Ученые записки

РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

2022
4(43)

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 10.12.2022 г.
Печать офсетная. Формат 70x108 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, 2022

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

Малинковская А. В.
Доктор педагогических наук, профессор

Науменко Т. И.
Доктор искусствоведения, профессор

Стоянова И. (Франция)
Доктор философии, эстетики и музыковедения, профессор

Сусидко И. П.
Доктор искусствоведения, профессор

Торопова А. В.
Доктор педагогических наук, доктор психологических наук, профессор

Цареградская Т. В.
Доктор искусствоведения, профессор

Шеховцова И. П.
Кандидат искусствоведения, доцент

Щербакова А. И.
Доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор

Плата за публикацию статей не взимается

Подписку на журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» можно оформить
на сайте Объединенного каталога «Пресса России» www.pressa-rf.ru
или по телефону +7 (495) 680–99–71, 680–94–65.
Подписной индекс — 91258

СОДЕРЖАНИЕ

Страница главного редактора **3**

ЮБИЛЕЙ
Татьяна Науменко
«Музыковедение – комплексный феномен...» Из бесед с Натальей Сергеевной Гуляницкой **6**

СОБЫТИЯ
Нина Пилипенко, Ирина Сусидко
Балет в фокусе научного исследования **12**

ЭПОХИ И СТИЛИ
Ирина Стогний
Хорал «Es ist genug»: от И. С. Баха до Э. Денисова **20**

Нина Пилипенко
«Mio ben ricordati» Ф. Шуберта и М. И. Глинки: к проблеме «свое-чужое» **33**

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР
Дана Нагина
Цифровые оперные проекты Дмитрия Отяковского **45**

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
Анастасия Мальцева
Возникновение перечня фигур Майнрада Шписса в музыкально-научном контексте эпохи **53**

МУЗЫКА XX ВЕКА
Дэвид Р. Кауфман
Теория молчания *(пер. с англ. А. Липова)* **65**

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ФОРМЫ
Евгения Чигарева
Поэт Владимир Илюшенко: стихи и музыка **74**

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
Марина Подгузова
Альберт Генрихович Цабель — арфист императорских театров **91**

Сведения об авторах **104**

Аннотации и ключевые слова **107**

Abstracts **111**

Требования к статьям **115**

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Последний номер уходящего года обещает быть, как всегда, интересным и оригинальным. Музыкальная картина мира, вырисовывающаяся в авторских материалах, широка и объемна. Обзоры, интервью, анализ сочинений — известных и неизвестных — создают ощущение, что несмотря на сложный исторический контекст, профессионализм музыкантов оказывается весьма сильным оружием во всех жизненных ситуациях.

Выпуск открывается статьей *Татьяны Науменко* «**Музыковедение — комплексный феномен**…», посвященной юбилею Н. С. Гуляницкой — выдающемуся ученому, педагогу, автору известных трудов, среди которых «Введение в современную гармонию», «Русская музыка: становление тональной системы», «Поэтика музыкальной композиции», «Методы науки о музыке», учебное пособие «О современной композиции», а также многочисленные публикации, связанные с изучением русской духовной музыки. Эти работы читаются во всем просвещенном мире, причем не только музыковедами. Интервью юбиляра насыщено энергией плодотворного творческого пути.

Обзору и анализу прошедшей в конце ноября 2022 г. грандиозной международной конференции, по своему масштабу и значимости не имеющей аналога ни в нашей стране, ни за рубежом, посвящена статья *Нины Пилипенко* и *Ирины Сусидко* «**Балет в фокусе научного исследования**» в рубрике «События». Смысловые реалии этого научно-художественного пиршества выявили высокий исследовательский уровень докладов и ораторское мастерство докладчиков. В фокусе внимания оказались самые различные объекты балетного искусства — от хореографических, музыкальных, сценографических, литературных, режиссерских до инженерных, связанных с техническими задачами постановок.

Рубрика «Эпохи и стили» представлена двумя статьями. Автором одной из них является *Ирина Стогний* — «**Хорал “Es ist genug”: От И. С. Баха до Э. Денисова**». Духовное песнопение, несмотря на стилевые и жанровые различия его интерпретаций композиторами разных эпох, сохраняло свой первоначальный смысл. В одних случаях напев использовался в заупокойной мессе (И.С. Бах) и сочинениях, связанных с образами смерти (А. Берг, Э. Денисов), порой он был включен в стихию личностных переживаний (Р. Вагнер), сама же идея погребального песнопения однажды обрела характер гротескного траурного шествия музыкантов (Ф. Караев). Интерес представляет не только

смысловая трактовка лютеранского напева композиторами, но и технические приемы его развития в соответствии с замыслом сочинения и его стилистикой.

Сравнению двух сочинений на текст Метастазио посвящена статья *Нины Пилипенко* «**“Mio ben ricordati” Ф. Шуберта и М. И. Глинки: к проблеме “свое-чужое”**». Сходство и различие трактовок стихотворного текста обоими композиторами приводит автора к убеждению, что итальянский «след» по-разному проявился у каждого из них. Поначалу, при сопоставлении сочинений с итальянской традицией, глинкинский опус представляется ей более близким. Однако в процессе анализа оказывается, что в одном случае прекрасная кантилена, сочетаясь с австрийской стилистикой, все же преобладает над ней, в другом романсовый стиль русского классика, обогащаясь итальянским мелодизмом, сохраняет свои неповторимые черты и узнаваемый музыкальный язык.

Рубрика «Музыкальный театр» представлена статьей *Даны Нагиной* «**Цифровые оперные проекты Дмитрия Отяковского**». В российском музыкальном театре медиатехнологии все больше привлекаются к оперным постановкам. Различные способы их внедрения рассматриваются автором на примере ряда цифровых оперных проектов талантливого режиссера Д. Отяковского: «Снежная Королева», поставленная на музыку симфонической сказки Р. Сагдиева, «Скупой рыцарь» С. Рахманинова (с применением ролевой онлайн-игры, проходящей в атмосфере рыцарского средневековья), «Глоссарий 2.0» Е. Войтенко (нано-опера, представляющая собой медиаинсталляцию для четырех экранов, а в музыкальном отношении — электроакустическая композиция, длящаяся 8 минут). Подобные эксперименты обновляют театр, но не отменяют классические версии.

Статья *Анастасии Мальцевой* «**Возникновение перечня фигур Майнрада Шписса в музыкально-научном контексте эпохи**» открывает рубрику «Из истории зарубежной музыкальной культуры». Список музыкальных фигур, включенных в трактат М. Шписса, немецкого теоретика эпохи барокко, представляет некий аналог риторических фигур. Их появление автор связывает со стремлением ряда ученых того времени найти связи между музыкой, риторикой и поэзией для создания «полной музыкальной системы». Шписсу это удалось осуществить в практическом руководстве по композиции.

