bogemy serebryanogo veka: Kabare i teatr miniatyur v Rossii: 1908–1917 [Everyday Life of the Theatrical Bohemia of the Silver Age: Cabaret and Miniature Theater in Russia: 1908–1917]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2005. P. 527.
12. Efros N. E. Teatr «Letuchaya mysh» N. F. Balieva. 1908–1918. Obzor desyatiletney khudozhestvennoy raboty pervogo russkogo teatra-kabare [The Bat Theater by N. F. Baliev. 1908–1918. Review of the ten-year artistic work of the first Russian cabaret theater]. Pg.: «Solntse Rossii». 1918. P. 48.
13. La Mort de Beethooven. Beethoven. Musique arran. par. Alexis Archangelsky // Victoria and Albert Museum. Chauve-Souris revue company. TH M/82. Contains 8 boxes of paper-based material and also two scrapbooks.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В 1936 г. умер основатель и руководитель театра Н. Ф. Балиев. В 1943 г. «Летучую мышь» попытался возродить Леон Греанин. Подробнее об этом см.: [1, 234].
- ² Слово «комизы» в своем конферансе Н. Ф. Балиев объяснял так: «Нам кажется, что людям с утонченным вкусом пора перестать именовать комедию комедией, “комиза” — это звучит рафинированнее! Содержание пьесы от этого несколько не улучшится, но публика, несомненно, выиграет, чувствуя себя интеллектуальнее. Во имя рафинированности: “Комизы любви и сватовства!”». Цит. по: [11, 466].
- ³ Номер состоял из четырех эпизодов, представлявших последовательно театр: а) французский, б) итальянский, в) английский, г) японский, д) персидский. Музыка к «японскому театру» была написана Е. Д. Эспозито.
- ⁴ Каждый номер серии представлял собой историю любви — русской (гусар и провинциальная барышня — троицкая глиняная игрушка), английской (фаянс — английская любовь а la Роберт Бернс), китайской (лакированная игрушка — интриги двух наложниц из-за любви к китайскому мандарину), французской (севрский фарфор — сценки двух пар влюбленных).
- ⁵ Театровед Л. И. Тихвинская называет этот прием «лекция с иллюстрациями». См.: [11, 329].
- ⁶ Выражаю огромную признательность сотрудникам лондонского музея Виктории и Альберта за предоставленную возможность копирования материалов из архива «Летучей мыши», а также научному сотруднику СПбГМТМИИ, хранителю отдела рукописей и документов О. А. Краеву за постоянную помощь в поисках архивных документов и искреннюю поддержку моей деятельности.
- ⁷ Насколько можно судить на сегодняшний момент, поскольку полностью репертуар как дореволюционной, так и эмигрантской «Мыши» пока не поддается реконструкции.
- ⁸ Помимо «Смерти Бетховена», в программе были заявлены также: «“Рыцарь, проигравший свою жену черту”. Средневековая мистерия М. Кузмина. Муз. Архангельского», «LE TEMPS de cerises. Идиллия периода вишен», «Боги Олимпа на земле. Что-то гомерическое», «Балерина и муха. Песенка Г. Надо», «“Московские невесты”. Сцены далекой старой Москвы. Соч. Любовь Столица. Муз. Алексея Архангельского», «На весах судьбы. Китайский гротеск в 2 карт. Соч. Любовь Столица», «Статуи. Муз. сцены», «Неудача. Рассказ А. П. Чехова», «Зало для стрижки волос, или Сердечный телеграф. Водев. старого театра. Соч. М. Долинова». (Приводится по экземпляру, хранящемуся в Фонде Ю. В. Соболева в РГ АЛИ. См.: Ф. 860. Оп. 1. Ед. хр. 776).
- ⁹ Подробнее об этом см.: [8, 151].
- ¹⁰ В 1918 году роль Бетховена исполнял Н. Соколов, Симфонии — Т. Дейкарханова.
- ¹¹ «Смерть Бетховена. Великие минуты. Муз. Алексея Архангельского. Участв.: г-жа Дейкарханова и Н. Соколов». Приводится по экземпляру программы, хранящемуся в Фонде Ю. В. Соболева в РГ АЛИ. См.: Ф. 860 оп. 1, ед. хр. 776. Текст и музыка хранятся в [13].
- ¹² Здесь и далее текст «La Mort de Beethoven» приводится по: [13]. Орфография и пунктуация приведены в соответствии с современными нормами орфографии и пунктуации.
- ¹³ В поэтическом диалоге принимают участие только два персонажа — сам Бетховен и Симфония, что косвенно подтверждает и программа 1918 года, в которой указаны только два исполнителя — Н. Соколов и Т. Дейкарханова. Однако Симфония говорит от имени *всех* симфоний композитора: «Симфония: А мы? Бетховен: Кто вы? Симфония: Симфонии. Нас девять. <...> Отец наш, мы пришли. Мы пред тобою. <...> Бетховен: <...> Мои симфонии, я вас узнал, родные. Симфония: О детях плакал ты, но разве мы чужие? Мы дочери твои». Такое смешение единственного и множественного числа вносит некоторую путаницу в сюжет. Однако при представлении на сцене эта путаница, на мой взгляд, была не слишком заметна.
- ¹⁴ Хотя «хор» в клавире никак не обозначен, такое предположение представляется уместным ввиду двух аргументов. 1. Поэтический текст написан от имени «симфоний» (во множественном числе). Например: «Мы здесь... Мы здесь... Мы здесь... Симфонии... Нас девять...» 2. В финальной «реплике» Бетховена упоминается именно хор: «Но что я слышу, хор вдали звучит...». Разумеется, чисто теоретически, в условиях «миниатюр-стиля», этот хор вполне мог быть исполнен женским квartetом.

- ¹⁵ Боцяновский Владимир Феофилович (1869–1949) — русский писатель, прозаик, литературный критик, публицист.
- ¹⁶ Руссат (наст. фам. Руссатье) Евгения Рудольфовна (1885–1934) — русская поэтесса, прозаик, драматург, переводчик.
- ¹⁷ Подобно «Смерти Бетховена», появившейся в репертуаре «Летучей мыши» в год десятилетнего юбилея молодой советской республики, постановка «Товарища Пушкина» тоже связана с юбилейной датой — 130-летием со дня рождения поэта. Подробнее о пьесе «Товарищ Пушкин» см.: [5, 280–292].
- ¹⁸ Третью группу источников безошибочно распознали критики: «Quasi-научные исследования интимной жизни великих писателей, рассчитанные на нездоровое любопытство читателя-мещанина, и легкомысленное осовременивание многими романистами и кино-писателями исторического материала не раз вызывали совершенно основательное возмущение общественности и литературной критики. “Кривое зеркало” теперь окончательно заклеило эти явления» [10, 11]. «“Товарищ Пушкин” <...> — пародия на всевозможных Пушкиных и Дантесов на сотни пошлейших пьес и вульгарных *исследований литераторов в кавычках*, любящих рыться в грязном белье великого поэта» [курсив мой. — Н. Е.]. Цит. по: [6, 57 об.]
- ¹⁹ Н. В. Открытие «Кривого зеркала». Цит. по: [6, 51].
- ²⁰ Свидание с Барышней-крестьянкой поэт переносит на следующий день: «Пусть завтра зайдет» [2, 14].
- ²¹ По отношению к первоисточнику (стихотворение А. С. Пушкина «Ночной зефир...») здесь инверсия: «зефир» и «эфир» меняются местами.
- ²² Отсылка к пасторали «Искренность пастушки» из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского.
- ²³ Отсылка к стихотворению М. Ю. Лермонтова «И скучно, и грустно...».
- ²⁴ Отсылки к поэме «Полтава» А. С. Пушкина.
- ²⁵ Строки из цыганской таборной песни «Буран», чрезвычайно популярной в предреволюционной России.
- ²⁶ Отсылка к песне Б. А. Прозоровского и Г. Б. Гридова, созданного на основе старинного цыганского напева.
- ²⁷ См. об этом: [4, 200], [3, 126].
- ²⁸ Цит. по: [7, 28].
- ²⁹ Помимо А. С. Пушкина, у этого приема были и другие предшественники. См., например: [9]. Благодарю А. В. Лебедеву-Емелину, любезно предоставившую в мое распоряжение текст рукописи.

Из истории русской музыкальной культуры

Даниил Топилин

МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕАЛЫ Н. К. МЕТНЕРА СКВОЗЬ ИСТОРИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ «ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМА»

Мировоззрение философа-публициста Эмилия Карловича Метнера, брата композитора, оказало огромное влияние на формирующееся сознание Николая Карловича Метнера. Подобно культурному бытию России рубежа XIX–XX вв., не воспринявшему «немецкие предписания» Э. К. Метнера как спасительную силу для водружения «праведных» идеалов искусства, Н. К. Метнер не воплотился в идол немецкой культуры, несущий для русских «верные» основы творческого самовыражения на фоне исканий начала XX века. Русская музыкальная интонационность и образность в пьесах ор. 20 № 1; ор. 26 № 3; ор. 34 № 2, № 3 сочетались с немецкими традициями; в «Сказке» ор. 51 № 3 даже присутствует национальная масленичная ярмарочность, как в «Феврале» Чайковского.

Потребность «изъясняться» на русском и немецком музыкальных языках подчеркивала естественное нахождение композитора между двумя культурами и обусловила творческий универсализм как отображение в музыке результата многовекового эстетико-философского диалога России и Германии. Интерес к немецкому искусству огромен: Гете — любимый поэт, воспринятый как семейный идеал; Бетховен — кумир; в вокальной лирике — черты стилей Ф. Шуберта, Р. Шумана и И. Брамса. В русской культуре — увлечение поэзией А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, прозой Н. С. Лескова, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого [8, 14].

Сущность Метнера — в невозможности достижения подлинного творчества только на немецких основаниях с исключением русского «компонента», и без *Innerlichkeit*, то есть внутреннего бытия немецкой творческой души; осуществить замыслы Фортепианного квинтета, Третьего концерта для фортепиано с оркестром, Третьей сонаты для скрипки и фортепиано только на русской почве — крайне проблематично. В итоге — всегда и Россия,

и Германия, но с соблюдением необходимой творческой «аскезы», ибо Метнер, как и Ф. Ницше, отвергал вседозволенность творца, в чем автор идеи сверхчеловека видел признак «преступления». Абстрагированность от нового и нежелание принять тенденции к полному отказу от романтического понимания искусства равняется предательству идеалов: *«Как досадно, что Ницше в своем “Contra Wagner” ударил по Вагнеру, а не по тем сукиным детям, которые стояли за ним <...>»* [5, 206].

Противоречивым представляется факт гармоничного творческого положения Метнера до «заката Европы», мировых политических и общественных потрясений, исторического времени «великого перелома» в России, ведь настораживающий момент «кризиса» начинается именно у Вагнера и позднее у Скрябина, что есть уже высшее проявление русско-немецкого диалога в предчувствии исторических катастроф XX века. «Кольцо Нибелунга» и «Парсифаль», «Поэма экстаза» и «Прометей» для Метнера — показатели «ужаса» времени, воплощающие «маятник» западноевропейского культурного упадка, ухода от традиционности в искусстве, гипертрофированность романтизма; от вагнеровского и скрябинского стиля рождается музыка, уже категорически отвергаемая Метнером — предслышание надвигающегося краха ощутимы в ранних произведениях: Соната op. 5, «Сказки» op. 8, Сонаты op. 25.

Проявление рафинированности мысли в просветленных красках божественности противопоставляет Метнера многим русским композиторам и писателям-философам, прежде всего, Мусоргскому, Чайковскому, Толстому и особенно Достоевскому: *«Вот почему я ненавижу Достоевского. Он столько мрака пустил в искусство <...>»* [7, 157]. Считая высочайшей одаренностью незаметное владение техникой для достижения подлинной художественности, Метнер выделял Пушкина, наделенного потрясающим даром «скрывать» искусно-ремесленный блеск при духовном совершенстве, что в целом есть сверххудожество; в искусстве Пушкина и Гете наблюдается оправдание несовершенств бытия.

В книге о Гете Э. К. Метнер приходит к осознанию процесса творчества. Боязнь окружающего и одновременно интерес Гете к внешнему миру — есть и созерцание, и самосозерцание, что косвенно соотносимо со скрябинским солипсизмом. Подавив и варварское, и божественное с обретением высшей творческой гармонии именно в стремлении к человеческому, Гете избежал опасности «солнечного удара». Э. К. Метнер подчеркивает способность автора «Фауста» отстраниться от взоров на Бога в отказе от самопознания: *«Самоутверждение закончилось бы отождествлением с Божественным Светом, со всей Вселенной»* [12, 92]. Вновь возникают идеалистические контуры мироздания, осторожность в обращении с пылающим солнцем и жутью бездны, ибо творящее «взрачивание» Вселенной Ф. Шеллинг представлял в постоянном противоборстве космических и хаотических начал с финальным достижением абсолютной гармонии в «божественном свете». Рассуждая о гениальности Гете, Э. К. Метнер фактически выявляет мистериальность А. Н. Скрябина,

будто получившего «солнечный удар»; русский мир беспределен — понимание вселенского крушения-перерождения существенно трансформируется, несмотря на изначальное укоренение в германской абсолютистности.

Образная сфера «Трех стихотворений Г. Гейне» ор. 12 (1907) включает глубинно-личностный и метафизический уровни: тема мирского страдания, пронизывающая стихи, выражается в градации от «шуточки» до «смерти», в разрушении радости с появлением холодной иронии [11, 94–99]. «Мне ручку на грудь положи, мой дружок» — обращение к полуреальному «дружочку», позднее к ирреальному «мастеру плотнику» — смерти — направлены в никуда. «На севере мрачном» — стихотворение Гейне, многократно привлекавшее русских поэтов. Сближение «кедра» и «пальмы» — холодности и огненности — у Гейне возможно только в метафизическом сне. Немецкий философский сюжет трактуется с русским элементом: колокольный перезвон при воссоединении несовместимостей; русская природа Метнера позволяет транслировать немецкую поэтическую речь, открывая новые грани понимания образности, подобно М. Ю. Лермонтову, Ф. И. Тютчеву, А. Н. Майкову, А. А. Фету, создавших индивидуальное национальное прочтение Гейне. Мотив приближающейся смерти в стихотворении «Ведет ли дорога в объятья любви иль прямо к могиле глухой?» представляется в призрачных интонациях *Dies irae* в партии фортепиано, постепенно проникающих в вокальную строчку [8, 15].

Огромное значение Метнер уделял высокой чувственности: холодноватый мелодизм, «веселая серьезность» могли восприниматься современниками «музыкальным архаизмом», но Метнер сознательно достигал «подлинности чувства», лишённого внешних эффектов, что выражалось в специфике музыкального языка — вечные темы искусства никогда не имели временной принадлежности. Отвергший чувственность романтиков И. Ф. Стравинский становится синонимом неискусства, как и С. С. Прокофьев; даже С. В. Рахманинов в Этюде-картинке ор. 39 № 6 *a-moll* подвергнут критике [5, 522]. Обесчувствование означало обесмысливание музыки, подобно отсутствию пути к истине в науке; следовательно, гиперэмоциональность Скрябина не должна противоречить метнеровским представлениям, однако переизбыток восторженности не укладывается в пределы обозначенных границ: Соната ор. 25 № 2, «Соната-воспоминание», «Трагическая соната», «Грозовая соната» — подвластность разуму при строгой эlegantности и обогащающем воодушевлении, а не бесконтрольная страстность. Последовательность и тщательность в устройстве земного миропорядка невозможно игнорировать; отрицая мистериальные идеи Скрябина, в Фортепианном квинтете достигается самодостаточность искусства в классических формах с восшествием к идеалу.

Истинная вера Метнера в неиссякаемость романтического искусства не всегда допускала даже долгую развертываемость и опасную интенсивность альтераций в музыкальном стиле Вагнера: «С XIX в. основным показателем развития музыкального языка были изменения в сфере гармонии; Метнер, напротив, отказался от такой смелости и остался верен довагнеровскому гармониче-

ческому языку. К сожалению, эта верность помешала восприятию его произведений современниками, которые не заметили несравненной изобретательности Метнера» [10, 52]. Отношение Метнера к новым художественным явлениям первых десятилетий XX века крайне негативное: разрушение целостной «романтической картины» творчества воспринималось как трагический факт культурного упадка; высказывания Метнера о М. Рegerе, Р. Штраусе и И. Ф. Стравинском излишне категоричны [8, 13].

Сопоставление Абсолюта, идущего от немецкой идеалистической философии, и трагического разрушения системности в искусстве страшит Метнера «чернотой» грядущей неизвестности, хаотичностью движения культуры и показывает возможные последствия вседозволенности в творчестве. Гегелевско-шеллинговский идеализм у Метнера — в поэтапном выстраивании творческой Вселенной с исключением бросков в бездну и «неупорядоченных», с немецкой точки зрения, устремлений к пылающему солнцу, как в искусстве Скрябина. Шеллинг формировал четкие принципы развития мироздания, исключающие непредвиденные элементы; в музыке Метнера выверенная строгость, филигранный расчет сочетаются со стремлением к идеальному миру, выстроенному в пропорциях «врожденного» знания сонатной формы и эстетико-философских систем.

Цельное представление о Вселенной — неотъемлемая составляющая учения Шеллинга, выражается в изначальном единстве мироздания, включающем предугаданное движение в размеренном развитии. Крайне сложно усмотреть потенциальный «выход» за пределы обозримой Вселенной и возможность представления бесконечных далей, неподвластных разуму художника. Русское мышление Скрябина способно вместить неостановимое стремление в недостигаемые миры, существующие вне «немецкой Вселенной», что совершенно невозможно для Метнера, исповедующего обозримость достижимых границ и манифестировавшего пять элементов подлинного искусства — *единство, цельность, свет, духовный идеал, гармония*. Каждый наличествует и у Скрябина, чьи эстетико-философские искания — *единство*, воплощенное в стремлении к синтетическому искусству с доминирующей ролью музыки. Метнер строго придерживался «верного» пути творящей души, направленного к *свету*; мировоззрение восходило к платонической философии; *свет* — благая энергия, а у Скрябина — одна из сквозных идей, начиная от первых симфоний до «Прометея» и Десятой сонаты. *Духовный идеал* искусства, «лик творчества» Метнера сопоставимы с представлениями Скрябина о *человеке-мессии-творце*. Отстаивание противодействующей хаосу *гармонии* в Фортепианном квинтете или циклах «Забутые мотивы» в трансформированном виде присутствует в музыкально-эстетических концепциях Скрябина; затаенно-зарождающееся томление в «Поэме экстаза» достигает вселенского *C-dur* ного аккорда как абсолютное торжество высшей *гармонии*. «Прометей» открывается звуками хаоса, а «вершится» восхождением к *Fis-dur* — консонансу, что особо примечательно, учитывая господствующую диссонансность тритонового мышления. Мистерияльное крушение-перерождение силами единого

искусства заключается в *целостном* преобразовании средств для достижения великой цели: создавалось эстетико-философское учение, выражающееся в поэтических вступлениях к произведениям, происходила трансформация музыкального языка — полный спектр составляющих приготовления к «Мистерии» слился воедино.

Музыкально-эстетические идеалы Метнера основываются на стремлении к единству, высшей простоте и строгости: *«Единство и простота не есть данность, а предмет созерцания. Движение к единству и простоте есть свободное движение духа человеческого по линии наибольшего сопротивления»* [6, 17]. О глубинной философии произведений русских художников И. А. Ильин писал: *«Русский творческий гений ищет не солнца над бездной, не рая после ада и в противоположность аду (Данте); из этого он исходит, с этого он начинает... Он ищет солнца в бездне и из бездны; и то обретая его (Пушкин, Тютчев), то не обретая его (Гоголь, Достоевский, Лермонтов, Врубель), не успокаивается ни на чем ином»* [3, 295]. Истинная природа русского гения, находящегося в постоянном колебании между отрицанием и признанием божественной силы, всегда на пути к высшему свету, подобно религиозности Ф. М. Достоевского и церковным противоречиям Л. Н. Толстого. Немецкий компонент не позволяет Метнеру «скитаться» между солнцем и бездной: происходит осторожное всматривание в «русскую черноту»; эпитафия из Ф. И. Тютчева к Сонате ор. 25 № 2 понимается как опасение «заигрывания с хаосом» [8, 14–15]:

*О! бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!..*

Осознавая возможность «сорваться» в бездну, Метнер, как и Тютчев, тонко чувствующий немецкую природу, остерегается соблазна, что передается в музыке аскетизмом мелодической линии при вторжении резких диссонансов. Достижение высшей гармонии в единстве, стремление к уравновешенной строгости содержания возможно в случае «заклинания» хаоса: вторжение терпких созвучий со скрябинским аффектом в «Романсе» из Второго концерта для фортепиано с оркестром *c-moll* мгновенно перерастает в просветление на пути к «шеллинговской выси».

Естественное владение языками и русской, и немецкой художественности, врожденный дуализм, пребывание между мощными гравитационными силами — одна из причин недооцененности Метнера на обеих родинах как равновеликой фигуры для России и Германии, чьи сокровенные идеи, словно «остановившись» во времени, развивались в едином русско-немецком культурном существовании, совпавшем на раннем этапе, в начале XX века, с невероятным подъемом национального самосознания России. Отрицая «вредоносность» инновационного романтизма Вагнера и позднего Скрябина, кристаллизуя синтетическое мировоззрение как духовный центр единения потомков Гете и Пушкина в условиях веяний символизма, Метнер остался идеалистом именно на русской почве в отрыве от приземленного бюргерства,

а в итоге — эстетствующий эмигрант, пребывавший в метафорической, несуществующей России, где «не произошло» революции 1917 года. В «Сказке» ор. 26 № 3 словно появляются блики из прошлого и одновременно — воплощение особой, по мысли К. Фламма, «внутренней эмиграции»: закрытости и аскезы; «замкнутость» в почти точной зеркальности главной темы.

Очарование Россией имеет давнюю историю; немцы, возлюбившие огромный простор родины Пушкина и Лермонтова, навсегда оказывались под притяжением русского гигантизма, побуждающего на нравственно-этическое возвышение, смиренность и творческое высвобождение. Как и многие германские подданные, приехавшие в Российскую империю — впоследствии даже изменившие собственные фамилии на русские в знак всестороннего соединения, как династии Арнольдов, Альбрехтов, где каждый принес индивидуальную пользу новому отечеству, как и многочисленные врачи, ученые и педагоги, — род Метнеров — одна из славных глав русско-немецкого повествования, ибо по мысли Гете, немцы *«должны быть разбросаны, рассеяны по всему свету, <...> чтобы на благо остальным народам раскрылось все то хорошее, что в них заложено»* [4, 325].

Парадокс укоряется в специфичности русского мира: присутствие соборного типа творчества и одновременно нарастающей индивидуальности, пришедшей во второй половине XIX — на рубеже XIX–XX вв. [9]. Если немцы испытывали подлинную приобретенную любовь к России, отдаляясь от Германии, то русские — наоборот, при разлуке с родиной острее чувствовали собственную национальную сущность: достаточно вспомнить бесконечную тоску эмигрантов в изгнании. Версильов в «Подростке» Достоевского провозглашает: *«Один лишь русский, даже в наше время, то есть гораздо еще раньше, чем будет подведен всеобщий итог, получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец»* [1, 527]. Рассредоточение творческих сил на огромные территории, затрагивая другие культуры, ассоциируется со стремлением вырваться за пределы родины, но в итоге для русского художника везде — Россия. Но самое необычное — в похожей обретенной способности и у русских немцев: стиль Метнера сложился до гибели Российской империи, а после отъезда — ностальгия по России, смиренное «служение», гипертрофированная сдержанность, мировоззренческая простота, усиление прежнего аскетизма и графичности.

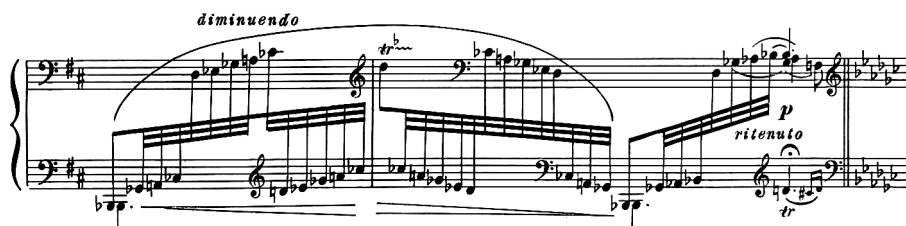
Соната ор. 30 *a-moll* создавалась в период Первой мировой войны: тусклое безжизненное вступление и эпизоды мажороокрашенного оцепенения с прозрачной, завуалированной русской «интонацией». Мелодические линии лишены широты; контроль над чувством не позволяет длительно пребывать на вершине эмоционального пика: Метнер сглаживает ожидаемые кульминации — разум очерчивает допустимые границы.

Циклы «Забутые мотивы» ор. 38, ор. 39, ор. 40 исполнены ясных линий и вместе с тем гармонических трансформаций: скромная исповедальность пьес восходит к дневничности романтика второй половины XIX века,

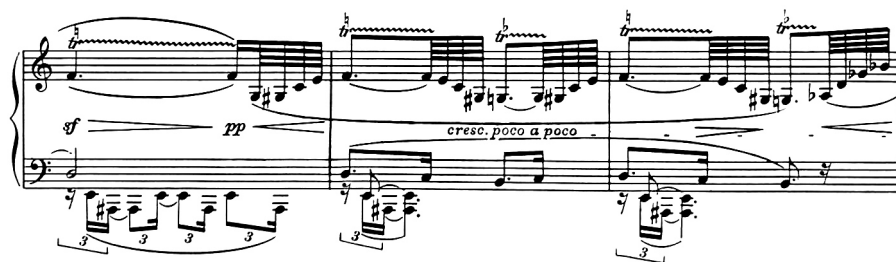
но в совершенной опустошенности начала 1920-х гг., когда мир обретал кардинально видоизмененный облик в геополитике и культуре. Метнер обращается к старинным классическим сопоставлениям — песенности и танцевальности. «Соната-воспоминание» и «Трагическая соната» обрамляют циклы ор. 38, ор. 39 — выстраивается макроцикл трагичности в множественных лирических очертаниях сквозь сдержанное «оплакивание» старых идеалов. Слышатся отголоски прежних переживаний первых десятилетий XX века: «Грация танец», «Праздничный танец», «Речная песня», «Сельский танец», «Вечерняя песня», «Рождественский танец», «В духе воспоминаний» в ауре раннего и позднего Шумана, но иногда в брамсовской фактуре; «Вечерняя песнь» — иллюзия солнечности, мимолетность мажорных эпизодов, ведь только прошлое в настоящем достойно восхищения.