Рубрика «Музыка XX века» представлена статьей *Дэвида Р. Кауфмана* «**Теория молчания**» в переводе с англ. *Анатолия Липова*. Внемузыкальные явления в музыке XX века играют большую роль в музыке. Автор поднимает вопрос о различных влияниях, испытанных Кейджем

и приведших его к созданию «4’33». Основное внимание уделяется архитектуре, скульптуре, живописи и буддизму, сыгравшим важнейшую роль в познавательном процессе Кейджа, а также сказавшемся на поэтике творчества. Пытаясь изменить представление о музыке и предлагая расценивать случайные звуки как музыку, заполняющую пространство молчания, композитор воплотил собственные ощущения восприятия звуков, находясь однажды в акустически изолированном помещении. Еще одним фактором, способствовавшим культивированию Кейджем феномена случайности, стали карты Таро.

В статье *Евгении Чигаревой* «**Поэт Владимир Илюшенко: стихи и музыка**», размещенной в рубрике «Музыкальные жанры и формы», рассматривается роль музыки в поэтическом творчестве писателя. «Персонажами» стихотворений В. Илюшенко, как демонстрирует автор статьи, выступают инструменты — труба, орган, скрипка, клавесин, колокол, флейта, свирель, арфа, литавры, кимвалы, а также жанры — оратория, реквием, литания, хорал, песня, мадригал, романс, танго. Другой важнейшей темой творчества выступает *окружающий мир, природа*. Соответственно, «героями» являются дуб, липа, сосна, клен. Выявляя определенное соотношение гласных и согласных, автор демонстрирует технические стороны музыкальной фонетики поэтического стиля Илюшенко.

Выдающемуся немецкому музыканту, солисту-виртуозу Мариинского театра и композитору посвящена статья *Марины Подгузовой* «**Альберт Генрихович Цабель — арфист императорских театров**». Из писем и документов, приведенных в статье, видно, насколько высоко ценилось его искусство дирекцией Императорских театров Санкт-Петербурга. Арфист принимал участие в ансамлевой игре и исполнял сольные фрагменты, представляющие собой импровизации музыканта. Блистательное мастерство Цабеля не только оставило заметный след в истории исполнительского искусства, но и *подняло арфу на небывалую высоту*.

Дорогие друзья!
Редакция «Ученых записок» поздравляет вас
с наступающим Новым годом и Рождеством!
Желаем всем здоровья, мира, любви, творческих полетов
и интеллектуальных радостей!!!

Ирина Стогний

Татьяна Науменко

«МУЗЫКОВЕДЕНИЕ — КОМПЛЕКСНЫЙ ФЕНОМЕН...»

ИЗ БЕСЕД С НАТАЛЬЕЙ СЕРГЕЕВНОЙ ГУЛЯНИЦКОЙ

В декабре 2022 года отмечает юбилей Наталья Сергеевна Гуляницкая — выдающийся исследователь, педагог, музыкально-общественный деятель. Профессор Гуляницкая — гордость Российской академии музыки имени Гнесиных, настоящий символ Историко-теоретико-композиторского факультета, который сегодня в значительной степени представлен ее учениками.

Многие годы жизни Натальи Сергеевны были связаны с учебными заведениями имени Гнесиных: в школу-семилетку ее принимала лично Елена Фабиановна Гнесина, к продолжению музыкального образования рекомендовал профессор Сергей Сергеевич Скребков. Окончила музыкальное училище, затем Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (1953) одновременно по двум факультетам — теоретическому (класс В. О. Беркова) и фортепианному (класс В. Ю. Тиличеева). Более 30 лет возглавляла кафедру теории музыки (до 2010 года — гармонии и сольфеджио), входила в экспертный совет Российского гуманитарного научного фонда, музыковедческую

Наталья Сергеевна Гуляницкая

комиссию Московского союза композиторов, в редакционные коллегии ведущих музыкальных журналов. Кандидатскую диссертацию — «Современное учение о гармонии: теоретические концепции англо-американских учебных курсов» (1977) — защитила под научным руководством профессора Юрия Николаевича Тюлина; его памяти спустя десять лет посвятила докторскую диссертацию «Современная гармония: теория и практика» (1987).

Наталья Сергеевна относится к тому поколению ученых-первооткрывателей, чьими стараниями и наука, и музыкальное образование кардинально поменяли свой облик. В учебные планы музыкальных вузов были введены новые дисциплины, по-иному стали преподаваться и базовые предметы, прежде всего, гармония. Небывалое расширение изучаемого музыкального материала, часто отсутствующего в изданном виде, применение разнообразного комплекса методов и аналитических методик, изучение огромного корпуса новейшей научной литературы, публикация новаторских трудов — все это было настоящим прорывом, оказавшим огромное воздействие на интересы и научные поиски музыковедческого сообщества.

Такая, без преувеличения, подвижническая деятельность далеко не всегда получала официальное одобрение. Главный редактор издательства «Музыка» В. В. Рубцова вспоминает, как в 1984 году ее яростно распекал чиновник Госкомиздата СССР за то, что в план издательства включили книгу «Введение в современную гармонию» Н. С. Гуляницкой с нотными примерами из музыки Штокхаузена, Шнитке, Губайдулиной. «И это по поводу сугубо теоретической работы, — подчеркивает автор, — где речь идет о строении созвучий, их взаимосвязях и т. д.»[1]. Однако среди музыкантов, в том числе студентов, спрос на подобные исследования был огромным. Формировались поколения учеников и последователей, многие из которых сегодня представляют ведущие научные и педагогические школы нашей страны.

Вторая половина 1980-х годов в отечественном музыковедении вообще была отмечена небывалым интересом к музыкально-теоретическим исследованиям, к современной музыке: консерваторские профессора, впервые обратившиеся к этой проблематике, для нескольких поколений студентов стали настоящими властителями дум. Студенты массово «шли в теорию»: в тот период именно эта область музыкознания давала возможность приобщения к самой актуальной науке и композиторской практике.

Когда в 1977 году был выпущен цикл лекций «Современная гармония»[2] — первый в стране систематический курс, полностью основанный на образцах новейшей отечественной и зарубежной музыки, — казалось, что его автор, Н. С. Гуляницкая, обрела генеральную тему научного творчества. Однако с течением времени у этого исследователя появились и другие генеральные темы: так, через несколько лет она открыла научное направление, связанное с изучением русской духовной музыки «начала-конца века». Фундаментальный труд «Поэтика музыкальной композиции»[3], изданный при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), стал своего рода классическим источником, широко цитируемым во всех исследованиях современной духовной музыки.

Интерес к области методологии музыкознания также положил начало целому исследовательскому направлению. Монография «Методы науки о музыке», впервые опубликованная в 2009 году (также по гранту РГНФ), в течение короткого времени стала библиографической редкостью и в 2015 году выдержала второе издание[4].

Однако разнообразие творческих интересов отличало этого исследователя не только в зрелые годы. В пору студенчества педагоги отмечали склонность и к другим темам и научным направлениям. Так, среди материалов и документов ГМПИ имени Гнесиных сохранился протокол обсуждения ее дипломной работы «Музыкальная характеристика в процессе развития образов в опере "Пиковая дама" П. И. Чайковского». Выступая с обоснованием выбора темы, В. О. Берков подчеркнул, что эта студентка «особенно тяготеет к оперной тематике»[5].

Сейчас и современную гармонию, и духовную музыку, и методологию музыкознания студенты изучают «по Гуляницкой», а сама Наталья Сергеевна продолжает свою научную деятельность, одновременно руководя дипломными работами выпускников и диссертациями аспирантов. Коллеги шутят, что ей принадлежит каждая вторая монография, которая издается на кафедре теории музыки, и это не такое уж и преувеличение: в текущем году Гуляницкая стала одним из победителей I Всероссийского конкурса на создание учебников (учебных пособий) для высших музыкальных учебных заведений, объявленного в рамках программы академического стратегического лидерства «Приоритет 2030». Заявленный ею проект — «Теоретико-практическое пособие по гармонии (для музыковедов). Дистант» — стал отражением еще одного опыта и его необычных результатов.

От всей души желаем нашей дорогой Наталье Сергеевне новых творческих замыслов и новых книг, радующих как самого автора, так и всех нас, ее благодарных коллег и учеников.

Т. Н.: Какую роль играет наука в музыкальном вузе?

Н. Г.: Наука и педагогика — целостная область профессионального образования, в том числе и музыкального. Особенно это касается его высшей ступени — выпуска дипломированных специалистов, часть которых будет продолжать исследования в рамках аспирантуры.

Новое знание — эмпирическое и теоретическое, как правило, внедряется в педагогический процесс. Обновляя его, оно обретает формы лекции, задания, тематического плана и программы. Об этом говорит историко-педагогический процесс — не только в отношении «ученый-педагог», но и «ученый-композитор-педагог». Чайковский и Римский-Корсаков, Танеев, Аренский, как известно, создали различные учебники — гармонии, полифонии, формы, оркестровки, — традиции которых вошли в современную научно-педагогическую практику. Не менее интересная картина и на Западе. Если вспомнить только XX век (не говоря уже о Римане, Прауте и Шенкере), то это Шёнберг, Хиндемит, Курт, Пистон, Форт и многие другие.

Педагогика как наука — характерное явление для современной культуры; музыкальная наука и музыкальная педагогика не есть исключение. Об этом говорят издаваемые книги, защищаемые диссертации, тематические конференции, перспективные научно-педагогические планы...

Н. С. Гуляницкая. 1996 год.
Фото Ю. Пантелеевой

Т. Н.: Как менялись Ваши научные интересы в разные годы?

Н. Г.: Современное музыковедение не есть нечто, отличное от других гуманитарных наук; оно представляет собой комплексный феномен, в котором сосуществуют близкие гуманитарные составляющие — философия, эстетика, литературоведение, лингвистика и общее искусствознание. Не исключено, что персональное, личное «ведение» предмета ориентируется на эту научную парадигму.

Мои научные интересы в разные годы нанизывались на этот общий стержень... Время взяло свое: педагогика (как начало пути) и наука (как его продолжение) объединились. Стал ясно прочерчиваться комплексный подход, который характерен для стиля времени, а не только для личностных ориентаций.

Т. Н.: Кого из преподавателей ГМПИ имени Гнесиных Вы считаете своими главными учителями?

Н. Г.: «Гнесинка» — это, действительно, моя *alma mater* («кормящая мать» или «мать-кормилица»): принимала меня в детскую школу сама Елена Фабиановна Гнесина; рекомендовал продолжить образование в училище и вузе Сергей Сергеевич Скребков; училась я у Виктора Осиповича Беркова (историко-теоретико-композиторский факультет) и у Владимира Юрьевича Тиличеева (фортепианный факультет); писала диссертацию у Юрия Николаевича Тюлина (правда, защищала ее тогда, когда профессор стал работать в МГК имени Чайковского).

Получив распределение министерства в спецшколу имени Гнесиных и проработав в ней более 10 лет, я была приглашена в ГМПИ имени Гнесиных на кафедру теории музыки (при замечательном декане-хормейстере Викторе Сергеевиче Попове, именем которого названа теперь Академия хорового искусства). Вот мои наставники и учителя, память о которых не оскудевает со временем.

Т. Н.: Как менялось содержание дисциплины «Гармония» и с чем это было связано?

Н. Г.: Изначально мне довелось преподавать все теоретические дисциплины на разных факультетах вуза... Но постепенно одна из них стала неким средоточением интересов. Посещая уроки фортепиано В. Ю. Тиличеева (а на это отводился не час, а день, и не только свое, но и чужое время, — эта традиция была воспринята от его учителя Г. Г. Нейгауза), я начала понимать, что мир художественного про-

Н. С. Гуляницкая с В. Р. Мединским на вручении Почетной грамоты за заслуги в развитии отечественной культуры и искусства. 2018

изведения обладает цельностью, и в ее создании немалую роль играет гармония, сознательно или бессознательно передаваемая исполнителем. Познание гармонии — это не только и не столько «практический курс», сколько раскрытие исторического и теоретического процесса в его общих и особенных проявлениях. Гармония — как сущностная часть поэтики выразительных средств.

И началось... Изучение отечественных и зарубежных курсов, наблюдения и выводы, стыковка педагогики и науки, теории и практики. Это очень интересный познавательный процесс, когда «всё смешалось в доме...», когда правильный путь как метод становится ускользающим и трудно определяемым.

Вошедший в моду «стилевой» подход оказывается недостаточно продуктивным, причина чему — разноголосица в самом толковании категории стиля (об этом подробно писал А. Ф. Лосев). Научно-практическая значимость в построении курса гармонии видится нам в подобии методу Д. С. Лихачева — методу «теоретической истории литературы».

В разработке курса гармонии наряду с поиском методологии серьезную роль сыграли две идеи: во-первых, изучать музыку как явление историческое; во-вторых, понимать теорию музыки как культурную целостность. Что имеется в виду? В связи с отменой идеологического запрета на ряд явлений русской культуры необходимо включать в курс гармонии, как и другие историко-теоретические дисциплины, духовно-музыкальные произведения разного времени. Этот уникальный пласт русской культуры, открытый кн. В. Ф. Одоевским, оказался на долгие годы вне поля зрения и нуждался в возрождении и научно-педагогическом претворении.

Так возникли две книги — «Введение в гармонию XX века» (1984) и «Русская музыка: становление тональной системы» (2005).

Таким образом, становление современного курса гармонии — это проблема, которая не теряет своей актуальности в наши дни.

Т. Н.: С чем была связана разработка инициативных курсов для студентов и аспирантов по методологии музыкознания и современной композиции?

Н. С.: Эти инициативные курсы нередко называются и «авторскими». Их задача состоит не только в выявлении предмета, здесь указанного, но и в разработке множества других вопросов, связанных с означенной категорией. Появление такого рода курсов, а затем и фиксация их в изданиях — явление не

случайное. Оно, прежде всего, связано с проблемными ситуациями, возникающими здесь и сейчас, с необходимостью поиска методов восприятия и оценки музыкальных феноменов. Современный студент и аспирант не только любознателен, но и требователен в ответах на вопросы и запросы…

Особую благодарность хочется выразить главному редактору издательства «Музыка» Валентине Васильевне Рубцовой, опыт, компетентность и руководство которой позволили состояться публикациям монографий «Методы науки о музыке: Исследование» (2009, 2015), «О современной композиции: Учебное пособие» (2019).