«Размышление», «Романс», «Весна», «Утренняя песнь», «Трагическая соната» из цикла «Забытые мотивы» ор. 39 — наблюдение за катастрофичностью происходящего; Метнер истинно стремился повернуть время вспять: остановить резкую смену ориентиров в искусстве и геополитический коллапс. После Первой мировой войны Метнер принимает творческую аскезу: простота и ясность во имя противодействия жесткой инновационности; развитие мышления романтика становится совершенно обособленным. В «Романтической сонате» ор. 53 № 1 воплощается специфическая ситуация пребывания в аскетическом одиночестве посреди благоговейного созерцания романтической «оранжереи роз» конца XIX века. Изобретательность Метнера — не цель самовыражения; трагичность не в изображении краха старого мира, как у М. Равеля после событий Первой мировой войны: железо танков, искореженные груды металла, фатальные обрушения, парение над обугленной Европой в Хореографической поэме «Вальс» (1920), «Болеро» (1928) и Концерте для фортепиано с оркестром для левой руки (1930). Метнер сторонится скрежета новой музыки, ибо творческое солнце светит неизживаемым романтизмом, как в музыкально-иллюзорном раю. Скерцо из «Романтической сонаты», холодное повествование с русскими элементами и недолгий благородный гнев аристократа духа. «Размышление» — парадоксальные аллюзии на образность позднего Скрябина при совершенном отсутствии скрябинского аффекта. Финал — графичность тематизма и строгие немецкие традиции формообразования.

Пример 1. Н. Метнер. «Романтическая соната», III ч., «Размышление»



Пример 2. А. Скрябин. Девятая соната



Фортепианный квинтет *C-dur* (1948) — вершина искусства Метнера, а фактически — итог многовекового русско-немецкого диалога в несуществующей России после переворота 1917 года и исхода Первой мировой войны как торжество музыкально-иллюзорного рая. Сугубо индивидуальным представляется выбор инструментального жанра трехчастного квинтета с сонатной формой в первой части и финале, а не симфонии или концерта; строгость Метнера проявляется и в выборе сокровенной сферы откровения: вспоминаются слова Р. Шумана о квартете, требующем «<...> и от композитора, и от слушателя наибольшей сосредоточенности и углубленности мысли» [2, 659]. Мотивы старой России в квинтете естественно вкрапляются в западноевропейскую «музыкальную интонацию» и продолжают «развиваться», усиливая «непроизнесенную» эстетико-философскую «программу» — внутренний потенциал русской культуры рубежа XIX–XX вв. после «великого перелома» 1917 года распротранился на Запад и отсрочил фатально надвигающийся «закат Европы».

ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский Ф. М. Подросток. Москва: Издательство АСТ, 2017. 640 с.
2. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Москва: Музыка, 1964. 880 с.
3. Ильин И. А. Собрание сочинений: в 10 томах. Том 6. Кн. 2. Москва: Русская книга, 1996. 672 с.
4. Манн Т. Германия и немцы // Манн Т. Собрание сочинений в 10 томах. Том 10 / Пер. с нем. Е. Эткинда. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1961. С. 303–326.
5. Метнер Н. К. Письма. Москва: Советский композитор, 1973. 615 с.
6. Метнер Н. К. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства. Париж: YMCA-Press, 1978. 154 с.
7. Метнер Н. К. Воспоминания. Статьи. Материалы. Москва: Советский композитор, 1981. 352 с.
8. Топилин Д. И. «Творческий космос» Н. К. Метнера / Музыкаведение. 2017. № 2. С. 12–16.
9. Топилин Д. И. «Русская идея» в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков / Д. И. Топилин // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2017. № 4 (23). С. 61–69.
10. Фламм Х. Семья Метнеров и культура Серебряного века. Примечание к сонатам Николая Метнера / Х. Фламм // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. Москва: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Русский путь, 2009. С. 40–57.
11. Шивец Л. Лирика Гейне в космосе Метнера. Некоторые замечания к ор. 12 Николая Метнера / Пер. с нем. В. П. Позняк, С. Р. Федякина // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. Москва: Библиотека-фонд «Русское Зарубежье»: Русский путь, 2009. С. 93–103.
12. Юнггрен М. Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб.: Академический проект, 2001. 288 с.

REFERENCES

1. *Dostoevskij F. M.* Podrostok [Teenager]. Moscow: Izdatelstvo AST. 2017. 640 p.
2. *Zhitomirskij D. V.* Robert Shuman [Robert Schumann]. Moscow: Muzyka. 1964. 880 p.
3. *Ilin I. A.* Sobranie sochinenij: v 10 tomah [Collected works: in 10 volumes]. Vol. 6. B. 2. Moscow: Russkaya kniga. 1996. 672 p.
4. *Mann T.* Germaniya i nemcy [Germany and the Germans] Mann T. Sobranie sochinenij v 10 tomah [Collected works in 10 volumes]. Vol. 10. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo hudozhestvennoj literatury. 1961. P. 303–326.
5. Metner N. K. Pisma [Letters]. Moscow: Sovetskij kompozitor. 1973. 615 p.
6. *Metner N. K.* Muza i moda. Zashchita osnov muzykalnogo iskusstva [Muse and fashion. Protecting the foundations of the art of music]. Parizh: YMCA-Press. 1978. 154 p.
7. *Metner N. K.* Vospominaniya. Stati. Materialy [Memories. Articles. Materials]. Moscow: Sovetskij kompozitor. 1981. 352 p.
8. *Topilin D. I.* «Tvorcheskij kosmos» N. K. Metnera [«Creative space» of N. K. Medtner]. Muzykovedenie [Musicology]. 2017. № 2. P. 12–16.
9. *Topilin D. I.* «Russkaya ideya» v muzykalnoj kulture rubezha XIX–XX vekov [«Russian Idea» in the musical culture of the turn of the XIX–XX centuries]. Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh. 2017. № 4 (23). P. 61–69.
10. *Flamm H.* Semya Metnerov i kultura Serebryanogo veka. Primechanie k sonatam Nikolaya Metnera [The Medtner family and the culture of the Silver Age. Note to Sonatas by Nikolai Medtner]. Moscow: Biblioteka-fond «Russkoe Zarubezhe»: Russkij put. 2009. P. 40–57.
11. *Shivec L.* Lirika Gejne v kosmose Metnera. Nekotorye zamechaniya k op.12 Nikolaya Metnera [Heine's lyrics in Medtner's space. Some remarks on op.12 by Nikolai Medtner]. Moscow: Biblioteka-fond «Russkoe Zarubezhe»: Russkij put. 2009. P. 93–103.
12. *Yunggren M.* Russkij Mefistofel. Zhizn i tvorchestvo Emiliya Metnera [Russian Mephistopheles. The life and work of Emilia Medtner]. SPb.: Akademicheskij proekt. 2001. 288 p.

Музыка XX века

Паоло Росато (Paolo Rosato)

Перевод Т. Цареградской

КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПРОЦЕСС В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖДУ ПРЕДКОМПОЗИЦИОННЫМ СТРУКТУРИРОВАНИЕМ И СУБЪЕКТИВНЫМ ВЫБОРОМ НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО ПОВОДУ ВТОРОЙ КАНТАТЫ ОР. 31 А. ВЕБЕРНА

Ключевая роль в процессе сочинения современной музыки, по крайней мере, с момента открытия додекафонной техники Арнольдом Шенбергом, отводится соотношению между свободным выбором и строгими предустановленными процедурами. Многочисленные теоретические положения по этому вопросу, приводящие к противоположным, а подчас и крайне радикальным, принципиально новым взглядам, действительно существуют, но они не являются центральным пунктом данного исследования.

Являясь одновременно композитором и музыковедом (с особым интересом к семиотике), я занимаюсь поиском тех условий, которые могут обеспечить взаимообмен между поэтическими и эстетическими компонентами [6] в создании сочинений и коммуникаций в современной музыке¹.

Главный вопрос заключается в следующем: может ли какой-либо «композиционный процесс» быть принят в качестве синтаксического s-кода (в значении, предложенном У. Эко [3, 36–38]) для новых музыкальных кодов, без перспективы каких-либо перцептивных и когнитивных ограничений?²

Давайте подумаем о музыкальном произведении, порожденном алгоритмом, то есть набором правил, конкретно определяющих последовательность операций: способен ли такой алгоритм генерировать по сути (в чистом виде) музыкальный смысл? Однако возможно ли наслаждаться этим музыкальным произведением без распознавания алгоритма?

Творчество Веберна дает нам пищу для размышления по этому тонкому и в то же время фундаментальному вопросу.

1. ВЕБЕРН И СЕРИАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Я хочу сосредоточить внимание на сочинениях Веберна, созданных в период движения от двенадцатитоновой техники Арнольда Шенберга к мультипараметрическому сериализму Дармштадта. Без сомнения, в отличие от Шенберга, Веберн ранее уже отказался от мотивно-тематической разработки и традиционных форм, характерных для тональных сочинений, созданных перед Второй мировой войной. И хотя он не применял сериальную технику ко всем параметрам музыкальной композиции, тем не менее пытался создать музыкальные формы и смысл, исходя из звучащих самих по себе звуков.

Для исследования взаимоотношений между строгими ограничениями и индивидуальными решениями в творчестве Веберна я предлагаю проанализировать шестую часть из Второй кантаты (ор. 31) для солирующих сопрано и баса, хора и оркестра, созданной Антоном Веберном в период с 1941 по 1943 гг. и ставшей его последней завершенной работой. Подобный анализ, представленный на конгрессе, проводившемся в Вене в 1999 году, был опубликован в двух различных редакциях — 2002 и 2004 гг. [8], [2, 129–147]. Теперь вернемся к различным точкам зрения и поставим своей целью обсудить вышесказанное.

Я отталкиваюсь от эмпирико-аналитического метода, который позволяет проследить индуктивно-дедуктивные процессы. Начиная с описания качественных характеристик состояний действительности на различных уровнях музыкальной формы, я сформулировал несколько гипотез, которые получают свою разработку в прогрессивном анализе герменевтического цикла. Ссылки на восприятие будут сделаны на основе устоявшейся конструкции — «языковой игры» [11], которая обеспечивает внутреннюю целостность между поэтическим, промежуточным и эстетическим уровнями. Таким образом, мы исследуем признаки партитуры в отношении реципиента — аналог предложенному Умберто Эко «образцовому читателю» в поэтическом тексте [4, 261–262] — и для его/ее трансцендентальных и культурных структур.

1.1. Двенадцатитоновый регламент: точные и удивительные структуры

Первый пример обобщает двенадцатитоновую структуру движения. На мой взгляд, три варианта были предложены в качестве оригинальных высотных структур, представляющих собой первичное проведение серии:

(1) первый ряд (тт. 8–10) в исполнении соло баса в первой части [5, 160] — см. *пример 1a*;

(2) первый ряд (тт. 3–6) в исполнении соло сопрано (вокал) в четвертой части [1, 30] — см. *пример 1b*;

(3) первый ряд (тт. 1–9) в исполнении тенора в шестой части [7, 371] — см. *пример 1c*.

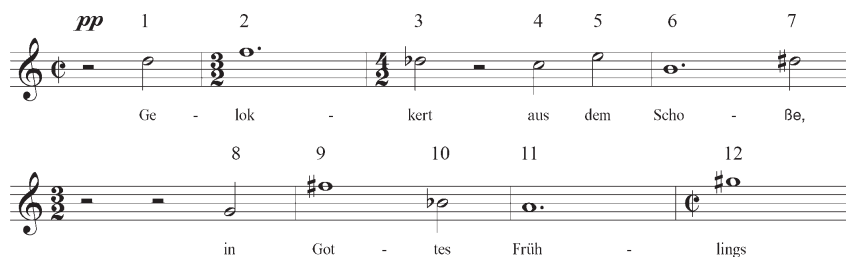
Пример 1а. I часть, бас (тт. 8–10)



Пример 1b. IV часть, сопрано (тт. 2–5)



Пример 1с. VI часть, тенор (тт. 1–8)



Пример 2 демонстрирует матрицу серийных преобразований, выстроенную Джо Брамбеллоу [1, 31].

Пример 2

0	3	11	10	2	9	1	5	4	8	7	6
9	0	8	7	11	6	10	2	1	5	4	3
1	4	0	11	3	10	2	6	5	9	8	7
2	5	1	0	4	11	3	7	6	10	9	8
10	1	9	8	0	7	11	3	2	6	5	4
3	6	2	1	5	0	4	8	7	11	10	9
11	2	10	9	1	8	0	4	3	7	6	5
7	10	6	5	9	4	8	0	11	3	2	1
8	11	7	6	10	5	9	1	0	4	3	2
4	7	3	2	6	1	5	9	8	0	11	10
5	8	4	3	7	2	6	10	9	1	0	11
6	9	5	4	8	3	7	11	10	2	1	0

В моих предыдущих публикациях я придерживался гипотезы, выдвинутой Луиджи Рогнони, где $D = 0$ в первоначальном ряду. Она подкреплена тем

фактом, что в музыке эпохи Возрождения (которую Веберн обстоятельно изучил) модус тенора идентифицировал модус всего произведения. Сегодня, благодаря развитию источников современной музыки и сообщениям Джанмарио Борио, мы знаем, что F# — это 0. Данное открытие позволило мне переформулировать и сделать более конкретными некоторые интерпретации произведений Веберна. Тем не менее, чтобы повторно не копировать нотные примеры, я снова следую за Рогноги, поскольку основной ракурс этого исследования сосредоточен только на последней части, и аналитические результаты все еще прежние, даже при изменении первоначальной формы строки.

1.1.1. Поэтический текст и двенадцатитоновые структуры

По причине того, что количество слогов в каждой части 33, а в строке 7 или 6, регулярное соотношение между текстовыми единицами и двенадцатитоновыми рядами невозможно. Приведем три строфы из поэмы Хильдегард Йоне³:

Gelockert aus dem Schoße	7	It was a womb that bore him
in Gottes Frühlingsraum;	6	in God's eternity;
gekommen als das Bloße	7	he came, none to adore him,
zu Stern und Mensch und Baum	6	to star and man and tree:
aus Größerem ins Große.	7	was more than all before him.
Ein Leben ist gegeben	7	A new life Heaven gave us,
dem Licht von dieser Welt;	6	the light of all this world.
sie muß sich neu beleben,	7	A new life must invade us
vor seinen Blick gestellt:	6	before his eyes unfurled.
der kann der Nacht entheben.	7	He from the night can save us.
Der kann den Himmel halten	7	Holds Heaven like a flower
und fñhrt zum größten Licht.	6	and leads to greatest light,
Im Friedensschoß gestalten uns,	7	in perfect peace moved our
weil ein Kindlein spricht,	6	will, by a child sweet might,
der Liebe Urgewalten.	7	by holy love's great power

Английский перевод Эрика Смита

В примере 3 комплексное четырехголосие задается в метроритмической парадигме. Метрические установки и нотные длительности подчеркивают лингвистическую акцентуацию. Метрическая и ритмическая тождественность приводит к образованию четырехголосного канона.

Пример 4 демонстрирует двенадцатитоновую основу части. Каждый ряд составлен из трех двенадцатитоновых рядов (36 нот), объединенных при помощи наложения сначала одной, затем трех нот — так, чтобы мелодическая линия насчитывала бы 32 ноты, если бы одна не повторялась в начале последней строки. Используя эту методику, Веберн получает строки одинаковой длины.

Пример 3

Soprano (S): $\text{Ge} - \text{lok} - \text{kert}$ aus dem Scho - ße in Got - tes Fröh - lings - raum;

Alto (A): $\text{ge} - \text{kum} - \text{men}$ als das Blo - ße zu Stern und Mensch und Baum;

Tenor (T): aus Grö - ße - ren ins Gro - ße.

Bass (B): aus Grö - ße - ren ins Gro - ße.

Пример 4

C: c1 c2 c3 d1 d2 d3

B: b1 b2 b3 a1 a2 a3

A: a1 a2 a3 b1 b2 b3

D: d1 d2 d3 c1 c2 c3

Сопоставительный анализ этих четырех голосов позволяет обнаружить двойной канон в инверсии. В первой паре голосов (альт и тенор) тенор (ряд А в примере) экспонирует P^0 , затем RI^2 с тремя звуками от P^0 (четверти: В — А — Gis) в наложении, и в конце RI^8 с наложением Е. Партия альта (линия В) проводит I^8 , I^2 с наложением Е, R^0 с мостом в виде Gis , А и В.

Во второй паре (сопрано — бас) сопрано (линия С) проводит P^4 , P^0 с мостом С, и RI^0 с Gis , G и Fis . Партия баса (линия D) представлена I^0 , R^{10} с трехзвучным мостом Fis , G и Gis , и R^4 с мостом С. В этом случае мы находим строку С с конца линии D, и линию D с конца линии С. Таким образом, если перевернуть партитуру вверх ногами, возможно прочесть всю композицию, начиная с конца.

Кроме того, отметим взаимопараллельное расположение между женскими (сопрано-альт) и мужскими (тенор-бас) голосами. В этих парах нижний голос является инверсией верхнего. В паре сопрано-альт вначале наблюдаем наложение из одного звука, а затем из трех, отстающих на полутон друг от друга; в паре тенор-бас, наоборот, — вначале наложение из трех звуков, затем из одного. В середине построения используются две кварты А-D и D-G.

Пример 5 представляет собой суммирование всех этих структур. В первом столбике находим только Р и I; в третьем — только R и RI; мы уже знаем, какие взаимодействия устанавливаются между этими формами внутри рассматриваемой части. В итоге обнаруживаем в центральном столбце все четыре формы. Каждая диспозиция проводится три раза, а нетранспонируемые ряды проводятся только в первом и втором столбцах, в начале и конце части.

Пример 5

S	P^4	P^{10}	RI^0
A	I^8	I^2	R^0
T	P^0	RI^2	RI^8
B	I^0	R^{10}	R^4

1.2. Разрывы и свободный выбор

Посмотрев в ноты (пример 3), отмечаем, что интервальные каноны появляются лишь в некоторых разделах композиции, поскольку двенадцатитоновый метод позволяет выбирать один и тот же класс высоты в разных октавах. Однако очень широкие скачки зачастую разрывают мелодическую линию. На первый взгляд, а также при прослушивании кажется, что мелодические структурные единицы не регулируются гомеостатическими (относительно постоянными) принципами.

Инструментальная линия подчеркивает эту мелодическую особенность. Партии оркестра просто удваивают голоса в унисон. Кроме того, оркестровая линия разъединяет их на основе лингвистических (и не только метрических) единиц. Рассмотрим, к примеру, линию гобоя в тт. 3–6: Fis , А и F на слове «Gelockert»; цезура; затем Е, Gis , Dis и акцент на верхнюю G в слово-

сочетании «aus dem Schoße». Два скачка в оркестровой партии (*пример 11*): в тт. 11–14 мелодическая линия сопрано на словосочетание «gekommen als das Bloße» распределена между скрипкой и гобоем; а в тт. 15–17 — партия сопрано на «zu Stern und Mench» — между гобоем и скрипкой. Очевидно, что хиастическое⁴ расположение согласуется с хиастическим распределением двенадцатитоновой структуры (очевидно, что синтаксический параллелизм согласуется с параллелизмом в двенадцатитоновых структурах). Кроме того, первый скачок знаменует собой серединную точку всей части. Второй скачок возникает после середины, в асимметричной точке, не уравновешенной аналогичным скачком, предшествующим середине.

1.3. Функционально независимый динамический процесс: свобода выбора?

Второй скачок в инструментальной партии происходит в разделе с указанием динамического оттенка *forte*. Рассмотрим более подробно динамические процессы. В тт. 1–11 голоса отмечены *pianissimo*, в инструментальной партии симметричное *crescendo-diminuendo* от *pianissimo* до *pianissimo*. *Crescendo* от *pianissimo* до *forte* в тт. 12–16 и *diminuendo* от *forte* до *pianissimo* в тт. 16–19 в инструментальной и вокальной партиях соответственно. В тт. 20–24 обнаруживается динамическая организация, подобная первым одиннадцати тактам. Как видно из *примера 6*, симметричные процессы, основанные на сочетании *crescendo-diminuendo*, накладываются на двенадцатитоновую структуру асимметричным способом по причине различия в первой и третьей динамических секциях.

Пример 6

measures	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Voices	pp----->											pp----->												
Instruments	pp<pp----->											] pp < f > pp [pp<pp----->												

В свете предыдущих наблюдений мы отмечаем, что асимметричное положение ремарки *forte* приходится на *Gis* в сопрановой партии (т. 15) — наивысший звук во всей композиции, и что *diminuendo* начинается на *Fis* в т. 16, соответствующем разрыву в фразе «zu Stern — und Mench», о которой мы уже говорили ранее.

В завершении анализа динамического плана приведем два наблюдения. Во-первых, *diminuendo-crescendo*, по-видимому, предоставляют возможность снятия напряжения в мелодических единицах, даже если они не имеют соответствующего синтаксического параллелизма. Эта напряженность характерна для симметричных и асимметричных структур. Во-вторых, согласно традициям, заложенным в вокальном искусстве прошлого, *forte* возникает на самой высокой ноте в вокальной партии.

1.4. Строгий динамический план: точка золотого сечения

Прежде чем анализировать противоречия внутри мелодических процессов, я бы хотел разрешить макроструктурную проблему.

Как возможно обосновать асимметричное расположение ремарок *forte* внутри сложной хиастической и симметричной двенадцатитоновой структуры? Предыдущее открытие, а именно тот факт, что тембровые разрывы находятся в зависимости от процессов, происходящих на различных уровнях музыкального текста, может стать ключом к разгадке.

С этого момента я задался вопросом: способны ли характеризовать асимметрию в этом сочинении Веберна золотое сечение или аналогичные асимметричные пропорции?

Чтобы найти точку золотого сечения G на линии (см. Knott, 2001), необходимо, говоря словами Евклида (*Elements*, Book 6, Proposition 30), «разделить отрезок в среднем и крайнем отношениях» так, что отношение наименьшей части GB к наибольшей AG (то есть отношение $GB:AG$) будет таким же, как отношение большей части AG ко всему отрезку AB (то есть то же самое, что отношение AG к AB).

$$\begin{array}{ccc} A & G & B \\ \hline & g & 1-g \end{array}$$

Соотношения, называемые «божественной пропорцией», можно выразить следующим образом:

$$1 : g = g : (1 - g)$$

Этой пропорции соответствует иррациональное значение 0.618.

Продолжительность шестой части без повторов составляет 73 такта, выраженных половинными нотами. Применяя это соответствие, мы получим следующее:

$$73 : 45.114 = 45.114 : 27.886$$

Округлив эти значения, мы получаем:

$$73 : 45 = 45 : 28$$

1.4.1.

Поскольку мы имеем дело с двойным каноном, то я буду отсчитывать 45 т. от начала и от конца части. Таким образом, мы обнаруживаем две точки (*пример 11*): первая располагается между 28 т. от начала и 45 т. от конца (то есть в 29 т. от начала); вторая точка находится между 45 т. от начала и 28 т. от конца (то есть в 46 т. от начала). Что происходит в эти мгновения в музыке?

1.4.1.1.

В 28 такте, в конце его м. 9, в басу звучит Fis, который является первым звуком R¹⁰. В 29 такте в начале ее м. 10, сопрано исполняет C — первый звук в P¹⁰. R¹⁰ и P¹⁰ являются вторыми рядами, проводимыми в басу и сопрано в этой части. Это единственный случай, когда два ряда проводятся последовательно (то есть без промежуточных звуков, исполняемых другими партиями).

C — первый звук, исполняемый солирующим басом в первой части, а Fis — первый звук у сопрано соло в четвертой части. Обмен между сопрано и басом предполагает соединение между первоначальной парой противоположностей: мужским C и женским Fis.

Используя принцип интервального класса (интервал и его инверсионный эквивалент), «классическую» двенадцатитоновую теорию, представленную Шенбергом и его учениками (в числе которых Веберн), рассмотрим тритон как наиболее возможный интервал (прочие, еще более крупные, объясняются как октавное перемещение). Отметим, что C и Fis являются первым и последним звуками, которые исполняются во всей Кантате, в данном случае оба раза басом соло. Более того, в т. 29 и т. 29 мы обнаруживаем два аккорда: первый (Fis — B — Cis) — диссонантный с точки зрения традиционной гармонии; второй (G — C — Es) — консонантный (хотя и это вторая инверсия). Опять же два противоположных показателя.

Диссонирующий аккорд «разрешается» в консонансный посредством вспомогательного хроматического хода в партии сопрано (Cis — C) и в партии баса (Fis — G). Эта последняя ремарка убеждает в том, что первая точка золотого сечения ознаменовывает соединение, а не разрыв.

1.4.1.2.

В 45 такте (т. 15) ни один голос не берет новый звук: альт и бас уже исполняют crescendo, в то время как в партиях сопрано и тенора паузы. В 46 такте (по-прежнему м.15) партия сопрано приходит к forte на Gis, который является наивысшим звуком всей части. Это второе золотое сечение — основное или «положительное», так как оно проецируется с самого начала произведения, другое — с конца — знаменует собой кульминацию динамического и высотного звучания.

1.5. Свободное, но не произвольное замещение высотных классов

В технике композиции Веберна ничто не является случайным. Соответственно, мы можем задаться вопросом, мог ли выбор октавных транспозиций, сделанный Веберном, быть произведен наугад? И что означает гомеостазис (стремление к поддержанию баланса) применительно к динамике, то есть амплитуде (piano, forte и т.д.)?