Т. Н.: Нынешние аспиранты: они лучше или хуже прежних?

Н. С.: Что можно сказать об аспирантах прошлого и настоящего? Они разные, хотя их объединяет возраст, но разъединяет время и его вызовы... Однако в прошлом, как мне кажется, наблюдалось больше скромности и трудолюбия и меньше озабоченности трудоустройством и даже своим местом в обществе. Назову тех, которые, на мой взгляд, состоялись как социально-значимые фигуры, например: Науменко Татьяна Ивановна (Почетный работник сферы образования РФ, заведующая кафедрой теории музыки, проректор по научной работе, доктор искусствоведения, профессор); Цареградская Татьяна Владимировна (Начальник отдела международных связей и творческих проектов, доктор искусствоведения, профессор); Логинова Валентина Александровна (проректор по науке, заведующая кафедрой истории и теории музыки, профессор Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М. Ростроповичей).

Хочется также отметить, что я поддерживаю научные и личностные связи со многими и другими очень хорошими бывшими аспирантами, теперь активными научными и педагогическими деятелями, среди которых Юлия Пантелеева (Москва, РАМ имени Гнесиных), Наталья Ходинская (Минск, консерватория), Анна Гостева (Пермь, колледж), Марина Цуканова (Москва, Академия хорового искусства), Мария Генченкова (Москва, МГК), Елена Попова (Москва, ГМУ имени Гнесиных), Олег Пташников (Мюнхен, дирижер и лектор-музыковед).

Благодарю Вас за возможность высказаться по ряду вопросов, сформулированных Вами. Охватывающие проблемы истории и теории науки и педагогики, они делают нас соучастниками живого музыкального процесса, происходящего вчера и сейчас...

Июль 2022 года

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Валентина Рубцова: «К замыслу композитора надо относиться серьезно». — URL: http://www.music-izdat.ru/Podrobnee-Skryabin-Int.asp (дата обращения: 13.10.2022).

[2] *Гуляницкая Н. С.* Современная гармония. Лекции 1–5. — Москва: ГМПИ имени Гнесиных, 1977.

[3] *Гуляницкая Н. С.* Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. — Москва: Языки славянской культуры, 2002.

[4] В настоящее время в издательстве «Музыка» готовится 3-е издание монографии Н. С. Гуляницкой «Методы науки о музыке».

[5] ГМПИ имени Гнесиных. Протоколы заседания кафедры теории музыки. Протокол № 12 от 4 апреля 1952 года. О работе индивидуальных классов. РГАЛИ. Ф. 2927. Оп. 1. Ед. хр. 338. Л. 44–45.

Нина Пилипенко
Ирина Сусидко

БАЛЕТ В ФОКУСЕ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

С 21 по 25 ноября 2022 г. в Москве, Санкт-Петербурге и Казани прошла Международная научная конференция «Балет в музыкальном театре: история и современность». Она была организована Научно-творческим центром по изучению проблем музыкального театра, созданным в этом году в Российской академии музыки имени Гнесиных в рамках программы «Приоритет 2030». Конференция продолжила ряд научных форумов, посвященных оперному искусству, которые проводились в 2013–2021 годах. Однако впервые ее организатором стала не только Гнесинская академия, а целый консорциум вузов и научных институтов: Московская государственная академия хореографии, Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Государственный институт искусствознания (Москва), Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург) [2].

Баннер конференции «Балет в музыкальном театре: история и современность»

Участники конференции неоднократно отмечали фундаментальный характер научного форума. Обсуждение разнооб-

разных вопросов балетного искусства в последние годы происходит достаточно часто: некоторые научные собрания имеют регулярный характер, объединяя ученых из разных городов; так же регулярно защищаются диссертации на темы, связанные с балетным искусством (см., например, [1], [3], [4], [8]). Однако столь масштабная конференция, скорее напоминающая конгресс, прошла в нашей стране впервые. Ее главным результатом стало создание своеобразной научной карты, на которой обозначились основные цели и направления исследовательской мысли, проблемы, нуждающиеся в разработке, и «белые пятна». Около 200 докладчиков из 11 стран выступили в 14 секциях:

Концерт в честь открытия конференции. Приветствие ректора РАМ имени Гнесиных А. С. Рыжинского

1. История балета
2. Балетная педагогика и постановочная практика
3. Музыка — жест — танец: координация и диалог
4. Балетная и танцевальная музыка в творчестве композиторов
5. Национальные хореографические школы: общее и особенное
6. Критика и рецепция
7. Вопросы функционирования и социокультурный контекст
8. Хореографические эксперименты XX — начала XXI века
9. Рукописные источники
10. Синтез искусств в балете: теория и практика
11. Балет и кинематограф
12. Сюжеты, либретто и их литературные источники
13. Декорационное искусство и сценография
14. Этнохореология

Открылась конференция концертом, в котором прозвучали приветствия от всех организаций, принимавших участие в ее проведении. Выступления были не только словесными, но и музыкально-сценическими: в исполнении Оперного театра-студии имени Ю. А. Сперанского (РАМ имени Гнесиных) был показан отрывок из 6 картины «Евгения Онегина» П. И. Чайковского; МГАХ, АРБ имени А. Я. Вагановой и СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова представили различные хореографические номера; от Казанской консерватории выступило трио баянистов. Завершился концерт вокально-хореографической композицией «Курские песни» в исполнении сводного ансамбля кафедры хорового и сольного народного пения РАМ имени Гнесиных.

Л. Минкус. Детский полонез и мазурка из балета «Пахита» в исполнении учащихся Московской государственной академии хореографии

Вокально-хореографическая композиция «Курские народные песни» в исполнении Сводного фольклорного ансамбля кафедры хорового и сольного народного пения РАМ имени Гнесиных

Естественным продолжением торжественной части стало пленарное заседание, наметившее основные направления конференции. Его участники рассмотрели широкий спектр проблем — от сугубо теоретических до имеющих важное практическое значение, касающихся как создания балетного спектакля, так и обучения искусству танца. Например, в докладе заведующего кафедрой режиссуры балета Санкт-Петербургской консерватории А. М. Полубенцева особое внимание было уделено вопросам, связанным с разработкой сценария как «архитектурной основы» балета. М. К. Буланкина, заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства и музыкального образования Московской академия хореографии, рассказала о музыкально-педагогических традициях московской балетной школы. Оба доклада стали отправной точкой для обсуждения важных пластов проблематики в секции «Балетная педагогика и постановочная практика». Подобным образом от докладов Т. В. Цареградской (РАМ им. Гнесиных) о соотношении музыки и жеста в искусстве второй половины XX века и С. В. Лавровой (АРБ) о творчестве французского хореографа Ксавье Леруа протянулись нити к секциям «Музыка — жест — танец: координация и диалог» и «Хореографические эксперименты XX — начала XXI века», а выступление И. В. Мациевского (РИИИ) послужило своеобразным методологическим прологом к секции «Этнохореология».