Чтобы дать ответы на эти вопросы, необходимо начать с обозрения трех различных точек зрения.

Первая точка зрения исходит из поэтической перспективы: Веберн сам писал об этом в своем письме к Вилли Райху от 23 августа 1941 года, говоря о Второй кантате, что «номом» — законом его музыки — была мелодия, как в сочинениях великих мастеров (Webern, 1963). (В Древней Греции *номос* является многозначным словом и означает и мелодию, и закон.)

Вторая точка зрения связана с эстетической перспективой. Давайте прослушаем часть, которую анализируем. Обычный слушатель, возможно, будет изумлен нетрадиционными мелодическими и гармоническими структурами. Крайне сложно найти хорошо известные модели для его/ее ожиданий или предвкушений. Но опытный слушатель, напротив, будет поражен благозвучием серийной конструкции.

Последняя, третья, точка зрения занимает промежуточное положение между первыми двумя, представленными выше. Давайте оценим их, исходя из трех критериев: (1) регистры и соответствующие им динамические эквиваленты; (2) звуки, исполняемые в верхнем регистре, более яркие, чем в нижнем регистре; (3) звуки, которые звучат не одновременно, воспринимаются легче, нежели взятые вместе.

Таким образом, в т. 13, по причине использования более высокого регистра, партия баса является более ощутимой, нежели сопрано, и потому разновременное звучание голосов более явно, чем в альтовой партии, несмотря на *crescendo*, а также более высокий регистр. Применяя эти критерии, мы можем переписать движение основной мелодической линии во всей части, как показано в *примере 7*. Метрическое деление зависит от акцентов поэтического текста: интересные колебания между бинарными и тернарными метрами провоцируют повторяющиеся отклонения от ожиданий, создаваемых каждый раз ритмической организацией.

С мелодической точки зрения наблюдаем повторы изломов, жестикюляции и музыкальных акцентов, процессы сжатия, расширения динамических диапазонов, а также процессы упорядочивания структур. Смотрите, например, фрагменты а и а1 в тт. 1–4; b, b1 и b2 в тт. 4–7; с, с1 и с2 в тт. 14–17. Отталкиваясь от этих открытий, мы можем снова пересмотреть структуру, дабы увидеть большое количество повторов в мелодических единицах. Повторения тонов — своего рода удлинение звуков, также очевидны.

Таким образом, широкие интервалы, нередко разрывающие мелодические линии, часто имеют функции «классических» мелодических ходов на фоне последовательных сериальных структур.

1.6. Аллюзии на тональность

Как можно заметить, два голоса часто оказываются консонантными по отношению друг к другу, возникают некоторые виды имитаций. В этой работе мы также говорим об аллюзиях на традиционную тональность. D-moll, по-видимому, является тем самым заветным ключом в этой части. Тенор начинает исполнять минорную терцию D–F; (*пример 7*) в т. 13 сопрано

и бас образуют своего рода каденцию в d-moll; и особенно в тт. 22–24, где в басу звучит пиккардийская терция в каденции.

В этом месте я хочу вернуться к Fis — ключевому звуку сочинения. В окончании эта нота выполняет две противоположные задачи, порождая тем самым интересную многозначность и глубину смысла: с одной стороны, появляются ассоциации с пиккардийской терцией в каденции, с другой, — достижение и утверждение ее в качестве бесспорного finalis'a, который в модальной музыке был последней нотой сочинения, а в этом додекафонном произведении фактически равен 0.

Пример 7

Ge - lok - Ge - kert Ge - lok - aus dem Scho - aus dem ße Got -

Scho - aus dem

ße Got - in - lings - tes Früh - raum - kom - Ge - kom - raum Men - als das Blo -

Scho - Ge -

als das Blo - zu Stern zu Stern Baum aus Baum und Baum aus

- kom - men als das Blo - zu Stern

Grö - ße ins - ße - rem ins - ße - ße. 2

Baum Gro - - ße - ße Gro - ins Gro - - - ße.

2. ПРИНОШЕНИЕ ИОГАННУ СЕБАСТЬЯНУ БАХУ

Давайте на некоторое время оставим это сочинение и обратим свой взгляд на веберновскую оркестровку (1935) шестиголосного Ричеркара из Музыкального приношения (BWV 1079) Иоганна Себастьяна Баха. В *примере 8* посмотрим на линию темы — тт. 1–8.

Пример 8

Alla Bach'sche Vorlesweise
All rights reserved

EDUARD CLARK ZUGEEIGNET

FUGA (RICERCATA)

Nr. 2 aus dem „Musikalischen Opfer“ von Joh. Seb. Bach

Für Orchester gesetzt von
Anton Webern

Sehr mäßig $\text{♩} = 60$ poco rubato

Copyright 1935 by Universal Edition
Copyright renewed 1963

In der „Philharmonia“ Partiturenammlung aufgenommen
U 10277 W Ph. V. 455

poco allargando — — — tempo

U. E. 10.977

Веберн дробит тему, единственную значимую единицу, на семь субъединиц (которые будут рассмотрены нами в качестве характерной черты) и поручает каждую из последних различным инструментам (*пример 9*). Первоначальное разделение темы сохраняется в течение всей части, но Веберн систематически отступает от установленного порядка в мелодических единицах и инструментовке.

Веберновская оркестровка Ричеркара представляет собой тембровую обработку и аналитическое прочтение сочинения Баха. Но какой сюрприз ожидает нас, если мы транспонируем сочинение Баха и Веберна на шаг выше! (*Пример 10*).

Последующий анализ может обнаружить больше связей между частями Кантаты и мелодическими единицами, которые Веберн идейно заимствовал из сочинений Баха, как в случае с четвертными A — D — G, которые появляются в окончании баховской темы и в середине двенадцатитонового ряда Веберна.

Пример 9

Example 9 shows a musical score for a brass ensemble. The staves are labeled: Trombone, Horn, Trumpet, Horn, Trombone, Horn, and Trumpet/Harp. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and articulation marks across the staves.

Пример 10

Example 10 shows a musical score for two staves labeled Bach and Webern. The Bach staff is in a key with two flats and common time. The Webern staff is in a key with one flat and common time, featuring a 2/3 time signature and a 4/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

3. СОЗДАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СМЫСЛА

В своей оркестровке композитор выстраивает собственную тембровую систему на основе баховской музыки так, что веберновские мелодические единицы и их соотношения выходят на первый план.

По-видимому, цель заключается в своеобразном стремлении слышать обмен между музыкальными фрагментами, этот принцип берет свои истоки из шенберговской модели *Klangfarbenmelodie*. В Кантате сложная мелодическая игра возникает в результате важных тембральных преобразований. Элементы тональной системы, наряду с мелодическими гомеостатическими процессами в Ричеркаре, двенадцатитоновые структуры в Кантате — все это служит для выявления предпосылок оппозиционных элементов, которые делают этот контекст неверным.

3.1. Игра риторических фигур

Двенадцатитоновые ряды Веберна, в отличие от рядов других композиторов, создают предпосылки к возникновению мелодических конфигураций. Отличительной чертой является двойной уровень артикуляции между каноническими структурами, порожденными двенадцатитоновым методом и авторской мелодией.

Такие понятия, как «фонологическая» (или дистинктивная) оппозиция, «базовое сопоставление», «запас прочности», которые Николас Руверт считал «существенными для системы коммуникации» [9, 71], по-видимому, умест-

ны по отношению к музыке Веберна. Таким образом, мы можем согласиться с утверждением о том, что «веберновская афористичность и экономичность» необходимы для того, чтобы «избежать хаоса»» [9, 76].

Поиски в музыкальном языке XX века абсолютно для всех — и в области додекафонии, и для сериального метода — могут повлечь за собой сокращение значимых оппозиций и потерю контакта нашего предпонимания с внутренним музыкальным материалом. Кажется, это лишь предварительное условие в поэтических стратегиях Веберна, а не чистейшая сущность его музыки.

3.2. Целостность поэтического и эстетического аспектов

На мой взгляд, эти аналитические наблюдения демонстрируют эстетическую континуальность, она достигается благодаря поэтическому единству. На самом деле мы видели, как Веберн в различных частях своей кантаты создает моменты усиления-ослабления в динамическом плане, которые часто контрастируют с необычным характером мелодии; этот эффект способствует созданию ритмической переменности, реализующейся в простых метрах. Кроме того, он максимально полно использует возможности диапазона вокальных партий. И последнее, но не менее важное — классический и риторический механизмы отклонения от ожидаемого явно используются на всех уровнях.

По-видимому, сочинения Веберна предлагают новую иерархию взаимодействия компонентов музыкального языка, которые только частично — благодаря особой, главной роли тембра и динамики — следуют предтоновой модальности.

Важным видится вопрос «будущего» этих компонентов и их реальной возможности структурировать поле напряжения-ослабления, регулируемое гомеостатическим принципом, как это имеет место быть в традиционной тональной системе.

Мой анализ демонстрирует взаимосвязь всех компонентов, противопоставление которых и рождает эвентуальный и ясный смысл произведения. Несмотря на это, очевидно, что тембр и динамика по-прежнему оказывают ключевое воздействие на мелодические и гармонические комплексы.

3.3. Эмпирическое восприятие и эстетические процессы

Что происходит с эстетической точки зрения? Мы допускаем различные эмпирические реакции от прослушивания Второй кантаты Веберна. Но анализ показывает, что поэтические и нейтральные структуры в конечном счете взаимодействуют с элементами лингвистического пространства, оказывая влияние на восприятие звукоточек, ритма, динамики и тембра, созданных автономными структурами, подчиненных различным правилам. Таким образом, человек — субъект — может легко воспринимать их, хотя понимание каждого параметра индивидуально и варьируется в соответствии с различным культурным уровнем слушателя.

Весьма вероятно, что любой слушатель будет вынужден постигать поэтический текст, состоящий из наслоения мужских и женских голосов, удвоенных

инструментальной линией. Из-за полифонической фактуры слова не всегда будут отчетливы, но то же самое происходит и в классической полифонии. Вместе с тем, поскольку сочинение не является ни модалным, ни тональным, обычный слушатель не может насладиться его звучанием. Тем не менее воспринимая некоторые мелодические фрагменты, отдельные имитации между голосами и, повторяя опыт слушания, он может понять, что части состоят из однотипных структур, повторяющихся три раза. Некоторые слушатели могут указать на повторение высоких или низких тонов, то есть детерминировать ряды, хотя распознать высотные ряды способны лишь те, кто обладает абсолютным высотным слухом. Но так ли это важно? Вполне вероятно, что каноническая структура произведения будет оказывать влияние, по меньшей мере бессознательное, на восприятие слушателей, несмотря на неспособность большинства объяснить это явление. Если слушатели знают немецкий язык, они будут воспринимать динамические изменения, сочетая их усиление и ослабление с содержанием текста; но динамические изменения будут также восприниматься и сами по себе. Динамическое *crescendo* создает усиление звучности и при отсутствии приятных звуков, а различная длина фрагментов, отмеченных *pp*, обогащает восприятие динамического плана. Различные перегруппировки вокальных тембров порождают разнообразие музыкальных красок, хотя только опытные и образованные слушатели смогут распознать некоторые аллюзии на тональную музыку и баховскую тему, которая была рассмотрена выше.

Полагаю, что очень трудно идентифицировать двенадцатитоновые структуры, выстроенные Веберном, исключительно при прослушивании, не глядя в партитуру. Но, как уже было сказано в начале исследования относительно алгоритмов в музыке, зависит ли ее смысл от некоторых математических структур и параметров? То же самое относится и ко всем музыкальным канонам, подобным тем, которые были созданы Иоганном Себастьяном Бахом. Кажется очевидным, что музыка Баха звучит прекрасно не только по причине сложных канонических структур, широко распространенных, и что большинство таких структур нераспознаваемы при прослушивании. Однако не все модалные и/или тональные каноны звучат хорошо только потому, что они каноны (и кто изучал классические принципы формообразования, а именно фугу, осведомлены об этом вопросе).

4. МУЗЫКА И ГОРИЗОНТЫ ДУХОВНОГО В ЧЕЛОВЕКЕ

Лекции Веберна все еще актуальны сегодня. Создание музыки, и не только художественной, предполагает вызов традициям, стереотипам, формам, жанрам, системам... одним словом — человеческим возможностям. Тем не менее такой вызов, каким бы радикальным он ни был, не может выйти за границы человеческого сознания. Отношения между субъективным выбором и объективными законами диалектики развиваются и претерпевают изменения с течением времени, но всегда в пределах горизонта человеческого Бытия. Это то, чему учили нас все деструктивные авангарды, и музыка Веберна тоже.

Пример 11

VL.

1 *Sehr fließend* $\text{♩} = ca. 168$

Instrumental Staves:

- Oboe
- Saxophon
- Klarinette
- Bass-Klarinette
- Horn (ohne Dpf.)
- Trumpete (a. Dpf.)
- Posaune (a. Dpf.)
- Sopran
- Alt
- Tenor
- Bass
- 1. Geige
- 2. Geige
- Bratsche
- Viola

Vocal Lyrics (German):

1.	2.	3.	1.	2.	3.
Ge	Ein	Der	It	A	Halde
ich	Le	kann	was	new	Haa
-	-	-	-	-	-
hart	ben	den	a	life	ven
aus	ist	Him	wand	Haa	like
den	ge	mal	that	ven	a
Sche	ge	hal	bare	gave	flow
-	-	-	-	-	-
Se	ben	ten	co	er	

Dynamic Markings: P^0 , P^4 , pp , pp^4

Section Markers: A, 8, 10

Bottom Section:

1 *Sehr fließend* $\text{♩} = ca. 168$

Instrumental Staves:

- 1. Geige
- 2. Geige
- Bratsche
- Viola

-----> -----> 28 ----->
 <----- 45 <-----

Lyrics:

1. Scho - Be in der Fröh - lings - reum; ge - hen
 2. - ge - ben dem Licht von die - ser Welt; ma - ß
 3. hel - len und fñhrt zum groß - en Licht. In
 1. bare him in God's e - ter - ni - ty; he
 2. gave us, the light of all this world, light,
 3. flow - er and leads to great - est light, in per -

Lyrics (continued):

1. aus dem Scho - Be in der Fröh - lings - reum; ge - hen
 2. ist ge - ben dem Licht von die - ser Welt; ma - ß
 3. Him - mel hal - ten und fñhrt zum groß - en Licht. In
 1. wohnet das bobe him in God's e - ter - ni - ty; he
 2. Men - ven gave us, the light of all this world, light, in per -
 3. like a flow - er and leads to great - est light, in per -

-----> 36 37 -----> -----> 45 ----->
 <-----< 37 36 <-----< <-----< 28 <-----

Ob.
Sax.
Cl.
Fag.
Hr.
Trp.
Pos.
S.
A.
T.
B.
Vcl./B.

Lyrics:
 1. -raum; ge - ber - men als das Blo - ße RI⁰ zu
 2. Welt; sie muß sich neu be - le - ben, Stern und
 3. Licht. Im Pri - de - schloß ge - stal - ten, ver - sei - zen
 1. - ly; he came, none to a - dare him, to star - en
 2. world. A new life must in - vede us be - fore
 3. light, in per - fect peace moved o - ur will, by

Rehearsal Marks:
 C
 R¹⁰
 R¹⁸

16

Ob. *espr*

Sax. *D* *p*

Cl. *p*

Baskl. *p*

Hrn. *ser* *p*

Trp. *mf*

Poa. *p*

J. *p*

1. Stern und der Mensch und Baum
 2. sei sein Blick ge stellt:
 3. Kind lein spricht:
 1. man and tree:
 2. eyes un furled.
 3. child's sweet might,

A. *f* *p*

1. Mensch und Baum
 2. Blick ge stellt:
 3. Kind lein spricht:
 1. man and tree:
 2. eyes un furled.
 3. child's sweet might,

T. *f* *p*

1. und Baum
 2. ge stellt:
 3. lein spricht:
 1. and tree:
 2. un furled.
 3. sweet might,

B. *mf* *p*

1. zu Stern und Mensch und Baum
 2. vor sei sein Blick ge
 3. uns, weil man Kind lein stellt:
 1. in star and Kind lein spricht:
 2. be hier man and tree:
 3. will, by his eyes un furled.
 1. 2. 3. sweet might,

1. Gg. *mf* *p*

2. Gg. *D* *p*

Br. *p*

Vcl. *mf* *p*

R4

20

Ob.

Sax.

Al.

Baskl.

Hrn.

Trp.

Fbs.

S.

verlächend

1. Grö - ße - ren ins - Gro - ße.
 2. kann der Nacht ent - he - ßen.
 3. Lie - be Ur - ge - wal - ten.
 1. more than all be fore him.
 2. from the night can save us.
 3. ho - ly loved great pow - er.

A.

1. - ren ins - Gro - ße.
 2. Nacht ent - he - ßen.
 3. Ur - ge - wal - ten.
 1. all be fore him.
 2. night can save us.
 3. love's great pow - er.

T.

1. ins Gro - ße.
 2. ent - he - ßen.
 3. ge - wal - ten.
 1. be fore him.
 2. can save us.
 3. great pow - er.

B.

verlächend

1. aus Grö - ße - ren ins Gro - ße.
 2. der kann der Nacht ent - he - ßen.
 3. der Lie - be Ur - ge - wal - ten.
 1. was more than all be fore him.
 2. He from the night can save us.
 3. by ho - ly love's great pow - er.

20

1. Gg.

2. Gg.

Er.

Vcl.

verklingend

REFERENCES

1. *Brumeloe Joe*. Pitch structures in Webern's Second Cantata, Opus 31. *Indiana Theory Review*, 1986. 7/2: 30–46.
2. *Delli Pizzi, Fulvio, Michele Ignelzi and Paolo Rosato*. Systems of Musical Sense. Essays on the analysis, semiotics, and hermeneutics of music. Imatra and Helsinki: International Semiotics Institute, 2004.
3. *Eco Umberto*. A theory of semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
4. *Eco Umberto*. The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts. Bloomington: Indiana University Press. [1968] 1979.
5. *Kolneder Walter*. Anton Webern: An introduction to his works. H. Searle, trans. London: Faber. [1961] 1968.
6. *Molino Jean*. Musical fact and the semiology of music. J. A. Underwood, trans. *MusicAnalysis*. [1975] 1990. 9/2: 113–156.
7. *Rognoni Luigi*. La scuola musicale di Vienna. Torino: Einaudi, 1974.
8. *Rosato Paolo*. «Melos» Narrativity in Anton Webern. *Signs, Music, Society III*, Jeff Bernard and Gloria Withalm (eds.), S — European Journal for Semiotic Studies. 2002. 14/1–2, pp. 93–116.
9. *Ruwet Nicolas*. Contradictions within the serial language. M. Shenfield, trans. *die Reihe* 6: 65–76. [Original French version: *Revue belge de musicology*. [1959] 1964. 13: 8397; reprinted in *Ruwet* 1972: 23–40.
10. *Ruwet Nicolas*. *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil, 1972.
11. *Wittgenstein Ludwig*. *Philosophical investigations/Philosophische Untersuchungen*. English and German texts. G. E. M. Anscombe, Eng. trans. New York: Macmillan, 1953.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Эстетические и поэтические компоненты — в данном случае имеются в виду некоторые идеи семиологической концепции Ж. Ж. Наттье, где под поэтическим понимается относящееся к осуществлению замысла произведения, а под эстетическим — то, как это должно быть преподнесено в процессе интерпретации.
- 2 Категория кода в семиотике. Код в качестве исходного понятия семиотики — не столько знак, сколько «знаковая ситуация», ситуация, в которой нечто воспринимается кем-то как знак. Происходит коммуникативная ситуация. Успешность ее определяется прежде всего процессами кодирования и декодирования сообщения, а значит, выбираемым кодом. Код — широко используемое понятие в семиотике — позволяет раскрыть механизм порождения смысла сообщения. Код представляет собой систему, которая дает возможность ограничить разноречивость различных значений. Для успешной коммуникации адресант и адресат должны пользоваться одним и тем же кодом. Со стороны передающего информацию код является шифром, способом зашифровки информации, правилом ее «упаковки» в сообщении. Код включает набор знаков, системы их значений и правила комбинирования или замещения одними знаками других и т. д.
У. Эко определяет код как систему, в которой заданы (то есть оговорены по предварительному соглашению) репертуар знаков и их значений вместе с правилами комбинаций знаков (Эко 2006: 57).
- 3 Подстрочный перевод немецкого и английского текстов.

(Немецкий текст)

Выпущенный из лона
В весеннее пространство Бога
Пришедший нагой
К звезде и человеку, и дереву
Из большого в великое.

(Английский текст)

Это было чрево, породившее его
В божественной вечности;
Он пришел, но никто не поклонялся ему,
К звезде, и человеку и дереву:
Было больше, чем все до него.

Жизнь дана
Свету этого мира;
Она должна возродиться,
Представ пред его взором:
Он может освободить ее от ночи.

Он может удерживать небесный свод
И вести к благодатному свету
В чреве мира сотворить нас,
Потому что ребенок есть плод
Сильной любви.

Новую жизнь дали нам небеса.
Свет всего мира сего.
Новая жизнь должна вторгнуться
Прежде, чем его глаза откроются.
Он может спасти нас от ночи.

Держит Небо, как цветок,
И ведет к величайшему свету
В совершенном покое двигались наши
Воля, дитя сладкой мощи.
Великая сила священной любви.

⁴ Хиазм (χιάσμός, глагол χιάζω, *chiázō*, «уподоблять букве X») — риторическая фигура, заключающаяся в крестообразном изменении последовательности элементов в двух параллельных рядах слов (например, фраза «Умейте любить искусство в себе, а не себя в искусстве»).

Галина Пожидаева

СОВРЕМЕННОЕ ЗВУЧАНИЕ НАРОДНОГО ОРКЕСТРА: СИМФОНΙΑ «УСВЯТСКИЕ ШЛЕМОНОСЦЫ» ВЛАДИМИРА ПОЖИДАЕВА¹

Оркестр русских народных инструментов сложился, как известно, только в конце XIX в. благодаря деятельности В. В. Андреева [3, 769–776]. На протяжении XX в. происходило развитие народно-инструментальных жанров, их профессионализация, были воспитаны новые поколения музыкантов-профессионалов, исполнителей на народных инструментах. В результате во второй половине XX в. народный оркестр обрел новые возможности, которые позволили современным композиторам совершенно по-иному услышать его тембровые краски и звучание в жанрах крупной формы.

Творчество В. Пожидаева в сфере народно-инструментальной музыки естественным образом вписывается в русло новой фольклорной волны². В его сочинениях по-новому, в сочетании с архаическими, зазвучали жанры позднего фольклора, современную трактовку обрел и сам народный оркестр. Особенностью произведений В. Пожидаева стал органичный сплав стилистики народной культуры — песенной и инструментальной, духовной культуры — хоровой и литургической речевой, и современных достижений профессиональной музыки. В зрелый период творчества это отображают многие сочинения композитора: два концерта для домры (позднее дополненные и объединенные в концертную симфонию для домры соло и оркестра русских народных инструментов) [4, 1322–1327], [10], [9, 59–61], симфония «Усвятские шлемоносцы» [9, 58–63], концерт-картины «Сельская музыка», концерт «Чудесная птица Сирина», поэма «Гамаюн — птица вещая», кантата «Песни радости и печали» («Посох») [9, 63–64].

Симфония В. Пожидаева «Усвятские шлемоносцы» (1985; вторая ред. — 2004), написанная по мотивам одноименной повести Евг. Носова³, посвящена 40-летию юбилею Победы в Великой Отечественной войне. Не следуя

сюжету повести буквально, автор воссоздает лирические и драматические сцены из жизни русской деревни, где прошли его детство и юность.

В повести Евгения Носов описаны события начала Великой Отечественной войны — проводы на фронт из деревни Усвяты летом 1941 г.⁴

Программность симфонии определяет своеобразие ее музыкальной формы, а также принципы развития музыкального материала. Тематизм произведения непосредственно связан с жанром позднего фольклора — частушками, которые известны в двух разновидностях: припевки и «страдания». Последние представляли собой медленные, лирические частушки, интонационно во многом связанные с протяжной песней [5, 403–406]⁵.

Восемь частей симфонии исполняются без перерыва, и сочинение воспринимается как цельное одночастное произведение. Автору удастся избежать дробности формы благодаря единой линии музыкальной драматургии, а также интонационным тематическим связям, в том числе в эпизодах при переходе между частями.

Для подлинности звучания, а также для раскрытия сюжета автор вводит певцов-солистов (сопрано и меццо-сопрано) и мужской вокальный ансамбль (басы и тенора), которые поют в народной манере.

Состав оркестра расширен: художественный замысел диктует введение дополнительных инструментов симфонического оркестра — двух труб и тромбона, а также фортепиано и большой группы ударных.

В симфонии дано постепенное развертывание сюжета; сочинение открывается идиллической картиной деревенской мирной жизни: молодежь гуляет летними вечерами, наслаждаясь вольной жизнью.

Первая часть — «**Утро в деревне**» — выполняет функцию зачина произведения, его интонационного зерна. Первая тема — наигрыш пастушьего рожка, который слышен сначала в отдалении, в исполнении засурдиненных труб, затем совсем близко. Этот своего рода деревенский будильник голосом пастушьего рожка будит деревню (тт. 1–2, 6–7, 10–11). И пробуждаются два образа: женский — тихая, трогательная своей лиричностью тема у высоких струнных (тт. 3–5), и мужской — тихий хор у низких струнных и баянов (тт. 8–9).

Пример 1. Часть первая. «Утро в деревне», тт. 1–9

Adagio (♩=52)

Труба II Труба I Гобой I

mf mf p

Д.м. Б.п. Г-ки Б-ки Г-ки Б-ки Лит.

pp pp pp

Ладотональные сопоставления тем с малосекундовым сдвигом (g–Fis–g) и малотерцовым (C–Es–Fis) дают ощущение изменения пространства, подобно тому как в кино — смены кадра. Этот прием, заимствованный из кинематографа, в XX в. в музыку ввел С. С. Прокофьев, но еще в XIX в., до рождения кино, его использовал М. П. Мусоргский в «Хованщине» и «Картинках с выставки».