В докладе известного философа В. П. Шестакова, посвященном дягилевской антрепризе, были обозначены сразу несколько значимых для конференции линий: синтез искусств и его осмысление в исторической перспективе, собственно история «Русских сезонов», их влияние на дальнейшую судьбу русского балета на мировой сцене. Особое место в череде пленарных докладов заняло выступление С. А. Петуховой. Центральная проблема ее размышлений на тему «Музыка, балет, сцена, исследователь: функции и роли» ока-

залась стержневой для конференции, поскольку одна из ключевых идей этого научного форума — объединение исследователей разных направлений, балетоведов и музыковедов, которые нередко существуют в непересекающихся плоскостях.

Пленарное заседание в конференц-зале РАМ имени Гнесиных

В отличие от концерта и пленарного заседания, состоявшихся в РАМ имени Гнесиных, секции следующих дней (22–25.11) проходили сразу на нескольких площадках Москвы, Санкт-Петербурга и Казани. Объединяющая функция конференции нашла отражение в идее совместного проведения заседаний одновременно в двух местах, в виде своеобразного телемоста. Например, участники и слушатели секции «История балета», пожелавшие присутствовать лично, могли это сделать как в Москве, так и в Петербурге. Несмотря на то что подобный формат привнес дополнительные сложности в процесс организации заседаний, он обеспечил возможность непосредственного живого общения более широкому кругу докладчиков и гостей конференции.

Секция, посвященная истории балета, оказалась самой объемной. Она проходила в Российской академии музыки, Российском институте истории искусств и Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Два дня шло обсуждение докладов, посвященных малоизученным и даже ранее совершенно неизвестным страницам в развитии этого искусства. Практически все сообщения рождали у слушателей острое ощущение новизны и особого научного энтузиазма: рассказ о танцевальных сценах в комедиях Королевской академии музыки в Париже (А. А. Сафонова), в театрах князей Радзивиллов (А. Ю. Патошина), на придворной сцене в Вене XVIII века (Т. Г. Шовская), в Гамбургской опере (Н. В. Остроумова); о балете при дворе Екатерины II (И. П. Сусидко), о русских коронационных балах в эпоху Павла I и Александра I (А. В. Лебедева-Емелина), о балетных «двойниках» екатерининского и александровского времен (А. Е. Максимова), о дневниковых записях великого князя Константина Николаевича как ценнейшем источнике знаний о театральной жизни своего времени (Г. А. Моисеев), о балетных сценах в «Громобое» А. Н. Верстовского (В. Е. Саранча) и единственном балете Л. Бетховена (Л. В. Кириллина) — приведенных в этих докладах сведений, фактов, оценок и обобщений нельзя найти на страницах энциклопедий и классических трудов. Напротив, они могли бы стать важной частью новой, более детализированной и объемной истории не только балетного искусства, но и музыкального театра в целом.

Секция «История балета» включала также «именные» тематические блоки докладов, посвященных П. И. Чайковскому, С. П. Дягилеву и И. Ф. Стра-

винскому. Импульсом стали не только юбилейные даты, способствовавшие повышенному вниманию к их творчеству и деятельности, но и то исключительное место, которое они занимают в истории мирового балетного театра. Новые интерпретации и открытие научных раритетов преобладали и здесь: цитаты и заимствования в балетах Чайковского (А. В. Комаров), работа композитора над «Щелкунчиком» и «Иолантой» (А. Г. Айнбиндер), неизвестная балетная сцена, сочиненная Танеевым ко дню рождения своего учителя и составленная из аллюзий на его произведения (А. И. Маслова). Выступления музыковедов, связанных с Домом-музеем Чайковского в Клину, стали ядром секции, вызвали оживленную дискуссию.

Не менее насыщенной оказалась и секция, посвященная антрепризе Дягилева и балетам Стравинского. «От гарема до колхоза» — так броско и выразительно наметил эволюцию балетных либретто «Русских сезонов» А. Б. Мокроусов, открывший заседание. Оригинальность доминировала во всех докладах, обрисовавших широкий контекст «золотого двадцатилетия» русского искусства, взорвавшего устои академического балета: Дягилев и Испания (И. А. Кряжеква), деятельность Дж. Баланчина, Э. Сати, М. Фокина в дягилевской антрепризе (доклады В. А. Вязовкиной, А. П. Малмалаевой, Д. В. Любимова), танцевальные сцены в операх Стравинского (Н. А. Брагинская), наконец, два сообщения, обозначившие особый взгляд на балеты Стравинского, были посвящены образным функциям фольклорных цитат в «Петрушке» (В. В. Горячих) и маркерам ясно ощущаемой, но трудно определимой «русскости», которую привнесли в мировой балетный театр «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная» (В. В. Гливинский).

В поступательном развертывании исторической проблематики на конференции нашлось место темам, создающим эффект оригинальной острой приправы основному «блюду»: «Можно ли станцевать журналистику»? — этот вопрос вынесла в заглавие доклада Ю. И. Агишева, какой была комическая пантомима на подмостках театра «Кривое зеркало», как в балете отразились стереотипы романтического театрального искусства — на эти вопросы ответили Н. И. Енукидзе и А. А. Власов; о «виртуальном» балете Д. Хармса рассказала Л. Л. Гервер.

Движение по хронологическому «вектору» продолжила секция «Хореографические эксперименты XX — начала XXI века», каждый доклад которой не только знакомил с малоизвестными страницами истории балета, но и открывал интереснейшие перспективы для дальнейшего изучения. Молодые музыковеды и балетоведы в зале Гнесинской академии и Петербургской консерватории, где шло заседание, старательно фиксировали доклады на гаджеты. И были правы. «Механический балет» Д. Антейла, дадаистский балет Э. Шульхофа, неосуществленный балетный проект Сергея Прокофьева и Иды Рубинштейн, «Кармен» в постановке московского Драмбалета, история постановки балета «Пламя Парижа» Б. Асафьева, диалог Л. Десятникова с Асафьевым в балете «Утраченные иллюзии» (доклады Л. В. Саввиной, Ю. С. Векслер, М. Г. Раку, А. В. Наумова, С. И. Савенко, Т. И. Твердовской)

могут стать прекрасным импульсом для будущих дипломных работ и диссертационных исследований.

Соотношение теории и практики всегда актуально для научных форумов, посвященных музыкальному театру. На балетной конференции проблематика, связанная с этим тематическим направлением, приобрела особый масштаб и острое звучание. Прекрасным завершением пленарного заседания стали доклады композитора П. Г. Поспелова и музыковеда-историка Е. В. Черемных, поделившихся опытом реконструкции балетного спектакля Цезаря Пуни и Жюля Перро «Катарина, или Дочь разбойника», некогда очень популярного, но затем настолько забытого, что для современной постановки пришлось восстанавливать не только хореографию, но и музыку. Но, пожалуй, самое главное, что показала конференция, — необходимость встречного движения и музыковедов, часто относящихся к балету как к партитуре, как к своего рода программной инструментальной музыке, и балетоведов, практиков балетного искусства, для которых в спектакле важен в первую очередь визуально-пластический компонент, возникший на основе определенного сюжета.