Короткое вступление вскоре сменяется переходным разделом к следующей части: связующий эпизод построен на интонациях наигрыша пастушьего рожка (начальной темы), которые переходят в пассажи импровизационного склада, с ускорением и стремительным движением к следующей части (импровизационность, как замечал автор, связана с южнорусской певческой традицией). В пассажах использованы сложные лады — уменьшенный, обиходный лад с ум. 8 и другие. Усложненность ладового мышления придает музыке интонационное своеобразие.

Вторая часть — «Вечерок» — представляет собой сцену вечерних гуляний молодежи.

Особенность части — в лирическом тематизме, в лирической образной сфере, связанной с жанром «страданий», мелодичность и душевность которых, как было замечено, восходят к русской протяжной песне. В изложении выдержан полифонический склад: поначалу соединяются два контрастных образа: женский лирический («страдания») и мужской, активный, построенный на речевой интонации («припевки»). Но уже вскоре (со второй цифры) вступает широко распевная женская тема, заполняя высокий регистр. В кон-

трапункте трех контрастных тем объединены три типа ритмического движения: половинными, четвертями и восьмыми. Кроме того, дополнительный интонационный и ритмический пласт образует оstinatная пульсация восьмыми в басу. Кроме того, дополнительный интонационный и ритмический пласт образует оstinatная пульсация восьмыми в басу.

Пример 2. Часть вторая. «Вечерок», тт. 9–14

2 Allegro ($\text{♩}=80-84$)
Д.м., Б.п., Г.с.

f
Д.а, Г.а., Гоб. I

mf
Д.б., Б.с.

mf
Тр-п

mf
Лит. Б.б., Б.к-б.

Первая и вторая части образуют миницикл внутри симфонии, поскольку в окончании второй части (цифра 7) возникают интонационные реминисценции из начала произведения — пастушьи наигрыши и женские «страдания». Их повторение не буквальное, а варьированное, однако они узнаваемы.

Третью часть — «**Ночные звуки**» — открывает звуковой пейзаж: тихо-тихо, из разных концов деревни доносятся отголоски ночной жизни. Оstinat-

ный фон составляет звенящая, хрустальная тема, передающая свежесть и ароматы воздуха летней ночи в деревне. Тема летней ночи поручена фортепиано в высоком регистре, клавишным и щипковым гуслям, вибратону, что создает необычное, таинственное звучание.

Пример 3. Часть третья. «Ночные звуки», тт. 1–6

8 *Meno mosso* (♩=60-63)

Тарелка
Том-том
Там-там
Колокольчики
Фортепиано
Гусли щипк.
Гусли клав.

Тар.
Том-том
Кол-ки
Ф-но
Гусли щипк.
Гусли клав.

На это хрустальное остинато нанизываются отголоски тематизма первой и второй частей, создавая многоплановость музыкального пространства. Она возникает и благодаря ладотональным сопоставлениям элементов тематизма, и благодаря политональному изложению (Ges-G, Ges-H).

Сцена прощального гуляния сначала отображена в оркестре (*Meno mosso*), затем в вокальных партиях: впервые в сочинении вступают певческие голоса — звучат мужские припевки и женские «страдания» на народные слова. Сцена построена на текстах поздних лирических частушек, которые были ча-

стично записаны от матери композитора, Галины Андреевны Пожидаевой, частично сочинены им самим.

Мужская группа
Провожанье, провожанье,
Играй гармонь веселей, да,
Поиграй песнёночки
Да ты моей девчоночке.
Ра-ри-ра ри-ра-ри...

В последней строке голоса подражают инструментальному наигрышу — гармошке. После этой строфы, исполненной мужским ансамблем, звучат женские «страдания» (сопрано и меццо-сопрано).

Меццо-сопрано:
В наш последний вечерочек
Ой-да проводи меня, дружочек... (2 раза)

Сопрано:
Ой, милый, на прощанье
Да пропою тебе страданья,
Ой, да про мои скажу страданья,
Ри-ра-ра-ри ри-ра-ри ри-ра-ра.

Четвертая часть — «**Летний полдень**» — подобна скерцо в симфоническом цикле. Автор говорил о своих ассоциациях с теплым летим дождем. Короткое и динамичное скерцо завершает картины мирной жизни.

Во многих художественных произведениях о войне идиллические сцены мирной жизни нередко предваряли повествование о драматических военных событиях. В музыкальном искусстве классическим примером является Седьмая симфония Д. Шостаковича. Повесть Евгения Носова и симфония В. Пожидаева не стали исключением, такое противопоставление типично для советского искусства, поскольку слишком впечатляющим и разительным был контраст мирной и военной жизни.

Особенностью произведения В. Пожидаева стало воплощение этой темы глазами простого народа, крестьян северо-западных земель русских.

Пятая часть — «**Проводы**» — наступает внезапно, как перелом в действии: мужские припевки предвещают грозные события.

Мужская группа:
Вьётся, вьётся черный ворон
С черным воронёночком
Над моей родной сторонкой,

Над моей девчоночкой.

Та-ри-ра ри-ра-ри...

Происходит резкий поворот действия к насыщенной драматизмом сцене проводов.

Пример 4. Часть пятая. «Проводы», тт. 1–8

$\text{♩} = 144$

Вьёт-ся во-рон, вьёт-ся во-рон

Д.м., Д.а., Г-ки
Лит.
Ф-но, Б-ки

f secco
f marcato sempre secco

Д.б.
Г.к-б., Б.б., Б.к-б.

с чёр-ным во - ро - нё - ной - кой, да

над мо - ей ро - ной сто - рон - кой, над мо - ей дев - чо - ной - кой.

Г-ки
Б-ки

ff

Часть написана очень динамично, с сильнейшим нарастанием к кульминационной вершине. Тексты припевов и «страданий» обнажают душевную боль провожающих.

Меццо-сопрано:

С неба звездочка упала,
В поле закатилась,
Я милого провожала,
Сердце расходилося.

Сопрано:

Болит сердце, болит, ноет,
Да на войну мой мил уходит,
Ой, да на войну мой мил уходит.
Ра-ра-ри...

Безусловно, сильной стороной музыкального письма композитора является интонация — живая, говорящая, выразительная. Сразу после мужских припевок в теме, отображающей хрустальные звуки, появляется интонационный надлом, соответствующий душевному состоянию людей в момент проводов близких на фронт (цифра 23). Таким образом, благодаря интонации раскрываются происходящие события, разворачивается драматургическая линия сюжета.

Сцена прощания, напряженность которой уже подготовлена предшествующим развитием, выписана с участием певческих голосов. Звучат отдельные строки мужских припевок и женских «страданий», создавая ощущение временного сжатия, время летит все быстрее и быстрее, неотвратимо приближая расставание.

Мужская группа:

Прощай, сторонка милая,
Прощай, моя любимая, прощай!

Меццо-сопрано:

Где мы с милым расставались,
Ой-да все цветочки позавяли,
Ой-да где в последний раз «страдали».

Мужская группа:

Гармошечка-тальяночка,
Серебряные планочки, прощай!..

Сопрано:

Что ты белая береза
На ветру качаешься?

Меццо-сопрано:

Замела дороги вьюга,
Не видать милого друга... (2 раза)

Женское пение становится все более драматичным. В кульминации происходит переосмысление жанра: лирическая тема женских «страданий» переходит в плач, плач отчаяния, душераздирающий вопль прощания...

Пример 5. Часть пятая. «Проводы». Кульминация сцены проводов, ц. 35

35

Сопр. *f* Ой, ми - лый, мой хо -

Д.м. I Д.м. II Д.п. I

Том-том М.б. Том-том

С. ро - ший, *f* За - ме - ло тво - и

М.-с. За - ме - ло сле - -

Г.с. Г.а. *mf* *zocco* Фл. I

Ф-но Г.б. Г.к-б.

Б.б. Б.к-б.

С. сле - - ды

М.-с. ды по - ро - - шей

В кульминации — в отыгрыше оркестра — вступают колокола, интонация которых близка кремлевским курантам. Здесь они обретают значение символа важнейшего события для страны, для каждого человека. Возгласы трубы на их фоне звучат лишь отголоском. И как подтверждение знакового события звучит удар там-тама⁶.

После динамичной сцены проводов наступает оглушительная тишина (шестая часть «Молитва»). И звучать она начинает в тишайшей хоровой молитве (струнные — домры и балалайки). Она настолько скрытая, внутренняя, что едва пробивается наружу, пресекаемая множеством пауз, порой это целые такты пауз, которые подчеркивают «звучащую» тишину. Эффект усиливается штрихом *pizzicato*⁷. Это сдержанная, даже сдавленная ужасами войны речь (хоровой речитатив) людей, на долю которых выпало пережить страдания и тяготы тех лет. Интонация женских «страданий» из первой части преобразается в молитву. Происходит это за счет жанрового преобразования: вместо певучих «страданий», открывающих симфонию, на том же интонационном рисунке, но в другом ритме, с паузами прерывистой речи, отрывисто (*pizzicato*), звучит хоровая молитва, связанная с хоровым церковным пением — монастырскими напевами⁸.

Пример 6. Часть шестая. «Молитва», тт. 1–16

38 L'istesso tempo (♩=152)

pizz. Б.с., Б.а.
pp

pizz. Д.б., Г.а., Г.б.

pizz. Д.м.
p

pizz. Д.а.
p

Д.б., Г.а., Г.б.
p

пиу f

пиу f

Фактически начало этой части представляет собой тихую кульминацию (цифра 38), после которой начинается новая волна следующей, динамической кульминации.

Разнообразные события, воплощенные в симфонии, отражены в волнообразных нарастаниях, подводящих к кульминации. Введенный в симфоническую музыку Бетховеном, этот прием встречается и в произведениях композиторов русской школы — симфониях Чайковского, концертах и симфониях

Рахманинова. В произведении В. Пожидаяева развитие этого приема обусловлено программностью сочинения.

Динамической кульминации, окрашенной в героико-эпические тона, соответствует звучащий в оркестре хоровой речитатив-декламация. В нем ощутимы традиции духовной культуры Средневековья — знаменного пения раннего периода и литургического речитатива. Тематический пласт, связанный со знаменным распевом и хоровым речитативом, становится вторым планом гимнической кульминационной темы. Так создается антиномия торжественного гимна и суровой драмы. Отметим, что в гимне проявляются черты поздней монастырской певческой традиции — монастырских напевов.

Пример 7. Часть шестая. «Молитва». Кульминация, ц. 42

42 *Л.а. div.*

mf marcatisimo

Л.б. div.

mf marcatisimo

Трубы, Г.с., Г.а., Б.п.

ff

Г.б.

ff

Том-том

mf

Б.б., Б.к-б., Г.б., Г.к-б.

Седьмая часть, «Посиделки», — своеобразная интермедия между героической предшествующей части и торжеством финала: невесты ждут женихов, жены — мужей, воюющих на фронте. На теме «страданий» возникает женский дуэт, напоминающий о прежней довоенной жизни. Оркестровая фактура разрежена: гусли и фортепиано, звенящие в высоком регистре, и вибрафон образуют красивые мелодичные подголоски к певческому дуэту. Затем фактура становится еще менее насыщенной: женским голосам вторят сначала флейта и гобой в духе фольклорной традиции, после чего звучит инструментальный дуэт как выражение душевного одиночества в разлуке.

Пример 8. Часть седьмая. «Посиделки», тт. 10–17

45 Adagio (♩=78)

М.-с. *p*
Мой ми-лѐ - нок, где ты, где ты? Ой да по-че-му не

Ф-но, Г.щ. *p non legato*

Г.кл.

шлѐшь при-ве - та, ой да по-че-му не шлѐшь при-ве - та?

С.
Гар-мо-шеч-ка грѣх-ряд-на - я, ска-жи, где не - на-гляд-ный мой?

В победном торжестве финальной восьмой части («Послесловие») тематизм симфонии преподнесен в жанрово преобразованном виде: интонации мужских припевок из первой части обретают характер марша, тема женских «страданий» — радостное, праздничное звучание. В коде слышны не только фанфары, но и колокола, ликующие колокольные звоны — последние, являясь неотъемлемой и органической частью русской культуры, придают своеобразие традиционному победному финалу. Интонационно они связаны с тематизмом предыдущих частей — четвертой частью, «Летний полдень», и пятой частью, «Проводы».

В симфонии В. Пожидаяева, написанной для оркестра русских народных инструментов, претворяются принципы симфонизма русской школы, особенно симфонизма эпического: эпическое разворачивание событий, монументальность и картинность сцен, придающие произведению яркость и театральность.

Театральность сочинения явственно проступает в том, что в музыкальном пространстве, как на сцене, разворачивается событийный ряд. В оркестре воссоздана атмосфера каждой сцены и ее своеобразные «декорации» — пейзажные зарисовки деревенского утра (первая часть), вечерней зари (вторая часть), летнего дождя (четвертая часть).

Разнообразна и тембровая палитра симфонии: это и трепетное звучание струнных (балалайки и домры в кантилене), блестящие виртуозные наигрыши гармоник, акварельно-прозрачные краски гуслей.

Отличительной особенностью партитуры является многоплановость ее музыкального пространства, одновременное звучание музыкальных пластов, контрастных и по образно-эмоциональному строю, и по оркестровым тембрам. Такого рода фактура известна по произведениям русской классики: симфонизированные «Половецкие пляски» Бородина из «Князя Игоря», «Гулянья на Масленой» из «Петрушки» Стравинского, симфонии Прокофьева. Многоплановость фактуры свойственна симфонической музыке XX в. в целом.

Оркестровая фактура насыщена разнообразным тематизмом, при этом интонационными связями отмечены столь различные по жанрам и образам темы, как женские «страдания» и «молитва», отголоски мужских припевок первой части и «хрустальная» тема голосов ночи, она же и победная тема финала. Жанровое переосмысление становится характерным приемом развития в композиции симфонии. При этом автор отбирает жанры, типичные для русской традиционной культуры, — песенный и инструментальный фольклор, духовная литургическая культура хорового пения и колокольных звонов.

Многочастная композиция симфонии естественно соединяет принципы изобразительного, «картинного», эпического симфонизма и симфонизма, основанного на интонационно-тематическом развитии. Музыкальный язык сочинения исходит из ладоинтонационных и метроритмических свойств народной культуры; автор использует разнообразные лады и переменный метр, характерные для фольклора. Отметим также органичное введение тематизма, связанного с жанрами русской духовной музыки, — древним знаменным распевом, литургическим речитативом и более поздним монастырским пением (шестая часть «Молитва»).

Традиционные элементы музыкального языка не могут заслонить черты современного стиля: сложный ладогармонический язык, метроритмическая организация с использованием переменного метра, многопластовая оркестровая фактура. Обновление музыкального языка народно-оркестрового жанра, подъем жанра на новую высоту, профессиональную и художественную, стремление приблизить звучание народного оркестра к симфоническому — по средствам выразительности, сложности музыкального языка и художественных задач, — все это, бесспорно, относится к творческим достижениям композитора. В сфере народной оркестровой музыки масштабное лирико-эпическое полотно концертной симфонии «Усвятские шлемоносцы» В. Пожидаева, несомненно, является одним из ярких и самобытных сочинений второй половины XX в.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алфеевская Г. С.* История отечественной музыки XX века: С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов, А. Г. Шнитке, Р. К. Щедрин. Москва: Владос-Пресс, 2009. 159 с.
2. Ирмологий. Ч. III. Нотное приложение. Москва: Издательство Московской патриархии, 1983.
3. История русской музыки: в 10-ти томах. Т. 10 6. 1890–1917 / под ред. Л. З. Корабельниковой и Е. М. Левашева. Москва: Музыка, 2004. 1071 с.
4. *Миронов Б. Б.* Общая характеристика музыки для сольных щипковых народных инструментов второй половины XX столетия // Молодой ученый. 2015. № 9. С. 1322–1327 [Электронный ресурс]: <http://www.moluch.ru/archive/89/18003/> (дата обращения 10.03.2020).
5. Народное музыкальное творчество. Учебник. Отв. ред. О. А. Пашина. СПб: Композитор, 2005. 568 с.
6. «Новая фольклорная волна» в музыке российских композиторов XX века // Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кабинет народной музыки. [Электронный ресурс]: <http://www.mognovse.ru/> (дата обращения 10.03.2020).
7. Подобны старинных монастырских напевов. Сост. арх. Матфей (Мормыль). Москва, 1999.
8. *Пожидаева Г. А.* Владимир Пожидаев. Кантата «Песни радости и печали» на стихи Юрия Кузнецова для баритона с оркестром русских народных инструментов // Московская осень — 2014. XXXVI Международный фестиваль современной музыки. Москва, 2014. С. 115.
9. *Пожидаева Г. А.* Народный оркестр подобен симфоническому // Народное творчество. 2019, № 5. С. 57–64.
10. *Резикова О. В.* В. А. Пожидаев. Концертная симфония № 1. Проблемы стилистики и исполнительства. Дипломная работа // Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке. Кафедра народных инструментов. Москва, 2009. 66 с.
11. *Савенко С. И.* История русской музыки XX столетия. От Скрябина до Шнитке. Москва: Музыка, 2008. 232 с.
12. *Фраенова О. В.* Новая фольклорная волна // Большая российская энциклопедия. [Электронная версия]: Bigenc.ru. (дата обращения 25.01.2021).

REFERENCES

1. *Alfeevskaya G. S.* Istoriya otechestvennoj muzyki XX veka: S. S. Prokof'ev, D. D. Shostakovich, G. V. Sviridov, A. G. Shnitke, R. K. Shchedrin [History of Russian music of the XX century: S. S. Prokofiev, D. D. Shostakovich, G. V. Sviridov, A. G. Schnittke, R. K. Shchedrin]. Moscow: VladoPress, 2009. 159 p.

2. *Irmologiy. Ch. III. Notnoye prilozheniye* [Irmology. Part III. Music application]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskoy patriarkhii, 1983.
3. *Istoriya russkoy muzyki: v 10-ti tomakh* [History of Russian music: in 10 volumes]. Vol. 10 b. 1890–1917. pod red. L. Z. Korabel'nikovoy i Ye. M. Levasheva [ed. L. Z. Korabelnikova and E. M. Levashev]. Moscow: Muzyka, 2004. 1071 p.
4. *Mironov B. B. Obshchaya kharakteristika muzyki dlya sol'nykh shchipkovykh narodnykh instrumentov vtoroy poloviny XX stoletiya* [General characteristics of music for solo plucked folk instruments of the second half of the XX century. Molodoy uchenyy [Young scientist]. 2015. № 9. P. 1322–1327 [Elektronnyy resurs]: <http://www.moluch.ru/archive/89/18003/> (data obrashcheniya: 3 oktyabrya 2020 goda).
5. *Narodnoye muzykal'noye tvorchestvo. Uchebnik. Otv. red. O. A. Pashina* [Folk musical creativity. Textbook. Resp. ed. O. A. Pashina]. SPb.: Kompozitor, 2005. 568 p.
6. «Novaya fol'klornaya volna» v muzyke rossiyskikh kompozitorov XX veka // *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo, Kabinet narodnoy muzyki* [«New folklore wave» in the music of Russian composers of the XX century. Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, Folk Music Cabinet]. [Elektronnyy resurs]: <http://www.mognovse.ru>. (data obrashcheniya: 3 oktyabrya 2020 goda).
7. *Podobny starinnykh monastyrskikh napevov. Sost. arkh. Matfey (Mormyl')* [Similar to the old monastery tunes. Comp. arch. Matthew (Mormyl)]. Moscow, 1999.
8. *Pozhidayeva G. A. Vladimir Pozhidayev. Kantata «Pesni radosti i pechali» na stikhi Yuriy Kuznetsova dlya baritona s orkestrom russkikh narodnykh instrumentov. Moskovskaya osen' — 2014. XXXVI Mezhdunarodnyy festival' sovremennoy muzyki* [Pozhidaeva G. A. Vladimir Pozhidaev. Cantata «Songs of Joy and Sorrow» on the verses of Yuri Kuznetsov for baritone with an orchestra of Russian folk instruments. Moscow Autumn — 2014. XXXVI International Festival of Contemporary Music]. Moscow: Kompozitor, 2014. P. 115.
9. *Pozhidayeva G. A. Narodnyy orkestr podoben simfonicheskomu* // [The folk orchestra is like a symphonic one] // *Narodnoye tvorchestvo* [Folk art]. 2019, № 5. P. 57–64.
10. *Rezikova O. V. V. A. Pozhidayev. Kontsertnaya simfoniya № 1. Problemy stilistiki i ispolnitel'stva. Diplomnaya rabota* [Concert Symphony No. 1. Problems of stylistics and performance. Thesis. Moskovskiy gosudarstvennyy institut muzyki im. A. G. Shnitke. Kafedra narodnykh instrumentov [Moscow State Institute of Music. A. G. Schnittke. Department of Folk Instruments]. Moscow, 2009. 66 p.
11. *Savenko S. I. Istoriya russkoy muzyki XX stoletiya. Ot Skryabina do Shnitke* [The history of Russian music of the XX century. From Scriabin to Schnittke]. Moscow: Muzyka, 2008. 232 p.
12. *Frayenova O. V. Novaya fol'klornaya volna* [New folklore wave]. Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya [Great Russian Encyclopedia]. [Elektronnyy resurs]: Bigenc.ru. (data obrashcheniya 25 yanvarya 2021 goda).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Владимир Пожидаев (1946–2009).
- ² Наиболее ярко это направление в музыкальном искусстве проявилось в вокально-хоровых жанрах как коренных жанрах русской традиционной культуры — в произведениях Г. Свиридова, Р. Щедрина, В. Гаврилина, В. Рубина, В. Калистратова, а также в жанрах оперной и симфонической музыки (Р. Щедрин, А. Эшпай и другие) [11, 206], [12].
- ³ Произведение было впервые исполнено на фестивале «Московская осень» в 1985 г. Оркестром русских народных инструментов Всесоюзного радио и Центрального телевидения под управлением Николая Некрасова; концерт проходил в Колонном зале Дома Союзов.
- ⁴ Деревня Усвяты расположена на границе Псковской области и Белоруссии.
- ⁵ Жанр частушки ввел в профессиональную музыку Р. Щедрин: это финал Первого фортепианного концерта (1954), балет «Конек-горбунок» (1955), опера «Не только любовь» (1965).

В опере звучат и быстрые («частые») припевки, и медленные «страдания» [1, 147–148]. На основе лирических «страданий» был написан один из лучших вокальных циклов второй половины XX в. — «Русская тетрадь» В. Гаврилина, 1965 г. [6].

- ⁶ Напомним, что в «Спящей красавице» П. И. Чайковского этот инструмент используется единственный раз, когда принцесса Аврора, уколотившись веретеном, падает замертво. Воспитанные на музыкальной классике, мы так и воспринимаем там-там — как инструмент, возвещающий знаковое событие.
- ⁷ Подобный прием — *pizzicato* струнных в тихой кульминации — встречается у Мусоргского в сцене у собора Василия Блаженного из «Бориса Годунова». После слов царя Бориса — «Молись за меня, блаженный!», Юродивый возражает ему: «Нет, Борис, нельзя, нельзя Борис, нельзя молиться за царя Ирода, Богородица не велит...» — наступает тишина... и прерывается она *pizzicato* струнной группы оркестра.
- ⁸ Монастырские напевы отражают традицию монастырской культуры, возникшую не позднее второй половины XVI в. в крупных обителях Руси: Троицко-Сергиевой, Кирилловой, Соловецкой. На основе этих напевов и стилистики других распевов Средневековья уже в Новое время возникли многоголосные обработки, которые вошли в обиход с названиями монастырей, причастных к их созданию. Так появились монастырские напевы — Киево-Печерский, Троице-Сергиевой лавры, Гефсиманского скита, Оптиной пустыни и другие [2], [7].

Александра Горщук

СОНАТА-ПАРТИТА Е. ПОДГАЙЦА: К ПРОБЛЕМЕ МОДУСОВ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

Современный отечественный композитор Е. И. Подгайц, как хорошо известно, обладает ярким, узнаваемым композиторским стилем. Его музыка актуальна и при этом вполне доступна широкой аудитории. Одна из причин этого заключается в том, что композитор в своем творчестве охотно обращается к самым разным пластам музыкальной культуры, от академической музыки прошлого до современной массовой культуры. Ю. Дружкин пишет: «Творчество Е. Подгайца отличается значительной открытостью всему современному интонационному процессу, в том числе массовому. И это — органическое качество, принципиальная установка его искусства. Следствием такой открытости стало свойство реагировать на проблемы и кризисы времени, переживать и осмысливать их как собственные» [4]. Таким образом на примере музыки Е. И. Подгайца можно рассуждать о принципах соотнесения «своего» и «чужого», о музыкальном интертексте. Принципы соотнесения «своего» и «чужого» в творчестве Подгайца самые различные. Это может быть как декларирование некоего жанра прошлого — например, музыкального барокко — в самом названии цикла (Партита для скрипки, виолончели и клавесина, 1979), так и внедрение в музыкальный текст неожиданной цитаты из современной массовой музыки. Например, в Тройном концерте для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром (1988) композитор использует цитату из популярной песни «Money, money».

Конкретные способы соотнесения «своего» и «чужого» в музыке возможно рассмотреть с позиций концепции *модусов интертекстуальности*, предложенной Ириной Стогний в статье «Модусы интертекстуальности в музыке» [5]. По мысли автора, данных модусов три: *конструктивная интертекстуальность*, *реконструктивная интертекстуальность* и *гипертекст*. Первый модус заключает идею противопоставления своего и чужого текста, из чего следует несколько отстраненное отношение к последнему, иногда —

ирония. «Чужое» и «свое» не объединяются, а существуют автономно, порой противопоставляются друг другу. Второй модус подразумевает растворение тех или иных черт «чужого» в музыкальном языке современного произведения. Таким образом, первый модус строится на сопоставлении и иногда контрасте различных стилистических явлений, а второй — на их сочетании, при котором они проникают друг в друга, образуя новое качество. К третьему модусу — гипертексту — отнесены случаи использования музыкальных цитат, приобретающих роль определенных символов. Наша задача — исследовать, какой конкретно модус интертекстуальности проявляется в музыке Сонаты-партиты*.