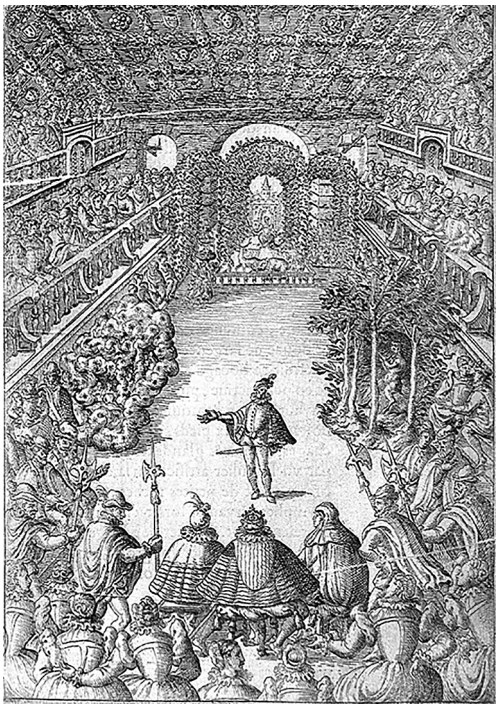


Иллюстрация из презентации к докладу Н. Ю. Вавилиной. Комедийный балет королевы в Большом зале Пти-Бурбон. 1581

Координация методов, поиск точек пересечения, анализ принципов взаимодействия разных искусств — проблема, объединившая доклады практически всех выступлений в секциях «Музыка — жест — танец» и «Балетная музыка в творчестве композиторов», будь то исследование роли танца в творчестве И. С. Баха, С. В. Рахманинова, М. Равеля, Я. Сибелиуса, М. М. Ипполитова-Иванова (доклады В. А. Шекалова, В. Б. Вальковой, С. Г. Денисова, А. В. Горн, И. М. Ромащук) или осмысление ритма и темпа, общем знаменателе танца и музыки, в сообщениях Л. Д. Пылаевой о барочных сарабандах, Г. А. Уваровой об эвритмии Э. Жак-Далькроза, А. А. Панова и И. В. Розанова об исполнении менуэтов музыкантами XVIII века.

Для большинства слушателей чрезвычайно познавательными оказались секции «Балетная педагогика и постановочная практика» и «Декорационное искусство и сценография». Специалисты получили возможность не только обменяться опытом, но и рассмотреть целый ряд вопросов в контексте более

широкого круга проблем: от общих подходов в современном хореографическом образовании до роли музыки в хореографической педагогике. Большой интерес вызвали доклады, посвященные анализу отдельных постановок и сценических интерпретаций, и сообщения о декорационном искусстве.

Наконец, нельзя не сказать о широко и разнообразно представленной на конференции тематике, связанной с национальными хореографическими школами и народным танцем: две специальные секции прошли в Казанской государственной консерватории, доклады такого рода присутствовали и в других секциях. Географический ареал балетного театра и народного танеца в республиках России, Азербайджане, Беларуси, Болгарии, Греции, Казахстане, Литве, Сербии, Узбекистане позволяет оценить тенденции в межкультурных взаимодействиях в современном хореографическом искусстве.

Основным результатом конференции, как нам кажется, во многом стало то, что она состоялась и прошла в присутствии большого числа слушателей. Музыковеды, балетоведы, специалисты по изобразительному искусству, режиссеры, танцовщики, музыканты-исполнители впервые имели возможность получить разностороннее и полное представление о современном состоянии науки в сфере изучения балета. Стало ясно, что давно назрела необходимость комплексного исследования, в котором опера, балет, другие музыкально-сценические жанры рассмотрены не отдельно, каждый в своей жанровой «нише», а во взаимодействии, как и было в действительности, в живом музыкально-театральном процессе. Время покажет, осуществятся ли проекты, замысел которых возник у участников во время балетного форума. Но уже сегодня понятно: научные и творческие импульсы не пройдут бесследно.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Байнова Т. С.* Петербургская балетная труппа и ее роль в становлении русского искусства XVIII века. Творческие и организационные аспекты : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Санкт-Петербург, 2017. — 151 с.
2. Балет в музыкальном театре: история и современность. Тезисы Международной научной конференции, 21–25 ноября 2022 г. / ред.-сост. Н. В. Пилипенко, под ред. И. П. Сусидко, Н. В. Пилипенко / Российская академия музыки имени Гнесиных. — Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2022. — 265 с.
3. *Безуглая Г. А.* Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI — первая треть XX вв.): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание степени доктора искусствоведения. — Санкт-Петербург, 2021. — 442 с.
4. *Максимова А. Е.* Русский балетный театр екатерининской эпохи: Россия и Запад: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2008. — 388 с.
5. Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г.: в 3-х томах / ред.-сост. И. П. Сусидко; Российская академия музыки имени Гнесиных. — Москва: РАМ имени Гнесиных, 2019. — 516 с., 552 с., 304 с.
6. Опера в музыкальном театре: история и современность. Тезисы Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. Н. В. Пилипенко, под ред. И. П. Сусидко, Н. В. Пили-

пенко, М. В. Скуратовской / Российская академия музыки имени Гнесиных. — Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2021. — 227 с.
7. *Сусидко И. П., Пилипенко Н. В.* Опера на пересечении истории и современности // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. — 2019. — № 4. — С. 96–104.
8. *Хохлова Д. Е.* Многоактный сюжетный балет в творчестве Джона Кранко (спектакль «Онегин» в Штутгартском театре, 1965 год): специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2016. — 181 с.

REFERENCES

1. *Bajnova T. S.* Peterburgskaya baletnaya truppa i ee rol' v stanovlenii russkogo iskusstva XVIII veka. Tvorcheskie i organizacionnye aspekty [Petersburg Ballet Troupe and Its Role in the Formation of Russian 18th Century Art. Creative and Organizational Aspects]. PhD Thesis. Saint Petersburg, 2017. 151 p.
2. Ballet in Musical Theater: History and Present Time. Abstracts Book of the International Conference, November 21–25, 2022, ed. by Irina Susidko, Nina Pilipenko; Gnesin Russian Academy of Music. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2022. 265 p.
3. *Bezuglaya G. A.* Muzyka baleta v kontekste muzykal'noj deyatel'nosti horeografov (konec XVI — pervaya tret' XX vv.) [Ballet Music in the Context of Musical Activities of Choreographers (Late 16th — First Third of the 20th Centuries)]. Dr. Habil. (Doctor of Art Studies) Thesis. Saint Petersburg, 2021. 442 p.
4. *Maksimova A. E.* Russkij baletnyj teatr ekaterininskoj epohi: Rossiya i Zapad [Russian Ballet Theater of the Catherine Era: Russia and the West]. PhD Thesis. Moscow, 2008. 388 p.
5. Opera v muzy`kal`nom teatre: istoriya i sovremennost`. Materialy` Chetvertoj mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 11–15 noyabrya 2019 g.: v 3-x tomax / red.-sost. I. P. Susidko; Rossijskaya akademiya muzy`ki imeni Gnesiny`x. [Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the 4th International Academic Conference, November 11–15, 2019, ed. by Irina Susidko, Gnesin Russian Academy of Music]. In 3 volumes. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2019. 516 p., 552 p., 304 p.
6. Opera v muzy`kal`nom teatre: istoriya i sovremennost`. Tezisy` Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 22–26 noyabrya 2021 g. / red.-sost. N. V. Pilipenko, pod red. I. P. Susidko, N. V . Pilipenko, M. V. Skuratovskoj / Rossijskaya akademiya muzy`ki imeni Gnesiny`x [Opera in Musical Theater: History and Present Time. Abstracts Book of the International Academic Conference, November 22–26, 2021, ed. by Irina Susidko, Nina Pilipenko, Maria Skuratovskaya; Gnesin Russian Academy of Music]. — Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2021. 227 p.
7. *Susidko I. P., Pilipenko N. V.* Opera na peresechenii istorii i sovremennosti [Opera at the Intersection of History and Modernity] // Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music. 2019. № 4. P. 96–104.
8. *Khokhlova D. E.* Mnogoaktnyj syuzhetnyj balet v tvorchestve Dzhona Kranko (spektakl' «Onegin» v Shtutgartskom teatre, 1965 god) [Multi-act Plot Ballet in the Work of John Cranko (Performance «Onegin» at the Stuttgart Theater, 1965)]. PhD Thesis. Moscow, 2016. 181 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] По итогам этих конференций был издан ряд сборников, в том числе [5], [6]. См. также [7].

Ирина Стогний

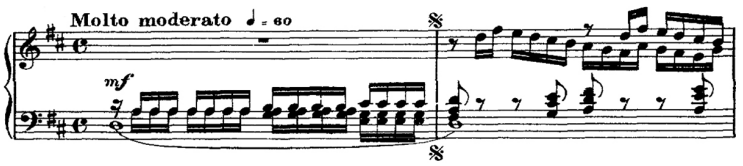
ХОРАЛ «ES IST GENUG»: ОТ И. С. БАХА ДО Э. ДЕНИСОВА

Развернутость музыкальной культуры к различным традициям и стилям, их объединение — характерная черта нашего времени. По словам М. Г. Арановского, композиторы «*обратили свои взоры в прошлое, пытаясь в опоре на него задержать стремительный бег стилевой эволюции и возродить вечные ценности, воплощенные классикой*» [1, *274–275*]. Среди тенденций подобного рода ярко выделяется «баховская» линия, разнообразно проявившаяся в многочисленных сочинениях композиторов XX и XXI веков. Художественная ценность парадигмы, образовавшейся на почве музыки Баха, так же значима, как и сам первоисточник. Обращаясь к произведениям композитора через монограмму, цитату, аллюзию, авторы так или иначе воплощают баховское «присутствие» в мире, реализуя идею его «вечной жизни» в музыке.

Предлагаемый анализ охватывает небольшой корпус произведений, написанных на хорал «*Es ist genug*» («*Довольно, теперь, Господи, возьми душу мою, ибо я не лучше отцов моих*» (Третья Книга Царств, 19:4)), сочиненный не Бахом[1], но с его легкой руки получивший символическое значение в музыкальной культуре разных эпох. Погребальное песнопение каждый композитор использовал именно в этом значении, несмотря на стилевые и жанровые различия. К нему обращались Р. Вагнер, А. Берг, Э. Денисов, Ф. Караев[2] и другие композиторы[3].

В Кантате BWV 60 Баха «*O Ewigkeit, du Donnerwort*» («*О вечность, громовое слово*») представлен диалог Страха и Надежды[4]. Суть его — размышления о бренности человека пред лицом вечности[5]. Напев использован во всех частях кантаты, но особо важное значение получает в заключительном хорале. Мотив звучит в инструментальном вступлении, предваряя диалог Страха (партия альта) и Надежды (партия тенора). Повторы каждого звука символизируют трепет и страх (пример 1).

Пример 1. И. С. Бах. Кантата BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort». Вступление



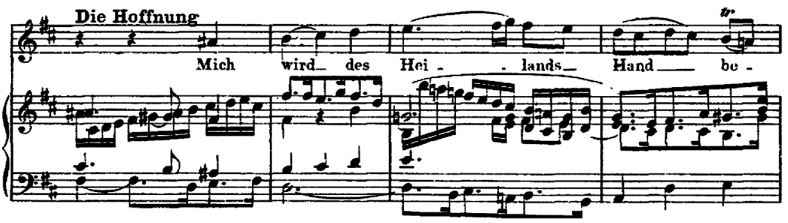
Подобные структуры Бах нередко использует в кантатах (А. Швейцер их называет «мотивами тревоги» [10, *385–386*]). Следующий за вступлением контрапункт Надежды и Страха отражает напряженность мыслей и чувств, испытываемых человеком, размышляющем о вечности.

Страх: О вечность, слово паче грома!
О меч, пронзающий душу!
О начало без конца!
О вечность, время без времени!
От великой печали
не знаю я, куда деваться мне.
Моё смятенное трепещет сердце,
язык мой прильнул к гортани моей.

Надежда: Уповаю на спасение Твоё, Господи![6]

В последующих номерах мотив преобразуется: в него включаются мелкие детали, обретающие важное значение для заключительного хорала (пример 5). Так в речитативном диалоге № 2 на словах Страха «*O schwerer Gang*» («*О тяжкий путь*») звучит целотонный ход, представленный тремя звуками (fis-gis-ais) вместо четырех, гармонизованными в h-moll (а не в D-dur, в соответствии с тональностью кантаты), однако мелодическая линия уже предвещает его окончательный вариант (см. пример 4). Это один из характерных баховских приемов, заключающийся в постепенном накапливании элементов темы в разных слоях фактуры (нередко в заключительной фуге собираются «рассеянные» по разным частям композиции «предвестники»)[7]. Постепенно напев обретает все более трагичное звучание, усиливающееся в последующем дуэте альта и тенора — центральном номере кантаты (пример 2).

Пример 2. И. С. Бах. Кантата BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort». Дуэт № 3

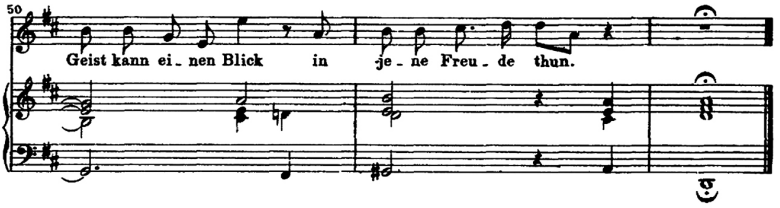


Разворачивается трагически неразрешимый речитативный диалог. Однако в следующем диалоге (№ 4) Бах включает голос Святого духа (тембр баса), который произносит слова, заимствованные из Откровения Иоанна Богослова. Бах вводит их постепенно, сначала в краткой реплике «*Блаженны мертвые*», затем — «*Блаженны мертвые, умирающие в Господе*», наконец, полную фразу: «*Отныне блаженны мертвые, умирающие в Господе*» (Откр. 14 :13).