Соната-партита для клавесина (или фортепиано) ор. 57 была написана Ефремом Подгайцем в 1986 году. Ее название, жанры некоторых частей, определенные черты музыкального языка вызывают ассоциации с музыкой барокко. Это произведение может быть исполнено на клавесине, инструменте — символе данной эпохи. Композитор неоднократно обращался как к жанрам, так и выразительным средствам музыки барокко; можно упомянуть, например, его Концерт для клавесина (1983), Партиту для скрипки, виолончели и клавесина (1979), Трио-сюиту для флейты, виолончели и фортепиано (2001), Шесть инвенций (1969) и Пять инвенций (1993) для фортепиано, «Ричеркар» для ансамбля ударных (1985), «Рондо» для клавира и камерного оркестра (2000). Названия сочинений свидетельствуют о значительном внимании композитора к барочной музыке, о присутствии в его творчестве определенных необарочных тенденций.

В русле этих тенденций показательна ориентация на звучание клавесина, ощущаемая в Сонате-партите. В ней воспроизводятся некоторые характерные черты, свойственные клавесинной музыке: прозрачность фактуры, отчетливая слышимость всех голосов, специфический для клавесина суховатый ударный принцип звукоизвлечения.

Среди наиболее перспективных аспектов анализа этого цикла можно выделить следующие: жанровый, стилевой и интонационно-тематический.

Рассмотрим жанровую драматургию Сонаты-партиты. В цикл входят шесть пьес, названия которых говорят о полижанровости данного сочинения.

Прелюдия	Фуга-Вальс	Ария	Регтайм	Жига-Сарабанда	Ноктюрн
Allegro moderato	Allegretto scherzoso	Cantabile	Allegro ben sostenuto	Allegro molto	Andantino con moto
3/4	3/4	4/4	4/4	3/4	3/4
d	Es/c	Es	cis	d/A	d/D

Первая особенность сюиты, сразу привлекающая внимание, — это использование двойных жанровых обозначений как в отдельных номерах цикла, так

* Название цикла и его частей приведены в соответствии с написанием автора (*прим. ред.*).

и в самом названии. На причинах двойного названия всего цикла остановимся несколько позднее, а пока рассмотрим пьесы, имеющие двойные заголовки. Это Фуга-Вальс и Жига-Сарабанда, которые объединяют в себе жанры, различные и по образному наполнению, и по свойственному им типу изложения. Барочной фуге, знаковому жанру эпохи барокко, сопутствует романтический вальс. Жига — самый быстрый танец барочной сюиты, сопоставляется со сдержанной сарабандой. Противостоят друг другу и склады изложения: полифония, свойственная фуге и жиге — гомофонной фактуре вальса и сарабанды.

Сочетание двух жанров внутри одной пьесы — важнейший отличительный признак Сонаты-партиты, которая является *полижанровым* произведением. При чередовании жанров внутри номера возникают два разных варианта полижанровости. Если форма пьесы оказывается репризной, благодаря возвращению первого жанра, то можно говорить о *жанровом отклонении*, если этого возвращения не происходит и форма является разомкнутой — о *жанровой модуляции*. Данные явления касаются двух номеров Сонаты-партиты: Фуги-Вальса и Жиги-Сарабанды. Остановимся на них подробнее.

В Фуге-Вальсе крайние разделы формы написаны в полифонической фактуре, в средней части находится краткое построение в вальсовом ритме и гомофонно-гармонической фактуре. Таким образом, Фуга-Вальс представляет собой форму, подобную сложной трехчастной (с сокращенной репризой). При всей несхожести тем Фуги и Вальса в них заложено интонационное родство. Появление вальса в средней части можно трактовать как *жанровое отклонение*.

Примером *жанровой модуляции* в цикле является Жига-Сарабанда. В противовес репризной форме Фуги-Вальса структура Жиги-Сарабанды представляет собой безрепризную форму, наподобие сложной двойной двухчастной, построенную на чередовании двух тем. В отличие от репризной формы в Жиге-Вальсе структура Жиги-Сарабанды разомкнута, и номер завершается темой Сарабанды.

Итак, в Сонате-партите сочетаются жанры нескольких эпох. О барочной сюите напоминают Жига-Сарабанда, Ария, а также барочный миницикл Прелюдия и Фуга, в который внедряется романтический вальс. Об эпохе романтизма напоминает и завершающий цикл Ноктюрн. XX в. представлен жанром регтайма. Композитор не опирается на структуру барочной сюиты, точнее, ее типизированную разновидность, а свободно сочетает жанры, характерные для разных стилей, черпая их в богатом музыкально-историческом наследии.

В отношении последовательности изложения жанров Подгайц избирает принцип жанрового контраста. Он присутствует и в характере соотношения соседних номеров цикла (с Арией соседствует Регтайм, с Жигой-Сарабандой — Ноктюрн), и внутри одной пьесы. Композитор «сталкивает» внутри одной пьесы жанры, сильно различающиеся как по образному наполнению, так и по типу фактуры. Гомофония Вальса, Сарабанды соотносится с полифонией в Фуге и Жиге. Эта идея прослеживается на уровне всего цикла. Четвертая пьеса цикла, Регтайм, написана в простой трехчастной форме, однако имитации проникают в средний раздел Регтайма. Барочному жанру арии¹ придана

классическая трехчастная форма с синтезированной репризой. В какой-то мере такое постоянное взаимопроникновение разных по своей природе элементов напоминает об антиномиях эпохи музыкального барокко — а ведь именно барокко оказывается отправной точкой для Подгайца при сочинении Сонаты-партиты.

Музыкальный стиль в Сонате-партите также является многоплановым. Рассмотрим присутствующие в ней различные стили и определим конкретный вид музыкального интертекста в данном цикле, то есть выясним, какой из *модусов интертекстуальности* находит в нем свое выражение. Уже было сказано о влиянии стилей романтизма (прежде всего, в области формы некоторых пьес) и барокко, но ими не исчерпывается стилистический облик Сонаты-партиты. В некоторых ее фрагментах ощутимо влияние джазовой культуры XX века — прежде всего в сфере гармонии. Например, в Регтайме используются джазовые тритоновые замены. Этот прием применен в первой части пьесы: свободно развертывающаяся мелодия гармонизована скользящими по полутонам вниз малыми мажорными септаккордами. Данный аккордовый параллелизм является производным от типичной доминантовой цепочки, в которой каждый второй аккорд заменяется собственным функциональным дублем, то есть аккордом, отстоящим от его основного тона на тритон. Разнообразные аккордовые параллелизмы являются одним из важных гармонических приемов в цикле, уже вне какой-либо связи с джазом.

Некоторые из пьес с точки зрения стиля вызывают ассоциации с «Мимолетностями» Прокофьева. Так, тема Регтайма напоминает о теме крайних разделов «Мимолетности» № 11 в ритмическом, фактурном плане, а также в отношении образа. Лирическая Ария созвучна по своему характеру «Мимолетности» № 1; кроме того, в ней, как и в пьесе Прокофьева, значительную роль играют аккордовые параллелизмы и опора на диатонику. Значительная роль ритмического начала, наличие несимметричных тактовых размеров и их частая смена, обилие кратких имитаций, значимость кластерных созвучий сближают музыкальный язык Сонаты-партиты со стилем Бартока.

Все это стилевое разнообразие не закрывает «лицо» индивидуального композиторского стиля Подгайца, яркого и узнаваемого. Соната-партита отмечена наиболее характерными для зрелого творчества композитора чертами: *«яркой характеристичностью образов-тем, динамизмом, огромной ролью ритмического начала, которое выходит на первый план выразительности, объединяя собой множество интонационно-тематических элементов»* [1, 137]. Многообразные, относящиеся к различным эпохам музыкальной культуры стилистические влияния органично растворяются в авторском композиторском стиле Подгайца. Таким образом, можно говорить о применении *второго модуса интертекстуальности* в данном произведении.

Вернемся к одной из важнейших черт Сонаты-партиты, а именно к двойному жанровому обозначению в ее названии. Термин «партита», очевидно, связан с ориентацией на стиль барокко, в то время как причина использования обозначения «соната» на первый взгляд не столь понятна. С одной сторо-

ны, это возможно объяснить отсылкой к эпохе барокко, когда жанры сонаты и сюиты еще не были окончательно разделены, да и сам термин «соната» порой означал лишь то, что произведение предназначено для инструмента, а не для голоса. По словам композитора, данный термин указывает на применение несвойственных барочным циклам приемов, а именно — интонационно-тематических арок, присутствующих в данном произведении.

Соната-партита объединена интонационными связями. Виды интонационного родства оказываются различными, то более явными, то почти незаметными. Некоторые обеспечивают скорее стилистическое родство (что особенно важно, учитывая многообразие стилистических влияний в произведении): это движение параллельными аккордами, встречающееся во всех частях цикла. Важная роль отдается интервалу тритона, этому «глаголу» XX века. Он присутствует уже в первом такте Прелюдии (от звуков *ре* и *ля*), объединяет темы Фуги и Вальса в Фуге-Вальсе и так или иначе проявляет себя во всех частях Сонаты-партиты. Еще одним важным элементом музыкального языка цикла оказывается кластер, который используется композитором как непосредственно в музыкальном тексте, так и на более крупном уровне — в тональном плане цикла, который также содержит кластер (в объеме малой терции). Так, соотношение тональных центров первых четырех пьес Сонаты-партиты (*ре*, *до*, *ми-бемоль* и *до-диез*) представляет собой кластер в объеме малой терции.

Есть в цикле и более явные интонационные связи в виде тематических арок. Многогранный тематизм Сонаты-партиты экспонируется в течение первых четырех номеров, и тематические арки «перебрасываются» из этих пьес в Жигу-Сарабанду и Ноктюрн, синтезирующие предшествующий материал. Это наделяет данные два номера функцией синтезирующего финала цикла. Вопрос финала в Сонате-партите оказывается связанным с ее музыкальной драматургией. Формально роли финала скорее соответствует Жига-Сарабанда — самый развернутый номер цикла, к тому же включающий Жигу, которая часто завершала барочные сюиты. Но тонально Жига-Сарабанда разомкнута, ее заключительная тональность (A-dur) является доминантой к основной тональности Ноктюрна (и всего произведения). Жига-Сарабанда и Ноктюрн оказываются спаяны между собой тональными и тематическими средствами. Для чего потребовалось завершить цикл Ноктюрном, окрашенным в меланхолические, почти скорбные тона? Вероятно, это обусловлено логикой драматургического процесса. Сгущенному, мрачному колориту Прелюдии, Фуге-Вальсу с ее колючими тритоновыми темами противопоставляется светлая Ария, рассеивающая на время темный колорит первых двух частей. Более подвижные Регтайм и тема Жиги, казалось бы, переводят внутреннее напряжение во внешнюю стихию движения, но резкий темповый скачок в теме Сарабанды возвращает к «оттесненному» противоречию. Ноктюрн с его скорбным тоном высказывания дает некое субъективное осмысление конфликта, возвращает к образному строю Прелюдии. Тем не менее завершение цикла нельзя трактовать как исключительно трагическое: в коде Ноктюрна вновь появляется светлая тема Арии, частично рассеивая сгустившийся мрак.

Анализ Сонаты-партиты убеждает в высокой художественной ценности и оригинальности сочинения, мастерски интерпретирующего жанр барочной сюиты, затрагивающего попутно целый спектр ярких и разнообразных музыкальных стилей и явлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астахова О. А. «Рондо» для клавира и камерного оркестра Е. Подгайца как явление жанровой интерпретации // Проблемы художественной интерпретации. Материалы Всероссийской научной конференции 27–28 ноября 2007 года. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2010. С. 137–148.
2. Бажина Н. Ефрем Подгайц: «Пишу, как чувствую...». Русский музыкальный клуб: электронный журнал. 2010. [Электронный ресурс]: <http://rmc.narodnik.com/podg/>.
3. Денисов А. В. Интертекстуальность в музыке: Исследовательский очерк. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 46 с.
4. Дружкин Ю. С. Глядя из 90-х... Заметки о творчестве Подгайца. [Электронный ресурс]: <http://druzus.narod.ru/gliadia.htm>.
5. Подгайц Е. И. Аннотации к сочинениям. [Электронный ресурс]: <http://www.podgaits.info/prensa.htm>.
6. Стогний И. С. Модусы интертекстуальности в музыке. Musicus, № 3–4, Июль–декабрь 2011. С. 28–34.
7. Холопова В. Н. Феномен музыки. Москва: Директ-Медиа, 2014. 384 с.

REFERENCES

1. Astakhova O. A. «Rondo» dlya klavira i kamernogo orkestra Ye. Podgaytsa kak yavlenie zhanrovoy interpretatsii [Rondo for clavier and chamber ensemble as a phenomenon of genre interpretation]. Problems of artistic interpretation. Materials of Russian science conference 27–28.11.2007]. Moscow. Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesiny'kh. 2010. P. 137–148.
2. Bazhina N. Yefrem Podgayts: «Pishu, kak chuvstvuyu...» [I compose as I feel]. Russkiy muzykalnyy klub: elektronnyy zhurnal. 2010. Elektronnyy resurs: <http://rmc.narodnik.com/podg/>.
3. Denisov A. V. Intertekstualnost v muzyke: Issledovatel'skiy ocherk [Intertextuality in music. Research essay]. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gertsena. 2013. 46 p.
4. Druzhkin Yu. S. Glyadya iz 90-kh... Zametki o tvorchestve Podgaytsa [Druzhin Yu. A look from nineties... Sketches about music of Podgayts]. Electronnyy resurs: <http://druzus.narod.ru/gliadia.htm>.
5. Podgayts Ye. I. Annotatsii k sochineniyam [Annotations to compositions]. Elektronnyy resurs: <http://www.podgaits.info/prensa.htm>.
6. Stogniy I. S. Modusy intertekstualnosti v muzyke [Intertextual moduses in music]. Journal «Musicus» № 3–4. July–December 2011. P. 28–34.
7. Kholopova V. N. Fenomen muzyki [Holopova V. N. A phenomenon of Music]. Moscow: Direkt-Media, 2014. 384 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Другая черта, выделяющая Арию среди пьес цикла — ее тонкий импрессионистический колорит.

Анна Кром

ПОСТМИНИМАЛИСТСКИЙ БЕТХОВЕН: МАЙКЛ ГОРДОН «ПЕРЕПИСЫВАЕТ» СЕДЬМУЮ СИМФОНИЮ

30 сентября 2006 года в рамках ежегодного Бетховенского фестиваля в Бонне прошла премьера сочинения американского композитора Майкла Гордона «Переписывая Бетховенскую Седьмую симфонию» («Rewriting Beethoven's Seventh Symphony») в исполнении Бамбергского симфонического оркестра под управлением английского дирижера Джонатана Нотта. В Германии пьеса была встречена с недоумением, впоследствии не исполнялась. Только в 2015 году вышел CD-диск, на котором в качестве второй композиции предлагалась премьерная запись с немецкого фестиваля¹. Отзывы критиков были весьма скупы: Эндрю Клементс из газеты «The Guardian» пересказывал комментарии автора, добавив от себя: «Поразительно, конечно, однако <... > вы, скорее всего, не захотите часто это переслушивать» [5]. Ричард Уайтхаус из английского «Граммофона» отметил схематичное развитие и охарактеризовал результат как исключительно «личную точку зрения» музыканта на классический оригинал [7].

Для Майкла Гордона (1956) — известного американского композитора, основателя и неизменного участника творческого содружества «Bang on a Can»², «переписывание» Бетховена стало необычным опытом — ранее он не обращался к чужому слову. Интертекстуальные игры более свойственны другому члену коллектива — Дэвиду Лангу, интерпретировавшему «Революционный этюд» Ф. Шопена («Revolutionary etudes» для квартета саксофонов, 2006), арию Зорастро «О, ты, Изиды и Озирис» В. А. Моцарта из оперы «Волшебная флейта» («O Isis and Osiris» для медных духовых и ударных, 2005) и даже ренессансный шансон «Бледное лицо» — «Se la face au pale» («Face so pale» для шести фортепиано, 1992). Однако полное преобразование оригинала делает цитаты в его пьесах практически неузнаваемыми.

Гордон работает с первоисточником иначе. «Переписывая» Седьмую симфонию венского классика, он выбирает яркие детали, наиболее характерные интонационные и метроритмические «знаки» каждой части и развивает их главным образом посредством репетитивной техники и канонических «фазовых сдвигов», присущих его постминималистскому стилю. Бетховенский тематизм будто попадает в «ловушку» остигатных паттернов. Композитор комментирует свой замысел следующим образом: *«... я сохранил одну важную музыкальную мысль из каждой части оригинального сочинения. В первой части я не удержался от работы с мощными варварскими вступительными аккордами. Из второй части я взял божественную потустороннюю тему, немного изменив ее таким образом, чтобы она заканчивалась на полтона выше. Мелодия продолжает кружиться и постепенно нарастать. Из третьей части я вытянул фоновый аккомпанемент и вывел его на передний план. Из четвертой части я заимствовал основную тему»* [6].

Реализация смелой идеи «переписать» бетховенский шедевр и предложить свою версию немецкой публике далась Гордону нелегко. Композитор испытывал внутренние сомнения: *«На протяжении всего процесса я спрашивал: кто я такой, чтобы брать эти драгоценные ноты и замешивать их как глину?»* [6]. Аналогия с гончарным искусством вполне уместна: автор подвергает бетховенский материал деконструкции, «разбирая» его на отдельные тембровые линии, интонации, фактурные пласты, ритмические фразы и воссоздает заново, переплавляя в нечто новое и неожиданное. Прямолинейность, отсутствие интеллектуальных загадок в преподнесении оригинального тематизма, подчеркнутая простота и вместе с тем шокирующая необычность способны обескуражить слушателя.

Свою цель композитор сформулировал следующим образом: *«А что, если кто-то, сочиняя музыкальное произведение для оркестра, случайно наткнулся на тот же самый материал, с которым работал Бетховен, и по незнанию использовал его при создании своей новой композиции?»* [6]. Несмотря на невероятную постановку вопроса, музыканту удалось ответить на него интересно и по-своему убедительно.

На протяжении 22 минут Гордон демонстрирует свое отношение к бетховенской музыке. Он оборачивает неразрешимое стилевое противоречие оригинала и авторского голоса в свою пользу, обостряя ощущение сопротивления материала и формируя поле повышенного слухового напряжения.

Выбор первоисточника обусловлен эмоциональным тоном Седьмой симфонии, царящим в ней напором, жизненной силой, выраженной в безудержной танцевальной стихии. Гордон апеллирует к дионисийской природе танца, к остигатному плясовому ритму, который, по замечанию автора, *«наполняет энергией и пробуждает желание двигаться»* [4]. Композитор стремится передать дух бетховенской симфонии, ассоциирующийся у Гордона прежде всего с танцевальным и маршевым началом, только танцы в народном духе и военные марши времен Наполеоновских войн вытесняются у него синкопированными ритмами американских духовых оркестров, шествующих по улицам городов

в праздничные дни и пульсирующим битом музыки ночных клубов. Подобное «снижение» материала можно обнаружить во многих современных «пересказах» шедевров прошлого, например, в повести Маргарет Этвуд «Ведьмино отродье» сюжет шекспировской «Бури» разыгрывается в реалиях XXI века.

Представители разных эпох единодушно выделяли в Седьмой симфонии тоpos радости и стихию танца. Опираясь на бетховенские танцевальные ритмы, композитор выстраивает мост между двумя столетиями — XIX и XXI, предлагает пережить ощущения, испытываемые современниками венского классика, или представить себе, как звучал бы этот материал в наши дни, «заново сочиненный» американским композитором-постминималистом.

Бетховенский ритм выступает важнейшим связующим звеном, сцепляющим полярные стилиевые полюса. В процессе репетитивного повторения он парадоксальным образом «оборачивается» драйвом остигатных паттернов поп композиций и даже обрастает характерными синкопами электронного драм-н-бэйса (drum and bass). Этому способствует важный тембровый штрих — добавление электрогитары к академическому симфоническому оркестру: характерное, выделяющееся звучание этого инструмента является своего рода визитной карточкой Гордона. Восприятие классики сквозь призму массовых жанров сформировалось под влиянием неакадемического опыта музыканта — в 1970-е годы, будучи выпускником Йельского университета, он входил в состав рок-группы «Peter and the Girlfriends», а затем основал собственный коллектив «Michael Gordon Philharmonic». Кумир публики своего времени, Бетховен превращается в его пьесе в «поп-звезду», интерес к которой в наши дни вполне сопоставим со славой маэстро в XIX веке.

Между тем автор нигде не пересекает установленной им границы, отделяющей его искусство от несостоятельных с точки зрения вкуса обработок популярной классики. Скорее, он выступает достойным продолжателем традиций американской школы — стилиевой эклектики Ч. Айвза, синтеза академического и массового в творчестве минималистов. Такой подход помогает ему сменить привычный ракурс, увидеть в Бетховене не музейный экспонат, а живой, актуальный материал для развития и современного осмысления.

Супруга Гордона, участница «Bang on a Can» Джулия Вулф в одном из интервью рассуждает о своем восприятии музыки венского классика — восприятии с точки зрения американского композитора XXI века: «Бетховен в огромной степени повлиял на меня, но элемент, на который я откликаюсь, — не столько гармония или даже форма, а чувство времени, ожидание, предвкушение, — то, как он держит нас в напряжении, оттягивая разрешение»³. Ощущению накопления энергии, мощи звучания и грандиозности замысла во многом способствовал высокий уровень динамики, обусловленный желанием композитора выйти за пределы возможностей современного ему клавира или классического оркестрового состава. Для Гордона этот параметр оказывается в числе важнейших: «Жесткая и громкая музыка Бетховена всегда вдохновляла меня. Во времена своего создания это была, наверное, самая громкая музыка на свете. Грубая сила его оркестрового письма сгорела в стиле того времени» [6].

Отметим, что по своему динамическому накалу Седьмая симфония выделяется в симфоническом наследии композитора. Л. В. Кириллина пишет, что «общий уровень динамики в ней значительно превышает обычные нормы. Он достигается не только за счет обильного и длительного использования нюансов *f* и *ff*, но и за счет более частых и продолжительных *tutti* (которые, впрочем, могут идти и на относительной тихой звучности), а также за счет более “увесистой” и густой инструментовки других мест, в которых играет не весь оркестр. Поэтому при анализе этой партитуры хочется оперировать такими понятиями, как яркость, плотность, масса, интенсивность — а не более естественными для классической музыки категориями (тематизм, гармония, форма и т. д.)» [2, 136]. Интерес к бетховенским опытам с динамикой вполне закономерен для Гордона, с юности экспериментировавшего с амплифицированным звуком и принципиально работающего с мощными усилителями. Для воплощения «грубой» бетховенской силы композитор специально увеличивает состав оркестра: на смену аутентичному парному составу Седьмой симфонии приходит тройной — с квартетом валторн, тремя трубами, тремя тромбонами и тубой.

Если сила оригинала проявляет себя в танцевальном жанровом начале, метроритме и динамике, то наиболее узнаваемая на слух составляющая образа — мелодическая — подвергается последовательной деформации и деконструкции. Аналогичную работу с интонационным материалом можно обнаружить в композиции «Dystopia» («Антиутопия», дословно «плохое место»), первой записи на одноименном диске композитора 2015 года. Сочинение было задумано как важная составная часть многолетнего совместного проекта Гордона и кинорежиссера Билла Моррисона. Идея заключалась в визуально-музыкальном воплощении ауры разных американских городов, создании «урбанистических симфоний»: съемки XXI века и кадры старой кинохроники (природа, люди, машины) сопровождалась симфонической музыкой в постминималистском стиле, тонко отражающей настроение каждого фрагмента. Начало положила пьеса «Gotham» («Готам», 2004), посвященная любимому городу авторов — Нью-Йорку. Затем последовала «Dystopia» («Антиутопия», 2007) о Лос-Анджелесе и композиция «El Sol Caliente» («Жаркое солнце», 2015), снятая в Майами.

В «Антиутопии» также, как и в остальных проектах цикла, Моррисон использует прием сочетания современных кадров и архивных документальных материалов, в том числе едва сохранившихся, поврежденных коррозией, с размытым, нечетким изображением. Музыка Гордона почти зримо создает эффект «оплывания», деформации киноплетки, главным образом интонационно — посредством многочисленных *glissando*, диссонантных полутоновых кластеров, микрополифонических «фазовых сдвигов», перестройки инструментов и нарочито несогласованного наложения разных пластов фактуры, скрывающих неуловимую и ускользающую красоту жизни. Органичное сосуществование музыкального и визуального ряда обусловлено методами работы соавторов: сначала, под впечатлением от видеоматериала, Гордон пишет музыку, а затем Моррис сокращает фильм до масштабов партитуры.

Фрагменты, символизирующие шум времени, похожие, по выражению критика Э. Клеменса, на «ледяную скульптуру, тающую на наших глазах» [5], чередуются у композитора с иным по характеру тематизмом — активным, энергичным, часто полиметричным и связанным с репетитивной техникой. Е. Дубинец отмечает свойственное стилю Гордона *«вертикальное сопоставление двух разных энергичных ритмов, резкое изменение темпов и одновременное повторение различных по длине и материалу паттернов в разных голосах — с тем, чтобы их сочетание по вертикали все время изменялось»* [1, 139].

Смена контрастных состояний отчетливо прослушивается и в «переписанной» Гордоном Седьмой симфонии. Мелодика и метроритм как будто отвечают за разные эпизоды кинофильма — размытые glissando и диссонансы создают ощущение временной дистанции, постоянного «белого шума», сквозь который прорываются бетховенские созвучия, подобно кадрам старой кинохроники. В то время как репетитивно повторяемые витальные ритмические паттерны содержат пульс современной жизни. Особенно отчетливо это разделение проявляет себя в первой части: форма целого повторяет смену контрастирующих разделов вступления и сонатного allegro у Бетховена. Мощные вступительные аккорды Седьмой симфонии, «разъедаемые» глиссандирующей лавой, в конце неожиданно сменяются бешеным синкопированным танцевальным битом, заставляющим вспомнить бетховенскую экспозицию, которая, по замечанию Кириллиной, *«пронизана острым остинатным ритмом и охвачена непрерывным движением»* [2, 136].

То же шокирующе переключение ожидает слушателя во второй части: бетховенская тема «пробивается» сквозь хаос кластеров и постепенно «рассыпается» на отдельные самостоятельные подголоски, настойчиво повторяющиеся, как итоговые паттерны в репетитивных пьесах минималистов. Из начального зерна музыкальная ткань постепенно разрастается в сложную многослойную фактуру с остинатными фразами в каждом пласте. В конце благородно-размеренный бас бетховенского марша превращается в поп-бит, завершающий часть танцевальной вакханалией.

В скерцо от оригинальной темы остается только ритм, который держит на себе все развитие и приводит к синкопированной коде. Как и у Бетховена, динамика проходит путь от piano до оглушительного forte параллельно с уплотнением фактуры и появлением новых повторяющихся подголосков. Финал «вырастает» из главной партии первоисточника, он весь пронизан духом танцевальной стихии. Каноническое развитие основной темы, напоминающее фазовый сдвиг, приводит к господству упругого остинатного ритма, который можно охарактеризовать, как и музыку Бетховена — *«безудержный и вызывающе бесцеремонный пляс»* [2, 141].

Возможно, композитор, провокационно «переписавший» бетховенский опус, рассчитывал на замешательство немецкой публики или, как выразился критик Уайтхаус, на «шоковый удар» [7]. Ведь громкие скандалы и раздражение консервативной аудитории постоянно сопровождали премьерные исполнения великого венского классика. Действительно, стиль

Гордона, выросший на основе постминимализма и репетитивной техники, чрезвычайно далек от концепций бетховенского гения и приемов его письма. Очевидной причиной появления пьесы на свет стал официальный заказ боннского фестиваля.

К бессмертным творениям Бетховена обращались многие американские музыканты. Его сочинения цитировали Джордж Рокберг, Джон Кейдж, Джордж Крам. В их произведениях известные темы берут на себя важную семантическую нагрузку, помогая выразить со всей полнотой авторские идеи. Гордон пытается передать сами эмоции, энергию, «*вдохновенное предчувствие счастья, близкое к эйфории*» [2, 136], заложенное в Седьмой симфонии, выбирая для этого нестандартные, неожиданные, но чрезвычайно близкие современному американскому композитору средства. Пользуясь арсеналом приемов постминимализма, Гордон оригинально «переписывает» бетховенский шедевр, уподобляя его вечно зеленым мелодиям популярной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дубинец Е. А.* Made in USA: музыка — это все, что звучит вокруг. Москва: Композитор, 2006. 416 с.
2. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Том 2. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 590 с.
3. *Манулкина О. Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
4. *Baker Alan.* American Mavericks: An Interview with Michael Gordon [Электронный ресурс] // American Public Media: [Web-site]. [July 2002]. URL: https://michaelgordonmusic.com/sites/default/files/american_mavericks_july_2002.pdf (дата обращения: 5.07. 2020).
5. *Clements Andrew.* Gordon: Dystopia; Rewriting Beethoven's Seventh Symphony CD review – moments of striking beauty [Электронный ресурс] // The Guardian: [Web-site]. [2015]. URL: <https://www.theguardian.com/music/2015/mar/04/michael-gordon-dystopia-rewriting-beethovens-seventh-review> (дата обращения: 15.07.2020).
6. *Gordon Michael.* Rewriting Beethoven's Seventh Symphony. Program Note [Электронный ресурс] // Michael Gordon Music: [Web-site]. [2015]. URL: <https://michaelgordonmusic.com/music/rewriting-beethovens-seventh-symphony> (дата обращения: 15.07.2020).
7. *Whitehouse Richard.* GORDON Dystopia. Rewriting Beethoven's Seventh Symphony [Электронный ресурс] // Gramophone: [Web-site]. [2015]. URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/gordon-dystopia-rewriting-beethovens-seventh-symphony> (дата обращения: 15.07.2020).

REFERENCES

1. *Dubinets Ye. A.* Made in USA: muzyka — eto vse, chto zvuchit vokrug [Made in USA: music — that's all sounds around]. Moscow: Kompozitor. 2006. 416 p.
2. *Kirillina L. V.* Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo: v 2 t [Beethoven. Life and work: in 2 volumes]. Tom 2 [Volume 2]. Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2009. 590 p.
3. *Manulkina O. B.* Ot Ives do Adams: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: 20th Century American Music]. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2010. 784 p.
4. *Baker Alan.* American Mavericks: An Interview with Michael Gordon [electronic resource] // American Public Media: [Web-site]. [July 2002]. URL: https://michaelgordonmusic.com/sites/default/files/american_mavericks_july_2002.pdf (accessed date: July 05, 2020).

5. *Clements Andrew*. Gordon: Dystopia; Rewriting Beethoven's Seventh Symphony CD review – moments of striking beauty [electronic resource] // The Guardian: [Web-site]. [2015]. URL: <https://www.theguardian.com/music/2015/mar/04/michael-gordon-dystopia-rewriting-beethovens-seventh-review> (accessed date: July 15, 2020).
6. *Gordon Michael*. Rewriting Beethoven's Seventh Symphony. Program Note [electronic resource]// Michael Gordon Music: [Web-site]. [2015]. URL: <https://michaelgordonmusic.com/music/rewriting-beethovens-seventh-symphony> (accessed date: July 15, 2020).
7. *Whitehouse Richard*. GORDON Dystopia. Rewriting Beethoven's Seventh Symphony [electronic resource] //Gramophone: [Web-site]. [2015]. URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/gordon-dystopia-rewriting-beethovens-seventh-symphony> (accessed date: July 15, 2020).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Открывал диск совместный проект композитора и кинорежиссера Билла Моррисона «Dystopia» («Антиутопия»), завершённый в 2007 (запись Лос-Анджелесского филармонического оркестра под управлением Дэвида Робертсона).
- ² «Стук по консервной банке» — группа, объединившая Майкла Гордона, его супругу Джулию Вулф и Дэвида Ланга.
- ³ Цит. по: [3, 716].

Музыкальная культура народов мира

Диана Висаитова

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА В КОНЦЕРТНОЙ ЖИЗНИ МАДРИДА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Первая треть XX века в Испании отмечена высочайшими достижениями в литературе, философии, музыке, театре, живописи и архитектуре. Благодаря подъему духовной жизни, возрождению художественной культуры этот период именуют Серебряным веком¹. Музыкальная жизнь многих испанских городов, в том числе столицы — Мадрида, в это время была очень интенсивной. Большую роль в ней занимали многочисленные концертные ассоциации, в музыкальных вечерах которых наравне с классико-романтическим репертуаром звучали сочинения испанских композиторов, что способствовало развитию самобытного национального творчества. Неслучайно многие исследователи называют их *«преобразователями испанской музыкальной жизни»* [7, 314].

В отечественном музыковедении, ориентированном на изучение испанской музыкальной культуры, большее внимание уделялось изучению непосредственно композиторского творчества этого периода. Собственно концертная практика и музыкально-общественная жизнь Испании в целом и Мадрида в частности крупным планом еще не рассматривались. В исследовании И. А. Кряжевой [2] сведения о Национальном музыкальном обществе приведены только в связи с жизнью и творчеством М. де Фальи, вне широкого историко-культурного контекста. В диссертации И. В. Красотиной [1], посвященной фортепианному наследию Э. Гранадоса, напротив, можно почерпнуть много данных о различных обществах, однако автор рассматривает исключительно Новое музыкальное Возрождение Каталонии, которое имело свои характерные особенности и деятельность которого протекала во многом независимо от столицы. Испанские исследователи-музыковеды значительно дальше продвинулись в изучении этой проблематики.

В своей статье мы опирались в основном на исследования Х. М. Гарсии Лаборда [5], Э. Родисио [7], М. Енсины Кортизо и Р. Собрино [4], М. Пасасиос и К. Кьерпо [6]. Были задействованы архивные материалы: программки концертов Филармонического и Национального общества², Регламент (устав) Филармонического общества Мадрида³ [10], а также периодические издания первой половины XX века — музыкальные журналы (*Ritmo*, *Revista Musical Bilbao*, *Revista Musical Hispano-americana*) и ежедневная газета ABC.

Представляется, что научное осмысление испанской музыкальной жизни на примере ее столицы позволит определить новые научные перспективы музыкальной испанистики.

В данной статье будет рассмотрен концертный репертуар и выявлена роль современной музыки в двух крупнейших концертных ассоциациях Мадрида первой половины XX века: Филармоническом обществе Мадрида (*Sociedad Filarmónica de Madrid*, 1901–1936) и Национальном музыкальном обществе (*Sociedad Nacional de Música*, 1915–1922). Фактически они определяли репертуарную и артистическую музыкальную политику города и страны в первой трети XX века, задавали пути развития национального искусства.

Филармоническое общество Мадрида было основано в 1901 году (официально зарегистрировано 30 апреля). У его истоков стояли представители аристократии и военной элиты страны: Феликс Артета Хареги⁴, Маркиз де Кастелар⁵ и Феликс Боррель Видадь⁶. Идейным вдохновителем и инициатором создания общества выступил Феликс Артета. Хосе Гарсия Лаборда в исследовании, посвященном Филармоническому обществу Мадрида, приводит письмо Артеты (21 апреля 1901 года): «У нескольких меломанов есть проект создания Филармонического общества, и они просят меня обратиться к вам, чтобы вы оказали содействие в его реализации и присутствовали на подготовительном собрании, которое состоится в среду 24 апреля в 18.00 в мадридском Атене⁷ (улица Прадо, 21), любезно предоставившем нам свой зал. Для того чтобы собралось максимальное количество участников, я был бы вам признателен, если бы вы распространили эту новость в вашем окружении, особенно среди тех, кто с ней пока не знаком, и кому наш проект мог бы понравиться» [5, 72]. Данное письмо, видимо, было известным в Мадриде, его часто публиковали и пересказывали в различных источниках. Так, его текст опубликован в отчете о деятельности общества за первые пятнадцать лет [10, VIII].

В последнее десятилетие XIX века наблюдался спад деятельности Мадридского концертного общества (*La Sociedad de conciertos de Madrid*) — одной из важнейших ассоциаций этого времени. К началу XX столетия в испанской столице практически не было регулярных камерных или симфонических концертов. В интервью, опубликованном в одном из самых известных и авторитетных музыкальных журналов *El Ritmo*, К. Арагонес приводит следующие слова Ф. Борреля: «В начале весны [1901 года] Филармонический оркестр Берлина под управлением Артура Никиша дал концерт, который произвел настолько сильное впечатление, что возникло желание хотя бы иногда слушать сочинения великих композиторов» [3, 5].

Таким образом, послание Артеты стало своего рода реакцией на отсутствие регулярных концертов; оно было продиктовано необходимостью создания в Мадриде подобной организации. Неудивительно, что филармоническое общество Мадрида сразу привлекло к себе внимание аристократии, научной и творческой интеллигенции. В первый год было зарегистрировано 670 участников, среди которых — *архитекторы* (Амос Сальвадор-и-Каррерас (1879–1963) и Луис де Ландечо (1852–1941)), а также *музыканты*, например, *композиторы* Томас Бретон⁸, Хосе Траго⁹, Грегорио Матеос-и-Сантос (1859–1910), Артуро Сако дель Валье (1869–1932), Хулио Гомес¹⁰ (в 1902 году к ним присоединятся Бартоломе Перес Касас¹¹ и Конрадо дель Кампо¹²), *музыкальные критики* (Сесилио де Рода (1865–1912) долгое время был автором и редактором программ концертов общества, критик газеты *La Época*, Хоакин Фессер — критик журнала *El Sol* и *Revista Musical Hispano-americana*, Мигель Сальвадор и Каррерас (1881–1962) — *Revista Musical Bilbao*). Отдельно стоит выделить Адольфо Саласара (1890–1958) — испанского музыковеда, музыкального критика и композитора, который являлся одной из ключевых фигур в культурной жизни Мадрида XX века, в частности, в Национальном музыкальном обществе.

Отметим, что в совете правления не было музыкантов. На момент создания общества, 1901 год, в него входили: Феликс Артета (президент), Маркиз де Кастелар (вице-президент), Луис Баия и Уррутиа (1848–1943, казначей), Анхель Гомес-Родульфо (бухгалтер), Луис Мартинес Мендес (секретарь). Художественный комитет представляли Феликс Боррель, Августин Ларди (1847–1918), Маркиз де ла Месса и Аста (1893–1922), Фернандо Пиньет, Сесилио де Рода¹³.

Основными *местами проведения* концертов были мадридские театры: Комедии (El Teatro de la Comedia), Испанский театр (El Teatro Español), иногда театр Принцессы (El Teatro de la Princesa) и театр Алькасар (El Teatro Alcázar). *Концертный сезон* был вполне традиционным: преимущественно с ноября по конец апреля с перерывами на посты перед главными религиозными праздниками. В среднем в год давалось от 15 до 20 концертов. Во время Великого Поста — от одного (сезон 1935–36) до восьми (сезоны 1904–1905, 1919–1920). На Страстной неделе концертов не было (собственно, как и во многих других странах).

Программа отличалась широтой и разнообразием: охватывала репертуар от старинной до современной музыки и отражала сложившуюся к началу XX века репертуарную картину. Преимущественно это была музыка немецких композиторов, реже французских, итальянских и русских. Программы концертов формировались исключительно советом правления, «без какого-либо вмешательства», принимая те сочинения, которые «считали наиболее интересными» [3, 6].

Независимость совета правления при выборе репертуара обусловила тот факт, что современная европейская музыка значительно уступала классико-романтическому репертуару. Среди наиболее исполняемых композиторов

стоит выделить К. Дебюсси, Р. Штрауса, М. Равеля. Творчество К. Дебюсси в концертно-исполнительской деятельности было представлено наиболее полно. Среди *фортепианных сочинений* стоит выделить «Арабески», «Эстампы» и отдельные пьесы из «Прелюдий». *Камерно-инструментальные и вокальные произведения* звучали реже. Среди работ сочинений Р. Штрауса, напротив, чаще обращались к *вокальной музыке*. Звучала и *камерно-инструментальная музыка Штрауса*: четыре раза была исполнена соната Es-dur для скрипки и фортепиано ор. 18. Обращает на себя внимание тот факт, что ни разу не игрались сверхпопулярные во всем мире симфонические поэмы композитора, которые были в репертуаре двух мадридских оркестров: Симфонического («Симфоника», La Orquesta Sinfónica de Madrid¹⁴ или La Sinfónica) и Филармонического («Филармоника», La Orquesta Filarmonica de Madrid¹⁵ или La Filarmónica).

Творчество М. Равеля в Филармоническом обществе Мадрида нашло отражение в *фортепианных программных* («Альборада», «Игра воды», «Ундина», «Гробница Куперена») и *камерных сочинениях* (Струнный квартет F-dur, «Цыганка»).

Обращение к музыке М. П. Мусоргского было не частым. Исполняли лишь «Песни и пляски смерти» (цикл полностью или отдельные части). И музыка Стравинского звучала редко (семь исполнений за все время существования Филармонического общества — сравним с Дебюсси, 87), это были исключительно камерные и достаточно традиционные с точки зрения композиторского письма опусы (Концертино для струнного квартета, Сюита на темы Перголези для скрипки и фортепиано, Три пьесы для струнного квартета). Столь же редко звучали сочинения Бартока (струнные квартеты № 1 (соч. в 1908, исп. в 1928), № 4 (соч. в 1920, исп. в 1933)), Шенберга (струнный квартет № 1 ор. 7 (соч. в 1905, исп. в 1920), № 3 (соч. в 1927, исп. в 1933), «Просветленная ночь» (соч. в 1899, исп. в 1927)).

Очевидно, что критерием выбора произведения являлся стиль сочинений — преимущественно позднеромантический (Штраус, Шенберг, Барток) либо импрессионистический (Дебюсси, Равель). Всего один раз (29 апреля 1933 года) было исполнено атональное сочинение — Пять пьес (ор. 5, 1909) для струнного квартета А. Веберна. Безусловно, классико-романтический репертуар был более понятным публике, а позднеромантические опусы Шенберга «встречали враждебно» [3, 7]. В публицистике того времени часто встречаются высказывания, направленные против современной по стилю музыки. Известно, что сочинения Стравинского долгое время не принимали ни критика, ни публика (премьера «Весны священной» в Мадриде состоялась только в тридцатых годах). В этом вопросе Испания значительно отставала от других европейских стран.

Современная испанская школа в концертах Филармонического общества была мало представлена, в большинстве своем фортепианной музыкой М. де Фальи (отдельные пьесы циклов «Четыре испанские пьесы для фортепиано», «Семь испанских народных песен»), Э. Гранадоса («Гойески», Испанские танцы:

№ 1 «Менуэт», № 2 «Восточный», № 5 «Андалузский», № 10 «Меланхолический») и Х. Турины (фортепианные циклы «Севилья», «Севильские уголки», «Испанские женщины», соната «Санлукар-де-Баррамеда»). В камерно-инструментальной области выделим скрипичные сочинения П. Сарасате (Испанские танцы № 3 «Андалузский романс», № 4 «Наваррская хота», № 6 «Сапатеадо» и «Цыганские напевы») и Х. Турины (Фортепианное трио, Фортепианный квартет и Фортепианный квинтет). Произведения других испанских композиторов встречаются в программе эпизодически. Это песни для голоса с фортепиано Хуана Гай-и-Планельи (1868–1926), песни и струнные квартеты № 1 G-dur, № 2 f-moll Р. Чапи, «Баскские прелюдии» для фортепиано А. Доностии¹⁶, «Песня Фаролеро» для оркестра и «Колыбельная» для фортепиано Э. Альффтера, «Песня и танец», «Дети в саду» для фортепиано Ф. Момпоу.

Многие из перечисленных сочинений написаны в испанском стиле, ориентированы на фольклор и развивают национальные образы. Активное включение музыки испанских композиторов в программы концертов Филармонического общества Мадрида начинается примерно с 1914 года, то есть тогда, когда из Франции вернулись М. де Фалья и Х. Турина. Возможно, таким образом организаторы концертов хотели привлечь внимание к тому, что в их стране также есть значимые, известные отечественные композиторы (кроме И. Альбениса, разумеется), которые работают не только в жанре сарсуэлы. Национальный колорит должен был подчеркнуть факт их принадлежности к испанской культуре.

Наиболее остро вопрос включения в программы Филармонического Общества национального репертуара встал в десятилетия XX века. О «всепоглощающей зарубежности» [5, 84] программ концертов писали композиторы и музыкальные критики: Хулио Гомес, Карлос Бош и особенно яростный защитник испанской школы Рохелио Вильяр. В августе 1911 года он опубликовал статью «Национальное музыкальное общество» в Музыкальном журнале Бильбао (Revista Musical Bilbao), в которой критиковал деятельность Филармонического общества, собирающего «13.000 [песет] ежегодно для того чтобы слушать зарубежную музыку в исполнении иностранных артистов» [12, 194], и призывал к созданию Национального музыкального общества: «Нет другого решения. Напрасно ждать, что такие общества как Филармоническое или Вагнеровское, чьи устремления нам враждебны, начнут развиваться в благоприятном направлении по отношению к нам. Любые другие действия, кроме создания Национального общества <...> будут пустой тратой времени...» [12, 195]. Заключение статьи является своего рода призывом: «Дорогие композиторы, надо работать. Мы должны создать Национальное общество для того, чтобы продвигать национальное искусство <...> мы должны добиться того, чтобы оно процветало» [12, 196].

В 1915 г., через четыре года после первого обращения Р. Вильяра, было создано Национальное музыкальное общество¹⁷. Несмотря на небольшой (всего семь лет) период своего существования, оно было одним из важнейших в музыкальной жизни Мадрида XX столетия. Благодаря его деятельности был

восполнен пробел в обращении к испанской музыке, в том числе современной, который наблюдался в репертуаре концертов Филармонического общества Мадрида. В концертах Национального общества прозвучали, в том числе и в первый раз, сочинения испанских композиторов разных поколений: «Учителей» и «Поколения 27»¹⁸. Создание Общества, таким образом, можно рассматривать именно в контексте Нового музыкального Возрождения.

В состав Общества входили многие музыканты, музыковеды, музыкальные критики, которые радели за развитие национальной испанской школы — как композиторской, так и исполнительской: Мигель Сальвадор-и-Каррерас¹⁹ (президент), Грегорио де Чаварри-и-Ромеро (вице-президент), Карлос Бош (секретарь). Художественный комитет: Бартоломе Перес Касас, Мануэль де Фалья, Хоакин Турина, Амадео Вивес и Франсиско Фустер.

Комментируя рождение Национального общества, его президент, музыкальный критик Мигель Сальвадор, писал: *«Нынешняя обстановка противоположна той, что была несколько лет назад: тогда наблюдалось пренебрежительное отношение к национальному и возвышение всего иностранного»* [8, 11]. Действительно, после создания общества ситуация изменится — в концертах Общества будет звучать испанская музыка часто в исполнении испанских музыкантов. Этот момент был отмечен в первой статье Регламента (Устава) Общества: *«С национальным музыкальным обществом создается место, цель которого, прежде всего, в том, чтобы содействовать музыкальному творчеству и возможности исполнения и публикации написанной музыки»*²⁰.

Концерты общества давались в Королевском зале мадридского отеля Риц (Salón Real del Hotel Ritz). Обычно в год проходило 8–14 концертов: с октября по конец мая (иногда до конца июня, например, в VI сезон), в то время как сезон Филармонического общества был значительно короче — он длился по конец апреля.

Основу программы концертов составили сочинения испанских композиторов (особенно первые четыре сезона), однако она не была ограничена только ими. В мероприятиях также звучала западноевропейская музыка — от музыки эпохи барокко до сочинений композиторов XX века.

Приведем в качестве примера программу первого концерта (8 февраля 1915 года).

Первое отделение:

Х. Турина. Фортепианный квинтет № 1 g-moll.

Исполняет Испанский квинтет Конвино (Quinteto Español de Corvino) в составе: А. Корвино, М. Аранда, Э. Алькоба, Д. Тальтавуль, Х. Турина.

Второе отделение:

Э. Гранадо. «Экспромт перепела», «Пейзаж», «Экспромт».

Исполняет Ф. Фустер (фортепиано).

М. де Фалья. «Молитва матерей, которые обнимают своих детей (премьера)», «Семь испанских народных песен».

Исполняют Ж. Ревильо (сопрано) и М. де Фалья (фортепиано).

Третье отделение:

И. С. Бах. Концерт для трех фортепиано и камерного оркестра (впервые в Испании).

Исполняют: Х. Турина, М. де Фалья и Мигель Сальвадор (фортепиано), дирижер Б. Перес Касас.

Подобное соединение в одном концерте сочинений испанских и зарубежных композиторов будет характерно и для других концертов. Например, 1 июня 1915 года в первых двух отделениях звучала испанская музыка (квартет d-moll Х. Турины, соната h-moll для скрипки и фортепиано О. Эспла), а в третьем струнный квартет g-moll К. Дебюсси. Часто в одном концерте исполнялась старинная и современная музыка (например, сочинения М. де Фальи и К. де Моралеса).

Из *зарубежных композиторов XX века* чаще всего играли Дебюсси, Бартока, Кодаи, Равеля, Шмидта, Штрауса, Казелла; из *русских* — Скрябина и Стравинского (балеты которого были популярны в Испании благодаря концертам Русских сезонов). Жанровое соотношение было примерно таким же, как и в Филармоническом обществе: предпочтение отдавали фортепианным сочинениям, после — камерной музыке.

В концертах Национального музыкального Общества были исполнены сочинения более чем семидесяти *современных испанских композиторов*. Выделим некоторых: М. де Фалья, Э. Гранадо, Х. Турина — их музыка звучала чаще всего, а также Конрадо дель Кампо, Оскар Эспла (1886–1976), Винсент Арреги Гарай (1871–1925), Хесус Гуриди (1886–1961), Педро Гарсиа Моралес (1877–1938), Адольфо Саласар и многие другие. К сожалению, уже с четвертого сезона наблюдается спад, и в программах концертов испанская музыка звучит гораздо реже, уступая место французской (в основном музыке К. Дебюсси, М. Равеля, С. Франка и Г. Форе). Причины кроются, возможно, в экономической сфере: Дебюсси и Равель в первой трети XX века были чрезвычайно популярны, и публика охотнее посещала концерты, в которых исполнялись их сочинения, чем произведения малоизвестных отечественных авторов.

Тем не менее всего лишь за семь лет деятельности Национального общества мадридская публика познакомилась с большим пластом современной музыки. Программы концертов составлялись таким образом, что в течение вечера звучала зарубежная и испанская музыка. На наш взгляд, благодаря подобному принципу формирования программ выстраивалась некая историческая линия, а сочинения испанских композиторов включались в общеевропейский контекст.

Хотелось бы отметить значение Художественного комитета, который занимался составлением программ мероприятий и обладал независимостью от совета Правления. В него входили выдающиеся испанские композиторы, прекрасно знавшие современную музыку. Регламентом было установлено, что решения комитета не подлежат обжалованию. Музыкальный кругозор членов правления положительно сказался на разнообразии концертных программ Национального музыкального общества.

Приобщение слушателей к новой музыке осуществлялось во многом благодаря критике. А. Саласар регулярно публиковал в газете *El Sol* анонсы и положительные рецензии на концерты. Он всячески подчеркивал важность исполнения современной испанской музыки. Другой музыкальный критик — Х. Гомес — в газете *El Liberal* писал, что Национальное музыкальное общество не пытается развлечь публику своими концертами и превратить искусство в бизнес. Действительно, была большая вероятность того, что публика не примет то или иное сочинение. Анонсы и рецензии на концерты часто встречаются и в одной из самых популярных ежедневных испанских газет — *ABC*: «... концерт прошел блестяще и его успех был более восторженным, чем можно было ожидать от выдающихся артистов <... > заслуженные оvationy получил пианист Виньес, который выступил с великолепным виолончелистом Касо, а также с прекрасным, прекраснейшим пианистом Габриелем Абро... » [9, 24].

Таким образом, период с 1901 по 1936 годы можно считать своеобразным этапом формирования вкуса мадридской публики и приобщения ее к современной музыке. Процесс этот был сложным и проходил по двум направлениям, которые задавали две ведущие концертные организации столицы. Филармоническое общество включало сочинения XX века постепенно, отдавая предпочтения западноевропейским композиторам. Национальное музыкальное общество, наоборот, ориентировалось именно на сочинения испанцев, здесь часто звучали их премьеры. К тридцатым годам XX столетия современная музыка занимала все большее место²¹.

Филармонические организации и музыкальная критика сыграли важнейшую роль в развитии национальной композиторской и исполнительской школ. Появление современных сочинений (зарубежных и испанских) в концертной практике стимулировало композиторов Испании к сочинению музыки. К сожалению, этот процесс был остановлен в связи с событиями 1936 года, когда Испания, в силу политических событий, на долгие годы была закрыта от других европейских стран.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красотина И. В. Энрике Гранадоc. Фортепианное наследие. Дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2010. 192 с.
2. Кряжева И. А. Мануэль де Фалья: монография. Москва: Московская консерватория, 2013. 328 с.
3. Aragonés. C. Una visita de La Sociedad Filarmónica de Madrid // Ritmo: revista musical ilustrada. №1, 1.11.1929. P. 5–9.
4. Encina Cortizo M., Sobrino R. Asociacionismo musical en España // Cuadernos de Música Iberoamericana. Vol. 8–9 (2001), Universidad Complutense de Madrid. P. 11–16.
5. García Laborda J. M. La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901–1936). Contexto histórico y valoración del repertorio. Ed.: Academia del Hispanismo, 2011. 185 p.
6. Palacios M., Queipo C. El asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa. — Calanda Ediciones Musicales, 2019. 395 p.
7. Rodicio E. La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español // Cuadernos de Música Iberoamericana. Vol. 8–9 (2001), Universidad Complutense de Madrid. P. 313–322.

8. *Salvador M.* Una reunión importante // Revista Musical Hispano-americana, № 2 (febrero 1914). P. 11.
9. Sociedad nacional de música // ABC. 13.11.1918. P. 24.
10. Sociedad Filarmónica de Madrid. Resumen social, económico y artístico de sus quince primeros años 1901–1916. Madrid. 1917. 155 p.
11. *Ubierto A., Jover J. M., Reglá J., Seco C.* La introducción a la Historia de España. Barcelona: Editorial Teide. 1963. 798 p.
12. *Villar R.* del. Sociedad Nacional de Música // Revista Musical Bilbao. № 8 (agosto 1911). P. 194–196.

REFERENCES

1. *Krasotina I. V.* E'nrike Granados. Fortepiannoe nasledie. Dis. ... kand. Iskuststvovedeniya [Enrique Granados. Piano heritage. Cand. Sci. (Art Criticism) Dissertation]. Moscow, 2010. 192 p.
2. *Kryazheva I. A.* Manuel'l' de Fal'ya: monografiya. [Manuel de Falla: monograph]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2013. 328 p.
3. *Aragóns. C.* Una visita de La Sociedad Filarmónica de Madrid [A visit to the Philharmonic Society of Madrid] // Ritmo: revista musical ilustrada [Ritmo: illustrated musical journal]. № 1, 1.11.1929. P. 5–9.
4. *Encina Cortizo M., Sobrino R.* Asociacionismo musical en España [Musical associations in Spain] // Cuadernos de Música Iberoamericana [Notes of Ibero-American Music]. Vol. 8–9 (2001), Universidad Complutense de Madrid [Complutense University of Madrid]. P. 11–16.
5. *García Laborda J. M.* La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901–1936). Contexto histórico y valoración del repertorio [The Philharmonic Society of Madrid (1901–1936). Historical context and evaluation of the repertoire]. Ed.: Academia del Hispanismo [Academia del Hispanismo], 2011. 185 p.
6. *Palacios M., Queipo C.* El asociacionismo musical en España. Estudios de caso a través de la prensa [Musical associations in Spain. Case studies through the press]. Calanda Ediciones Musicales [Calanda Musical Editions], 2019. 395 p.
7. *Rodicio E.* La Sociedad Nacional de Música y el asociacionismo musical español [Rodicio E. National Musical Society and musical societies in Spain] // Cuadernos de Música Iberoamericana [Notes of Ibero-American Music]. Vol. 8–9 (2001), Universidad Complutense de Madrid [Complutense University of Madrid]. P. 313–322.
8. *Salvador M.* Una reunión importante [An important reunion] // Revista Musical Hispano-americana [The Hispano-American Musical Journal], № 2 (febrero [february] 1914). P. 11.
9. Sociedad nacional de música [National Musical Society] // ABC [ABC]. 13.11.1918. P. 24.
10. Sociedad Filarmónica de Madrid. Resumen social, económico y artístico de sus quince primeros años 1901–1916 [The Philharmonic Society of Madrid. Social, economical and artistic summary of its first fifteen years 1901–1916]. Madrid. 1917. 155 p.
11. *Ubierto A., Jover J. M., Reglá J., Seco C.* La introducción a la Historia de España [The introduction to the history of Spain]. Barcelona: Editorial Teide. 1963. 798 p.
12. *Villar R.* del. Sociedad Nacional de Música [National Musical Society] // Revista Musical Bilbao [Bilbao Musical Journal]. № 8 (agosto [august] 1911). P. 194–196.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Термин Серебряный век (La Edad de Plata) широко используется испанскими историками по отношению к периоду с конца 1860-х по 1936 годы. Одним из первых его ввел Хосе Мария Хобер в книге «Введение в историю Испании» [11]. Данная терминология представляется нам аутентичной и позволяет более точно охарактеризовать процессы, которые проходили в музыкальном искусстве данного периода.
- ² Материалы по Национальному обществу предоставлены библиотекой Королевской академии Изящных искусств Сан Фернандо в Мадриде (Real Academia de Bellas Artes de

San Fernando, Biblioteca, Madrid) и архивом Мануэля де Фальи в Гранаде (Archivo Manuel de Falla, Granada).

- ³ Регламент (устав) Филармонического общества Мадрида опубликован на сайте: <http://bibliotecavirtualmadrid.org/>.
- ⁴ Félix Arteta Jáuregui (1855–1930) — полковник, а позже генерал войск инженерного корпуса.
- ⁵ Судя по всему, это был Луис Мария де лос Анхелес Патиньо и де Меса, (1863–1940), VIII маркиз де Кастелар, IX маркиз де ла Сьерра.
- ⁶ Felix Borrell Vidal (1858–1926) — испанский художник и музыкальный критик.
- ⁷ Ateneo de Madrid — культурное учреждение, которое было основано в 1835 году.
- ⁸ Tomás Bretón y Hernández (1850–1923) — испанский композитор и дирижер, одна из важнейших фигур в испанской музыкальной жизни конца XIX — начала XX веков. Т. Бретону принадлежит большое количество сочинений, среди которых центральное место занимают оперы и сарсуэлы. Менее известно симфоническое и камерное творчество: три симфонии: № 1 F-dur (1874), № 2 Es-dur (1883), № 3 G-dur (1905), струнные квартеты, фортепианное трио E-dur (1893), и другие сочинения.
- ⁹ José Tragó y Arana (1857–1934) — испанский композитор, пианист и педагог. Среди его учеников: Мануэль де Фалья, Хоакин Турина, Энрике Гранадос, Мигель Сальвадор.
- ¹⁰ Julio Gómez García (1886–1973) — испанский композитор, музыкальный критик.
- ¹¹ Bartolomé Pérez Casas (1873–1956) — испанский композитор и дирижер, в 1915 году основал Филармонический оркестр Мадрида (La Orquesta Filarmonica de Madrid).
- ¹² Conrado del Campo y Zabaleta (1878–1953) — испанский композитор, скрипач, дирижер, основатель и руководитель Национального оркестра Радио.
- ¹³ Сесилио де Рода не входил в первоначальный состав Совета правления (в книге Х. Гарсии Лаборда он также не упоминается). Скорее всего, С. де Рода вошел в совет около 1910 года, первоначально как член художественного комитета — см. «Список членов Общества» на 1 января 1910 года (Lista de Señores Socios. Sociedad Filarmonica de Madrid, Año X, 1910–1911. P. 3.), а позже как секретарь.
- ¹⁴ Основан в 1904 году испанским композитором, скрипачом и дирижером Энрике Фернандесом Арбосом (1863–1939).
- ¹⁵ В 1915 году был создан Бартоломе Пересом Касас.
- ¹⁶ José Gonzalo Zulaika (1886–1956) — испанский композитор, органист и музыковед, после принятия священного сана в 1908 году известен как Aita Donostia (или Padre Donostia).
- ¹⁷ Первое подготовительное собрание было проведено еще 17 февраля 1914 года в концертном зале Casa Navas. На нем присутствовали представители культурной интеллигенции — композиторы и музыкальные критики: Карлос Бош, Мигель Сальвадор, Томас Бретон, Хоакин Турина, Конрадо дель Кампо, Амадео Вивес, Сако дель Валье и другие.
- ¹⁸ Подобное разделение на поколения — характерная особенность испанской науки. Кроме известного «Поколения 98» («Generación del 98») или как его еще называют «Поколение катастрофы»), выделяют также «Поколение 14» (испанские писатели, зрелое творчество которых приходится на 1914 года), «Поколение 36» (послевоенное). В испанском музыковедении принято говорить о «Поколении учителей» («Generación de los Maestros», сюда относят Томаса Бретона, Хоакина Турину и Мануэля де Фалью) и «Поколении 27» (композиторы «Мадридской восьмерки») («Grupo de los ocho de Madrid»): Эрнесто Альфтер, Родольфо Альфтер, Хуан Хосе Мантекон, Хулиан Баутиста, Фернандо Ремача, Роса Гарсия Аскот, Сальвадор Баккарисе, Густаво Питталуга).
- ¹⁹ Miguel Salvador Carreras (1881–1962) — юрист, общественный деятель, пианист, музыковед и музыкальный критик в газете El Globo, а также в Музыкальном журнале Бильбао (*Revista Musical de Bilbao*) и Латиноамериканском музыкальном журнале (*Revista Musical Hispano-americana*).
- ²⁰ Цит. по: [3, 320].
- ²¹ Не случайно именно на сезон 1932–1933 годов приходится опус А. Веберна в концерте Филармонического общества (29 апреля 1933 года).

Валентина Рубцова

ПО СЛЕДАМ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Отечественное историческое музыкознание обогатилось уникальным трудом — 3-х томным изданием материалов Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: История и современность» [1], состоявшейся в РАМ имени Гнесиных 11–15 ноября 2019 года и посвященной двойной дате: 75-летию РАМ имени Гнесиных и 75-летию Государственного института искусствознания.

Уникальность труда состоит в многоаспектности исследования оперного искусства, жанровые очертания которого со второй половины XX века и по сию пору начали столь стремительно преобразовываться, что возникала почти полная уверенность в исчезновении самого жанра. Материалы конференции, отражающие художественную практику, по этому поводу приводят к обоснованному выводу: опера вписалась в более широкий культурологический и социально-исторический контекст. Не случайно в формулировке конференции понятие *опера* слито с пространством *музыкального театра*.

Издание четко структурировано. В нем десять разделов, в названиях которых сформулированы основные тематические направления и проблемы:

- I. Опера как синтетический жанр
- II. Старинная опера: жанры, стиль, культурный контекст
- III. Отечественная опера: диалоги и пересечения
- IV. Музыкальный театр XIX — начала XX века: общее и особенное
- V. Либретто и литературные источники: от *dramma per musica* к литературной опере
- VI. Опера в социокультурном контексте
- VII. Сценография и музыка в драматическом театре
- VIII. Оперная классика XX века и новейшие тенденции в музыкальном театре нового тысячелетия

IX. Опера на сцене: постановочная практика, исполнительство, новые театральные формы

X. Опера в контексте жанровых и национальных пересечений.

Первые четыре раздела помещены в первом томе, вторые четыре — во втором томе, оставшиеся — в третьем¹.

Одно только внешнее описание издания избавляет от необходимости говорить о широте и емкости представленной тематики. Отрадно отметить, что публикуемые материалы отличает высокое научное качество содержания, в чем безусловная заслуга редактора-составителя И. П. Сусидко и редколлегии (П. В. Луцкер, Т. И. Наumenко, Н. В. Пилиппенко, А. С. Рыжинский, Т. В. Цареградская), отобравших и подготовивших к печати 139 докладов из 174 прозвучавших на конференции. В связи с тем мы не будем касаться в краткой рецензии отдельных статей, а подчеркнем в общей проблематике лишь то, что, на наш взгляд, составляет особую ценность издания.

Надо сказать, что тематика большинства статей шире рамок отведенных им разделов, ибо в жизни современной оперы и музыкального театра — неважно, к какой эпохе относится рассматриваемое то или иное конкретное явление, — существуют сквозные темы, определяющие суть и причины столь развернутой дискуссии.

Ведущая сквозная тема — *опера как синтетический жанр*. Она раскрывается в материалах статей и на примерах из XVIII века, и конца XX — начала XXI столетия, где порой кажется, что этот синтез распался. Обнаружить истинное положение вещей помогает основополагающий в изучении рассматриваемых явлений *междисциплинарный научный подход*, выводящий авторов статей за пределы музыкознания в область гуманитарных знаний и театра.

Связь с театром — особая тема. В последние полтора столетия он особо ощутимо вбирает в себя все философские, социально-исторические коллизии и порождает бесконечный поток новых форм. Через русло этого синтеза, как доказательно раскрывается в статьях трехтомника, в опере появляются возникающие со временем новые философские и стилевые ориентиры (к примеру, «постмодернистская деструкция», «поздний модерн» и др.) и драматургические приемы (чему посвящен специальный раздел в третьем томе). Именно в неисчерпаемости средств синтеза — музыка, слово, действие, — в котором в определенный момент может превалировать более активная модификация отдельных составляющих, заключается жизнеспособность (если не бессмертность) оперного жанра.

Новое театральное мышление оказывает влияние, в частности, и на современную сценическую жизнь оперной классики. И здесь важно отметить, что в разговоре о музыкальном театре в издании (как и изначально в конференции) принимают участие режиссеры, специалисты смежных областей искусства, без размышлений которых трудно оценить состояние современной жизни оперы.

Особая тема издания — обращение к поэтике жанра, рассмотрение словесных текстов, литературных источников и либретто оперы. Этот путь по-

зволяет исследовать социокультурные пласты каждого сочинения, лучше понять его художественный и исторический контекст, равно как и снять устоявшиеся штампы. Выделенная в отдельный раздел во втором томе, эта тема также является сквозной линией в большинстве статей издания, посвященных разным эпохам, начиная от античного театра и кончая опусами нашего столетия. Именно таково историческое пространство, в котором анализируется жизнь оперного жанра, захватывая разные национальные школы и стилистические направления.

Конференция затронула важную проблему жизни современного музыкального театра, отраженную также в издании. Речь идет о воспитании и обучении вокалистов. Эта проблема выходит за рамки конференции, ибо она связана с необходимостью пересмотра системы образования вокалистов, которая на сегодняшний день не соответствует требованиям, предъявляемым театральной практикой.

Материалы издания «Опера в музыкальном театре: история и современность», безусловно, будут использованы в полных курсах истории отечественной и зарубежной музыки. Но и для любопытствующего музыканта или театрала они представляют интереснейший познавательный труд для чтения. И даже если такой читатель и озадачивался порой проблемой существования нынешней оперы, познакомившись хотя бы с несколькими статьями, он точно согласится с утверждением литовского современного композитора, активного деятеля музыкального театра Фаустуса Латенаса: «... ни опера, ни музыкальный театр не умрут» [1, 147].

ЛИТЕРАТУРА

1. Опера в музыкальном театре: история и современность. Сборник статей по материалам Международной научной конференции 11–15 ноября 2019 года. Ред.-составитель И. П. Сусидко. Т. 3. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2019.

REFERENCES

1. Opera v muzy'kal'nom teatre: istoriya i sovremennost'. Sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 11–15 noyabrya 2019 goda. Red.-sostavitel' I. P. Susidko. T. 3. [Opera in the musical theater: history and modernity. Collection of articles based on the materials of the International Scientific Conference on November 11–15, 2019. Ed.-compiled by I. P. Susidko Vol. 3]. Moscow: RAM im. Gnesiny'x, 2019.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ При этом хорошо было бы в каждом из томов дополнительно дать и полное содержание двух других, чтобы облегчить читателю поиски нужной информации. Так, к примеру, в немецком издании G. Henle Verlag сонат Бетховена в каждом из томов приводятся инципиты сочинений, помещенных во всех томах.

Юлия Агишева

РЕЦЕНЗИЯ НА УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ «О СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ» Н. С. ГУЛЯНИЦКОЙ

Автор учебного пособия «О современной композиции» профессор Наталья Сергеевна Гуляницкая в представлении не нуждается. Достаточно упомянуть, что одно из первых фундаментальных исследований отечественного музыкознания, посвященных особенностям звуковысотной организации в музыке XX века — «Введение в современную гармонию» Н. С. Гуляницкой, — вышло в свет в 1984 г. и заняло прочное место в ряду трудов, задавших новый вектор развития советской и постсоветской науки о музыке.

Пособие «О современной композиции» [1] предназначено для освоения курса «Теория современной композиции». Курс читается в различном объеме (в зависимости от профиля обучения), соответственно, предполагает определенную маневренность в отборе и распределении материала.

Буквально с первых строк автор подробно разбирает словосочетание *современная композиция* — название курса — и приходит к выводу о его многогранности и многосоставности [1, 5]. Вполне релевантным теории современной композиции автору кажется словосочетание *современное композиторство* [Там же] как совокупность значений *сочинительство, деятельность и творчество композитора*.

Такому же пристальному разбору подвергаются понятия *педагогика* и *методика, тематика курса*, чему посвящена 1 Глава, «Вводная». Необходимо заметить, что не только в вводной части, но и на протяжении всего повествования Н. С. Гуляницкая опирается на работы, составившие прочную философско-эстетическую базу собственного идиостиля¹.

В Главе 2 «Панорамный обзор» приводится обзор основных направлений и тенденций в отечественной музыкальной практике на примере объединений «Новая ассоциация современной музыки», «МОСТ», «СоМа» и других. Размышления автора о пост-культуре и о состоянии «пост», фиксируемом

многими представителями гуманитарных наук сегодня, представляются исключительно важными для понимания сути процессов, происходящих в композиторском творчестве и формирующих их.

Рассматривая жанровую картину в ее многосоставности и неоднозначности — «старое» и «новое» в жанровой проблематике, роль названия в жанровой характеристике того или иного произведения, — Н. С. Гуляницкая выдвигает на первый план понятия *жанровая эволюция* и *поэтика жанрового стиля*, что позволяет оценить постпрактику с позиций «новой оптики» [1, 34].

Проблема формы-содержания ставит перед современными исследователями множество вопросов: каково соотношение этих понятий в актуальной музыке, что стоит за именем произведения, какой аналитический аппарат необходим сегодня для толкования и понимания сочинения? Ответы на эти вопросы не всегда отличаются однозначностью. Автор предлагает собственную трактовку *формы-содержания*, которая рождается всякий раз заново и обретает свои неповторимые черты после знакомства с музыкальным произведением и его осмыслением.

Стиль и стилистика — одни из ключевых понятий, которыми Н. С. Гуляницкая оперирует в исследовательской практике и которым неизменно уделяет самое пристальное внимание в рамках проведения различных дисциплин в РАМ им. Гнесиных. Лосевский «принцип конструирования» является, пожалуй, некой точкой отсчета в приближении к вопросам стиля и стилистики, позволившей автору пособия выработать свою концепцию этого явления.

В разделе «Текст, интертекст, контекст, гипертекст», помимо основного разбора этих терминов, вводится понятие *цитатный интертекст* [1, 47] как один из видов интертекста: «свое» и «чужое», влияние, заимствование... В Разделе «Музыкальное произведение» автор демонстрирует смысловую трансформацию этого словосочетания в современной композиторской практике и его замену понятиями *композиция*, *конструкция*, *коллаж*, *ассамбляж*. И снова новый термин — на этот раз автор обращается к дихотомии *произведение/непроизведение* [1, 53] и анализирует ее роль в арт-практике современности. Не ускользает от внимания автора и актуальный ныне термин *симулякр* — «кажимость» произведения [1, 54].

Пособие «О современной композиции» можно было бы еще определить и как учение о современной терминологии — сфере подвижной, неоднозначной, находящейся в постоянном развитии и всеми силами сопротивляющейся маркировке дефинициями. Ясные и выверенные толкования множества понятий, несомненно, — весомые достоинства пособия Н. С. Гуляницкой.

В Главе 3 «Композиторы и композиции» рассматриваются сочинения двенадцати авторов. Среди них: А. А. Батагов, К. Е. Волков, В. А. Екимовский, П. В. Карманов, А. Л. Ларин, В. И. Мартынов, В. В. Полевая, А. Пярт, В. В. Сильвестров, И. Г. Соколов, Д. Ф. Тухманов, И. Р. Юсупова. Краткий экскурс в творчество, а также знакомство с философско-эстетическими взглядами позволяют сформировать некий образ как самого композитора, так

и его художественных устремлений. Произведения, предлагаемые для анализа, как правило, являются знаковыми для избранных авторов: «Страстная седмица» К. Волкова; Оратория «Пять ангелов» для солистов, смешанного хора и оркестра П. Карманова — «мастера разнообразных жанров форм» [1, 82]; музыка для детей Д. Тухманова (хоры, ансамбли, песни) — сфера, лишенная должного композиторского, равно как исследовательского внимания.

«Слово композитора о музыке» звучит едва ли не на каждой странице пособия, превращая его в научный интертекст. Так, в «Приложении» приводятся высказывания композиторов (С. Губайдулина, Р. Щедрин, В. Тарнопольский, Д. Курляндский, А. Волконский и другие) о направлениях и течениях, инновациях, духовном в музыке, форме и содержании, постмодернизме, серьезной и легкой музыке.

Чрезвычайно ценными представляются методические рекомендации для преподавателей и студентов. Задания, предлагаемые учащимся, не строятся по одной схеме, а варьируются в зависимости от фигуры того или иного композитора. Автор предлагает не только проанализировать, прочитать, а и порассуждать, выразить личное впечатление на основе прослушанного, прочитанного, прочувствованного. Приведем несколько примеров заданий к разделу о музыке П. Карманова: «*На основе вербального материала, выложенного в интернете, составить "портрет композитора"*; *вернее выявить положения, относящиеся к его эстетическим взглядам на современное музыкальное искусство*» [1, 90]; к разделу о музыке В. Сильверстова: «*Прослушать в исполнении автора "Багатели" и записать свои впечатления от произведения и его образной интерпретации. Обратить внимание на музыкальный язык и дискурс как речь, живое музыкальное высказывание, не лишенное, наряду с созерцательностью, неторопливой нарративности и мягкого контраста. Отметим, что сам композитор охарактеризовал этот цикл как "Музыкальные моменты"*» [1, 124]. Такие формы работы направлены не только на воспитание определенных слушательских навыков, но и в том числе на подготовку студентов к будущей исследовательской работе (в частности, в рамках дисциплины «Специальный класс»).

Весь материал для анализа и разбора приведен в виде многочисленных ссылок на интернет-ресурсы, где представлены аудио-, нотные, текстовые файлы и другая сопутствующая информация, знакомиться с которой можно параллельно изучению пособия.

Н. С. Гуляницкая предлагает свой план и свое видение дисциплины «Теория современной композиции», выверенные на практике в течение многих лет плодотворной педагогической работы. И это не просто план освоения конкретной дисциплины, а стратегия воспитания будущего исследователя, широко задействующая сферу гуманитарного знания, без чего образ современного музыковеда немыслим.

В «Заключении», приводя слова В. О. Ключевского — «*Наука есть не только знание, но и со-знание...*», — Н. С. Гуляницкая пишет: «*Достичь уровня "со-знания" — путь трудный, но преодолимый, путь движения к Истине, Методу и Науке*» [1, 148].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуляницкая Н. С. О современной композиции: Учебное пособие. Москва: Музыка, 2019. 176 с.

REFERENCES

1. *Gulyanitskaya N. S. O sovremennoj kompozicii: Uchebnoe posobie.* [Gulyanitskaya N. S. About modern composition: A textbook]. Moscow: Muzy'ka, 2019. 176 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ И. А. Ильин, А. Ф. Лосев, В. В. Бычков, Д. В. Сарабьянов, С. С. Аверинцев и многие другие.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



ГУЛЯНИЦКАЯ Наталья Сергеевна (Москва)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, заслуженный работник высшей школы РФ.

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.

nataserggul@yandex.ru



ПАНТЕЛЕЕВА Юлия Николаевна (Москва)

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Yulia N. PANTELEEVA (Moscow)

PhD in History of Arts, Associate Professor of Music Theory Department at the Russian Gnessins Academy of Music

teatrosordo@yandex.ru



АЛКОН Елена Мееровна (Москва)

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Elena M. ALKON (Moscow)

Doctor of Art, Professor of the Music Theory Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

elenalkon@mail.ru

**ЕНУКИДЗЕ Натэла Исидоровна (Москва)**

Кандидат искусствоведения, доцент, декан историко-теоретико-композиторского факультета Российской академии музыки имени Гнесиных, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Natela I. ENUKIDZE (Moscow)

PhD in History of Arts, Associate Professor of Music History Chair, the Dean of the History, Theory and Composition at the Russian Gnesins Academy of Music, Senior Researcher at the State Institute for Art Studies.

telemuh@mail.ru

**ТОПИЛИН Даниил Игоревич (Москва)**

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Daniil I. TOPILIN (Moscow)

PhD in History of Arts, Associate Professor of the Music History Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

d.i.topilin@gmail.com

**РОСАТО Паоло (Италия)**

Музыковед, композитор.

Paolo ROSATO (Italy)

Musicologist, Composer.

paolorosato.pr@gmail.com

**ПОЖИДАЕВА Галина Андреевна (Москва)**

Доктор искусствоведения, профессор, член Союза композиторов РФ.

Galina A. POZHIDAIEVA (Moscow)

Doctor of Art, Professor, Member of the Union of Composers of Russian Federation.

pozhideeva.galina@yandex.ru

**ГОРЩУК Александра Андреевна (Москва)**

Преподаватель отделения «Теория музыки» Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова.

Aleksandra A. GORSHCHUK (Moscow)

Lecturer of the Theory Music Department at the State Musical and Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitov-Ivanov.

andrager_a@mail.ru

**КРОМ Анна Евгеньевна (Нижний Новгород)**

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки.

Anna E. KROM (Nizhny Novgorod)

Doctor of Art, Professor of the Music History Department at the Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka.

annakrom@yandex.ru

**ВИСАИТОВА Диана Рамзановна (Москва)**

Преподаватель Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке.

Diana R. VISAITOVA (Moscow)

Lecturer of Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke.

diana.pogran@mail.ru

**РУБЦОВА Валентина Васильевна (Москва)**

Доктор искусствоведения, главный редактор издательства «Музыка».

Valentina V. RUBTSOVA (Moscow)

Doctor of Art, Chief Editor of «Muzika» Publishing House.

sternlibra@hotmail.com

**АГИШЕВА Юлия Ивановна (Москва)**

Кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой музыкальной журналистики Российской академии музыки имени Гнесиных.

Yulia I. AGISHEVA (Moscow)

PhD in History of Arts, Head of the Music Journalism Department at the Russian Gnesins Academy of Music.

agisheva1@yandex.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Наталья Гуляницкая, Юлия Пантелеева

К 60-ЛЕТИЮ ИВАНА ГЛЕБОВИЧА СОКОЛОВА

В статье, посвященной 60-летию Ивана Глебовича Соколова — композитора, пианиста, музыковеда, лектора, педагога, — отражена его многогранная и насыщенная арт-деятельность, отмеченная весомыми достижениями.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

И. Г. Соколов, пианист, композитор, музыковед, музыкант

Елена Алкон

К ВОПРОСУ ОБ АНТРОПОМОРФИЗМЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ МЫШЛЕНИИ

В статье автор продолжает разработку проблемы антропоморфизма в музыкальном мышлении и музыкальной семиологии, в частности, семиотические возможности оппозиции мужской/женский. Интерес к данной проблеме связан с развитием исследований в области музыкальной семиологии, посвященным метафоре, телесности, музыкальному жесту, в целом — музыке как «во-площенному значению» и «во-площенному познанию».

Методология основана на трудах тартусско-московской семиотической школы (Ю. М. Лотман, Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян). Особое значение для разработки предлагаемого подхода имело выделение главенствующей роли оппозиции мужской/женский как «универсального классификатора», предложенное Т. В. Цивьян. Использовались результаты исследования роли антропоморфизма в генезисе человека и его мышления (Е. В. Кулебякин), данные когнитивной психологии, этнографии, этномузыкологии. Собственно музыковедческая методология опирается на идеи Э. Курта, получившие развитие в концепции автора о музыкальном мышлении мифологического типа и соответствующих понятиях (ладоакустическое поле (тело)), когнитивная модель «миф — символ — ритуал» и др.), учитываются наблюдения крупных отечественных и зарубежных музыковедов (В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского и др.).

В статье уделяется внимание вопросу антропоморфизации у Арни Кокса (Arni Cox), рассматриваемой как один из видов метафоры в музыке, понимаемой как «во-площенное значение» («embodied meaning»). Учитывается применение данной методологии к изучению музыки, создаваемой композиторами. В итоге автор приходит к выводу о возможностях структурного-антропологического метода в музыкальной семиологии.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Антропоморфизм, антропоморфизация, музыкальное мышление, музыкальная семиология, метафора, телесность, оппозиция мужской/женский как «универсальный классификатор», ладоакустическое поле/ладоакустическое тело

Натэла Енукидзе

«АВТОР В КРУГУ СВОИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ»

КАК СЦЕНИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ В РУССКИХ ТЕАТРАХ МАЛЫХ ФОРМ

(«СМЕРТЬ БЕТХОВЕНА», «ТОВАРИЩ ПУШКИН»)

Основная задача настоящей статьи заключается в представлении профессиональному сообществу двух малоизвестных миниатюр из репертуара ведущих русских театров малых форм — «Смерть Бетховена» («Летучая мышь», 1918) и «Товарищ Пушкин» («Кривое зеркало», 1929). Обе они неопубликованы. Рукопись «Смерти Бетховена» хранится в архиве лондонского музея Виктории и Альберта; машинопись «Товарища Пушкина» — в Российском государственном архиве литературы и искусства.

И по содержанию, и по жанру, и по принципам формообразования эти пьесы значительно отличаются друг от друга. Вместе с тем у них есть одно общее свойство — драматургический прием «автор в кругу своих произведений».

К изучению заявленного материала автор статьи подходит с позиций контекстного анализа; также используются и музыковедческие подходы.

Результатом исследования становятся следующие выводы. Благодаря применению указанного драматургического приема в обеих пьесах происходит стирание граней между вымыслом и реальностью, автором и его персонажами, «вочеловечивание» литературных героев, сведение автора и его произведений в едином времени-пространстве. И для «Летучей мыши», и для «Кривого зеркала» использование приема было, скорее, исключением, нежели правилом. Однако сама идея оказалась весьма перспективной — в определенной степени она стала провозвестницей эстетики постмодернизма, время которого наступит во второй половине XX века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Кабаре, «Летучая мышь», «Кривое зеркало», «Смерть Бетховена», «Товарищ Пушкин», А. А. Архангельский, В. Ф. Боцяновский, Е. Р. Руссат

Даниил Топилин

МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИДЕАЛЫ Н. К. МЕТНЕРА

СКВОЗЬ ИСТОРИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ «ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМА»

Статья посвящена рассмотрению процесса формирования музыкально-эстетических взглядов Н. К. Метнера. Врожденный культурный дуализм — русско-немецкое мышление — определил сущностное ядро художественных представлений и убеждений в мировоззрении Метнера о «правильных» основах высказывания музыкальной мысли. Автор акцентирует внимание на причине враждебного отношения Метнера к новым композиторским стилям первой половины XX века. После свершения «великого перелома» — русской революции 1917 года — истинная вера в неиссякаемость романтического искусства подвигает Метнера сохранить духовные традиции старой России. Провозглашенные Метнером пять элементов подлинного искусства — единство, цельность, свет, духовный идеал, гармония — обретают новый смысл при контекстном изучении фигуры композитора.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Н. К. Метнер, русско-немецкое мышление, врожденный культурный дуализм, глубинная интровертивная красота, «довагнеровский» романтизм, неиссякаемость романтического искусства

Паоло Росато

**КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПРОЦЕСС В ПРОСТРАНСТВЕ
МЕЖДУ ПРЕДКОМПОЗИЦИОННЫМ СТРУКТУРИРОВАНИЕМ
И СУБЪЕКТИВНЫМ ВЫБОРОМ. НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ
ПО ПОВОДУ ВТОРОЙ КАНТАТЫ ОР. 31 А. ВЕБЕРНА**

В статье рассматривается актуальный для сочинения современной музыки вопрос — по крайней мере, с момента открытия додекафонной техники Арнольдом Шенбергом — соотношения между свободным выбором и строгими предустановленными процедурами. Творчество Веберна дает пищу для размышления по этому тонкому и в то же время фундаментальному вопросу.

Для исследования взаимоотношений между строгими ограничениями и индивидуальными решениями в творчестве Веберна предлагается анализ шестой части из Второй кантаты (ор. 31) для солирующих сопрано и баса, хора и оркестра, созданной Антоном Веберном в период с 1941 по 1943 гг. и ставшей последней завершенной работой композитора.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

А. Веберн, сериальная техника, двенадцатитоновые структуры, поэзические и эстетические компоненты, Вторая кантата ор. 31

Галина Пожидаева

**СОВРЕМЕННОЕ ЗВУЧАНИЕ НАРОДНОГО ОРКЕСТРА:
СИМФОНΙΑ «УСВЯТСКИЕ ШЛЕМОНОСЦЫ»
ВЛАДИМИРА ПОЖИДАЕВА**

В статье впервые дается подробный анализ второй концертной симфонии «Усвятские шлемоносцы», раскрывается ее образное содержание, сюжет и драматургия, театрализация, приемы симфонического развития. Затрагивается проблема продолжения традиций русской симфонической школы и органичного использования достижений авангарда XX в. в сочинении крупной формы для народного оркестра. Обновление музыкального языка народно-оркестрового жанра, подъем жанра на новую высоту, профессиональную и художественную, стремление приблизить звучание народного оркестра к симфоническому по средствам выразительности, сложности музыкального языка и художественных задач — все это стало одним из важных творческих достижений композитора, осуществленным в русле «новой фольклорной волны».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Современный оркестр русских народных инструментов, «новая фольклорная волна», припевки и «страдания», обновление музыкального языка народно-оркестрового жанра

Александра Горщук

**СОНАТА-ПАРТИТА Е. ПОДГАЙЦА:
К ПРОБЛЕМЕ МОДУСОВ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ**

В статье рассмотрена Соната-партита Е. Подгайца в ракурсе жанрово-стилистической интерпретации. Автором предпринимается попытка исследовать многопланово представленные в произведении аспекты музыкального стиля и жанра. Исследуются «приметы» различных музыкальных стилей, относящихся к разным иерархическим уровням (стили различных эпох и индивидуальные композиторские стили).

В качестве аналитического метода использована концепция модусов интертекстуальности, предложенная И. С. Стогний. В статье произведена попытка применения данной

концепции в аналитической практике, на конкретном музыкальном произведении. Целью анализа является определение модуса интертекстуальности, лежащего в основе Сонаты-партиты.

В результате анализа автор приходит к выводу о применении в Сонате-партите второго модуса интертекстуальности. Музыкальные стили, черты которых обнаруживаются в произведении, составляют органичный «сплав» и не противопоставляются индивидуальному композиторскому стилю Е. Подгайца. В жанровом аспекте отмечено, помимо прочего, наличие таких особенностей, как жанровое отклонение и жанровая модуляция. Анализ музыкальных произведений, в которых музыкальный стиль представлен многопланово и многообразно, с позиций модусов интертекстуальности представляет особый научный интерес.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Е. Подгайц, Соната-партита, модусы интертекстуальности, полижанровость, необарокко, неоклассицизм, стилистические интерпретации

Анна Кром

ПОСТМИНИМАЛИСТСКИЙ БЕТХОВЕН: МАЙКЛ ГОРДОН «ПЕРЕПИСЫВАЕТ» СЕДЬМУЮ СИМФОНИЮ

Статья посвящена анализу пьесы современного американского композитора Майкла Гордона (1956) «Переписывая бетховенскую Седьмую симфонию» (создана специально для ежегодного Бетховенского фестиваля в Бонне в 2006 году).

Аналитический и компаративный методы исследования позволили не только выявить и охарактеризовать приемы работы композитора с бетховенским оригиналом, но также соотнести произведение с близкими ему по технике композиции сочинениями Гордона начала XXI века.

Американский музыкант заимствует отдельные тематические элементы бетховенской симфонии, опираясь прежде всего на присущее ей танцевальное жанровое начало, метроритм и мощную динамику, в то время как интонационно-мелодическая сторона подвергается последовательной деформации и деконструкции. Смело разрушая границы между академической и массовой музыкой, Гордон стремится передать дух сочинения, ассоциирующийся у него с жанрами танца и марша, только танцы в народном духе и военные марши вытесняются синкопированными ритмами американских духовых оркестров и брейкбитом электронной музыки ночных клубов. Пользуясь арсеналом средств постминимализма, Гордон оригинально «переписывает» бетховенский шедевр, уподобляя его вечно зеленым мелодиям популярной музыки.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Майкл Гордон, «переписывая бетховенскую Седьмую симфонию», современная американская академическая музыка, постминимализм, репетитивная техника

Диана Висайтова

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА В КОНЦЕРТНОЙ ЖИЗНИ МАДРИДА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Статья посвящена роли современной музыки в ведущих концертных ассоциациях Мадрида первой трети XX века — Филармоническом обществе Мадрида (Sociedad Filarmónica de Madrid) и Национальном музыкальном обществе (Sociedad Nacional de Música). Кратко рассматривается история их создания, анализируется концертная топография, специфика

составов Советов правления, определяющих программную политику. Автор освещает репертуар концертов с жанрово-стилевых позиций, уделяя особое внимание современным сочинениям.

Источниковедческий метод, который включает в себя анализ архивных материалов (афиш и программ концертов, уставы обществ, критических рецензий в периодических изданиях Мадрида) позволил частично воссоздать картину музыкальной жизни испанской столицы, проследить степень влияния концертных организаций на композиторское творчество.

Актуальность и научная новизна исследования определяются осмыслением деятельности Филармонического общества Мадрида и Национального музыкального общества в контексте культуры Испании Серебряного века. Подчеркивается их просветительская и прогрессивная роль не только в формировании вкуса публики, но и в развитии национальной испанской композиторской школы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Музыкальная жизнь Мадрида первой половины XX века, Серебряный век, Филармоническое общество Мадрида, Национальное музыкальное общество, современная музыка

Валентина Рубцова

ПО СЛЕДАМ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Статья представляет собой рецензию на 3-х томное издание материалов Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: История и современность» (Опера в музыкальном театре: история и современность. Сборник статей по материалам Международной научной конференции 11–15 ноября 2019 года. Ред.-составитель И. П. Сусидко. Т. 3. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2019).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Научная конференция, опера, музыкальный театр, жанр, синтетический жанр, междисциплинарный научный подход

Юлия Агишева

РЕЦЕНЗИЯ НА УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

«О СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ» Н. С. ГУЛЯНИЦКОЙ

Статья представляет собой рецензию на учебное пособие Н. С. Гуляницкой «О современной композиции» (Гуляницкая Н. С. О современной композиции: Учебное пособие. М.: Музыка, 2019. 176 с.).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА _____

Н. С. Гуляницкая, теория современной композиции, пост-культура, методика, форма-содержание, стиль, стилистика, текст, музыкальное произведение

ABSTRACTS

Natalya Gulyanitskaya, Yulia Panteleeva

ON THE 60TH ANNIVERSARY OF IVAN GLEBOVICH SOKOLOV

The article dedicated to the 60th anniversary of Ivan Glebovich Sokolov-composer, pianist, musicologist, lecturer, teacher — highlights the multifaceted and rich art activity, marked by significant achievements.

KEYWORDS

I. G. Sokolov, pianist, composer, musicologist, musician

Elena Alkon

TO THE QUESTION OF ANTHROPOMORPHISM IN MUSICAL THINKING

In this article, the author continues to work out the problem of anthropomorphism in musical thinking and musical semiology, in particular, the semiotic opportunities of the male/female opposition. Interest in this problem is associated with the development of research in the field of musical semiology, devoted to metaphor, corporeality, musical gesture, in general, to the study of music as «embodied meaning» and «embodied cognition».

The methodology is based on the works of the Tartus-Moscow semiotic school (Y. M. Lotman, Vyach.Vs. Ivanov, V. N. Toporov, T. V. Tsivyan). Of particular importance for the development of the proposed approach was the definition of «the male/female opposition» as the «universal classifier of mythological modeling» proposed by T. V. Tsivyan. The results of the study of the role of anthropomorphism in the genesis of man and their thinking (E. V. Kulebyakin), data from cognitive psychology, ethnography, ethnomusicology were used. The musicological methodology itself is based on the ideas of Ernst Kurt, which were developed in the author's conception of musical thinking of a mythological type and the corresponding concepts («mode-acoustic field/mode-acoustic body»), cognitive model «myth — symbol — ritual»), are taken into account observations of Russian and foreign musicologists (V. V. Medushevsky, E. V. Nazaikinsky and others).

The article considers the issue of anthropomorphization by Arni Cox as one of the types of metaphor in music as «embodied meaning». The application of this methodology to the study of music created by composers takes into account. As a result, the author concludes about the possibilities of the structural-anthropological method in musical semiology.

KEYWORDS

Anthropomorphism, anthropomorphization, musical thinking, musical semiology, metaphor, corporeality, male/female opposition as «universal classifier», mode-acoustic field/mode-acoustic body

Natela Yenukidze

**«THE AUTHOR IN THE CIRCLE OF HIS WORKS»
AS A STAGE PLOT IN RUSSIAN THEATERS OF SMALL FORMS
(«THE DEATH OF BEETHOVEN», «COMRADE PUSHKIN»)**

The main task of this article is to present to the professional community two little-known miniatures from the repertoire of the famous Russian theaters of small forms — «The Death of Beethoven» («The Bat», 1918) and «Comrade Pushkin» («Distorted Mirror», 1929). They are unpublished. The manuscript of «The Death of Beethoven» is in the archive of the Victoria and Albert Museum in London; the typescript of «Comrade Pushkin» is in the Russian State Archive of Literature and Art.

The content, genre and structure of these plays are different. At the same time, they have one thing in common — the special method «the author in the circle of his works».

The author studies this material using contextual analysis; musicological approaches are also used.

The study results in the following conclusions. In both plays, the boundaries between fiction and reality, the author and his characters are erased, literary heroes are «humanized». The author and his works are brought together in a single time-space. The use of the method in the «Bat» and «Distorted Mirror» did not have a systematic character. However, the idea itself is a harbinger of the aesthetics of postmodernism, the time of which will come in the second half of the twentieth century.

KEYWORDS

*Cabaret, «The Bat», «Distorted Mirror», «The Death of Beethoven», «Comrade Pushkin»,
A. A. Arkhangel'skii, V. F. Bocianowski, E. R. Ruszat*

Daniil Topilin

**N. MEDTNER'S MUSICAL AND AESTHETIC IDEALS
THROUGH THE HISTORICAL TIME
OF THE «GREAT TURNING POINT»**

Daniil Topilin's article deals with the process of formation by N. Medtner's musical and aesthetic views. The innate cultural dualism – Russian-German thinking — determined the essential core of artistic ideas and beliefs in Medtner's outlook about the «correct» foundations of expressing musical thought. The author focuses on the reason for Medtner's hostile attitude to the new composing styles of the first half of the 20th century. After the accomplishment of the «great turning point» — the Russian revolution of 1917 — the true belief in the inexhaustibility of romantic art pushes Medtner to preserve the spiritual traditions of old Russia. Medtner proclaims the five elements of true art — unity, wholeness, light, spiritual ideal, harmony — and they acquire new meaning in the contextual study of the composer's figure.

KEYWORDS

*N. Medtner, Russian-German thinking, innate cultural dualism, deep introverted beauty,
dowagnerian romanticism, inexhaustible romantic art*

Paolo Rosato

**COMPOSITIONAL PROCESS BETWEEN PLANNED STRUCTURES
AND SUBJECTIVE CHOICES. SOME FOOD FOR THOUGHT
FROM A. WEBERN'S SECOND CANTATA OP. 31**

The article deals with the actual question for the composition of modern music — at least since the discovery of the dodecaphone technique by Arnold Schoenberg — the relationship between free choice and strict pre-established procedures. Webern's work provides food for thought on this subtle and at the same time fundamental question.

To explore the relationship between strict constraints and individual decisions in Webern's work, we propose an analysis of the sixth movement from the Second Cantata (op. 31) for solo soprano and bass, choir and orchestra, created by Anton Webern in the period from 1941 to 1943 and which became the last completed work of the composer.

KEYWORDS

A. Webern, serial technique, twelve-tone structures, poetic and esthetic components, Second Cantata op. 31

Galina Pozhidaeva

**MODERN SOUND OF THE FOLK ORCHESTRA:
SYMPHONY «USVYAT HELMET-BEARERS»
BY VLADIMIR POZHIDAEV**

For the first time, the article gives a detailed analysis of the second concert symphony «Usvyatsky helmet-bearers», reveals its figurative content, plot and dramaturgy, theatricalization, and methods of symphonic development. The problem of continuing the traditions of the Russian symphonic school and the organic use of the achievements of the avant-garde of the 20th century is touched in large form for a folk orchestra. Updating the musical language of the folk orchestral genre, raising the genre to a new height, professional and artistic, striving to bring the folk orchestra closer to the symphonic one — by means of expressiveness, complexity of the musical language and artistic tasks — all this became one of the composer's important creative achievements, carried out in line with the «new folklore wave».

KEYWORDS

Modern orchestra of Russian folk instruments, «new wave», refrains and «suffering», updating the musical language of the folk orchestra genre

Alexandra Gorshchuk

**SONATA-PARTITA BY E. PODGAYETS:
TO THE PROBLEM OF INTERTEXTUALITY MODUSES**

This article is dedicated to genre-stylistic interpretation of E. Podgayets Sonata-partita. It author attempts to explore aspects of musical genre and style, which are shown extensively in this musical work. Notions of different music styles, relating to different hierarchical levels (styles of different historical eras and individual composers' features) are reviewed.

Also analysis is performed upon different musical genres which are presented in Sonata-partita: multigenre (which exists in two forms — vertical and horizontal). Analytic method of intertextual hypothesis of moduses, proposed by I. S. Stogniy, is applied in attempt to define in musical analysis intertextual modus that lies in foundation of Sonata-partita.

In result of this article Author concludes, that a second modus of intertextuality exists in Sonata-partita. Features of musical styles, that could be found in Sonata, are forming a kind of alloy, which is not opposite to individual composer's style of E. Podgayets. Genre deviation and genre modulation were found in genre aspects. We could say that musical analysis from the intertextual modus point of view have scientific significance.

KEYWORDS

E. Podgayets, Sonata-partita, intertextuality moduses, multi-genre, neo-baroque, neoclassicism, stylistic interpretations

Anna Krom

POSTMINIMALIST BEETHOVEN:

MICHAEL GORDON «REWRITES» THE SEVENTH SYMPHONY

The article is devoted to the analysis of the piece by the contemporary American composer Michael Gordon (1956) «Rewriting Beethoven's Seventh Symphony» (created specifically for the annual Beethoven Festival in Bonn in 2006).

Analytical and comparative research methods made it possible not only to identify and characterize the methods of the composer's work with the Beethoven original, but also to correlate the work with Gordon's works of the beginning of the XXI century close to him in compositional technique.

The American musician borrows certain thematic elements of Beethoven's symphony, relying primarily on its inherent dance genre beginning, metrorhythm and powerful dynamics, while the intonation-melodic side undergoes consistent deformation and deconstruction. Boldly destroying the boundaries between academic and popular music, Gordon seeks to convey the very spirit of the composition, which he associates with the genres of dance and march, only folk dances and military marches are supplanted by syncopated rhythms of American brass bands and breakbeat of electronic music from nightclubs. Using the arsenal of post-minimalist means, Gordon originally «rewrites» Beethoven's masterpiece, likening it to the evergreen melodies of popular music.

KEYWORDS _____

Michael Gordon, «Rewriting Beethoven's Seventh Symphony», contemporary American academic music, postminimalism, repetitive technique

Diana Visaitova

MODERN MUSIC IN THE CONCERT LIFE

OF MADRID IN THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

The article is devoted to the role of contemporary music in the leading concert organisations of Madrid in the first third of the 20th century — the Philharmonic society of Madrid (Sociedad Filarmónica de Madrid) and the National music society (Sociedad Nacional de Música). It gives a brief overview of how the societies were created, analyses concert topography, as well as the specific composition of the governing Councils in charge of the concert program policy. The author also discusses the repertoire of concerts from the point of view of genre and style, paying special attention to the role of modern music.

The method of source analysis which includes the analysis of archive materials (posters and program notes of concerts, charters of societies, critical reviews on leading periodicals of Madrid) enabled to partially recreate the image of musical life of the Spanish capital and consider the degree of concert organizations' influence on composers' work.

The relevance and novelty of the research is determined by considering the activity of the Philharmonic society of Madrid and the National music society in the context of the Spanish culture of the Silver Age. Emphasis is laid not only on their enlightening and progressive role in shaping the public's taste, but also on the development of national Spanish school of composition.

KEYWORDS _____

The music life of Madrid in the first third of the 20th century, Spanish culture of the Silver age, the Philharmonic society of Madrid, the National music society, modern music

Valentina Rubtsova

IN THE WAKE OF THE SCIENTIFIC CONFERENCE

The article is a review of the 3-volume edition of the materials of the International Scientific Conference «Opera in the Musical Theater: History and Modernity» (Opera in the musical theater: history and modernity. Collection of articles based on the materials of the International Scientific Conference on November 11-15, 2019. Ed. — compiled by I. P. Susidko. Vol. 3. Moscow: RAM im. Gnessinykh, 2019).

KEYWORDS _____

Scientific conference, opera, musical theater, genre, synthetic genre, interdisciplinary scientific approach

Julia Agisheva

**REVIEW OF THE TEXTBOOK «ON MODERN COMPOSITION»
BY N. S. GULYANITSKAYA**

The article is a review of the textbook by N. S. Gulyanitskaya «On modern composition» (Gulyanitskaya N. S. About modern composition: Textbook. Moscow: Muzyka, 2019. 176 p.).

KEYWORDS _____

N. S. Gulyanitskaya, theory of modern composition, post-culture, methodology, form-content, style, stylistics, text, musical composition

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

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

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

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

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

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

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

К статье необходимо приложить:

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

Структура аннотации:

1 абзац — предмет исследования;

2 абзац — метод или методология исследования;

3 абзац — научная новизна и выводы.

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

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

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

За авторами сохраняются все остальные права как собственников своих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права.

Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которых ими передаются, являются их оригинальными произведениями, и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения или иного использования.

Авторы несут всю ответственность за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.