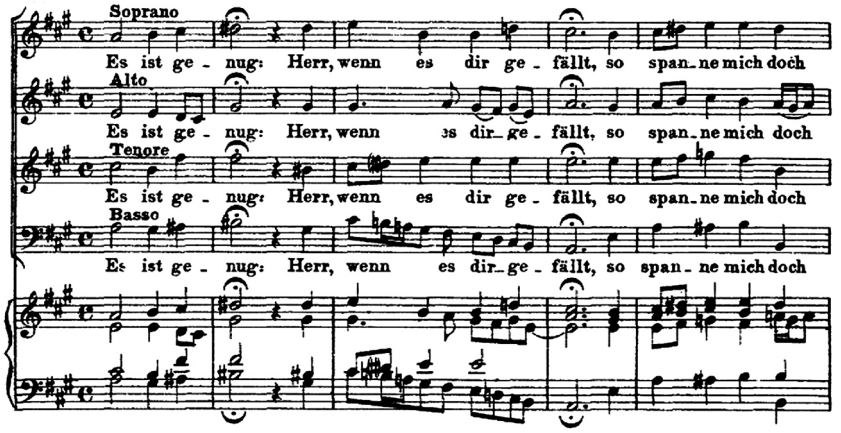
Ариозо баса чередуется с речитативами альта. Здесь ярко проявляются различия между интонациями Страха (тонально неустойчивыми, часто основанными на тритонах и уменьшенных структурах в мелодии) и Святого Духа (тонально определенными, опирающимися на размашистые и твердые кварто-квинтовые ходы).

В самом конце речитатива в партии альта (Страх) заключительная интонация повторяет мотив вступления (пример 3), после чего заключительный хорал звучит в обновленном интонационном варианте (со звуком *ре-диез* — пример 4).

Пример 3. И. С. Бах. Кантата BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort». Речитатив № 4



Пример 4. И. С. Бах. Кантата BWV 60 «O Ewigkeit, du Donnerwort». Заключительный хорал



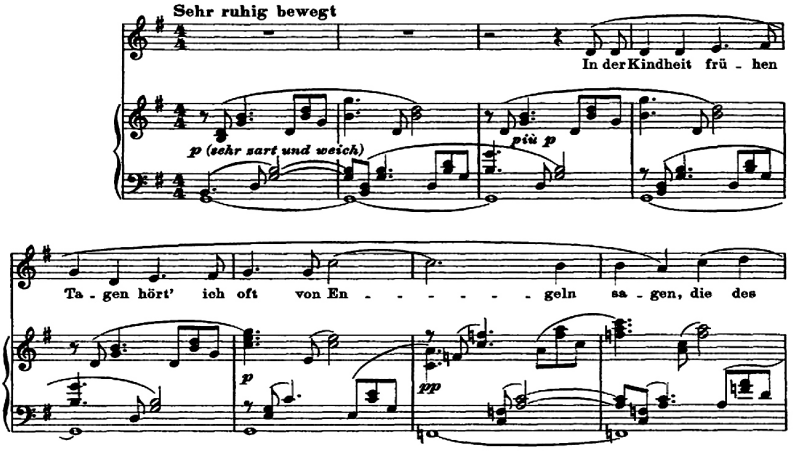
Это сопоставление двух вариантов звука *ре* в напеве очень важно: мотив в лидийском ладу, состоящий из целых тонов, звучит необычно для того времени. Между крайними звуками хода возникает напряженный тритон. Две версии напева создают ощущение резкого преобразования (на самом деле исподволь подготовленного разными вариантами мелодии). Однако не

вполне ясно: Страх побежден или усилен — и то и другое ощущение может быть воплощено целотонным ходом в восходящем движении, что, в свою очередь, передает нечто неуклонное. Чувство победы тоже нередко несет в себе внутреннее напряжение. Двойственность существует и на тональном уровне: D-dur — в начале кантаты вплоть до речитатива № 4 (пример 3) и A-dur в заключительном хорале. Краска изменилась, но напряжение усилилось, и это особенно заметно, если учесть гармонизацию: тоника A-dur звучит на первом звуке и доминанта cis-moll на четвертом (*ре-диез*). В следующей строфе звук *ре-диез* гармонизован уменьшенным трезвучием, благодаря чему напев обретает вопросительную интонацию. Очевидно, идея Баха — показать противоречие, лежащее в основе человеческих размышлений о сущности бытия: страх смерти и надежда на вечную жизнь, существующие в неразрывной связи с друг с другом, отражены в кантате Баха в полной мере.

Напев «*Es ist genug*» использован в вокальном цикле Р. Вагнера «Пять песен на слова Матильды Везендонк», являющимся памятником любовных чувств композитора к Матильде — вдохновительнице оперы «Тристан и Изольда». Музыкальное воплощение стихотворений отчасти предвосхищает ряд мелодий «Тристана», однако напев «*Es ist genug*», присутствующий в каждой песне либо в качестве начального импульса (№№ 5–6), либо в виде присоединяющейся интонации (№ 8), определяет, скорее, философско-религиозный смысл вагнеровского цикла[8], одновременно представляющий собой музыкально-романтическое послание, адресованное прекрасной возлюбленной.

В первой песне «Der Engel» («Ангел») напев открывает цикл, сопутствуя романтическому портрету возлюбленной (пример 5). Чистая палитра разных версий G-dur'ного трезвучия определяет светлый, искрящийся, оттененный миксолидийскими вкраплениями, колорит[9]. Звуковое воплощение напева, включая гармонизацию, тональности, фактуру в следующих номерах будет различным — в соответствии с меняющимся содержанием и лейтмотивной техникой, применяемой Вагнером.

Пример 5. Р. Вагнер. «Der Engel» (Ангел)

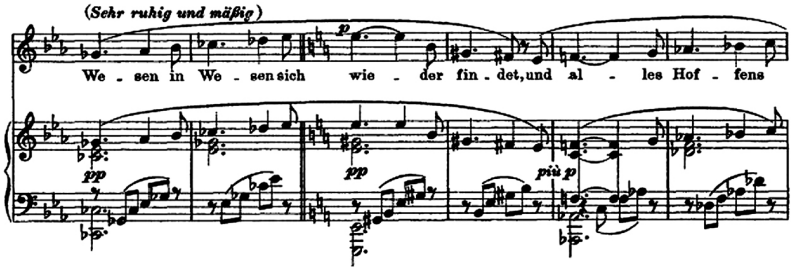


Во второй песне «*Stehe still!*» («Стой!») использованы слова *Ewigkeit* (вечность), первое в названии баховской кантаты № 60, и *genug* (довольно) — ключевое слово заключительного хорала (пример 6).

Мчит, ревет колесо времени,
Вы, что измеряете вечность;
Сверкающие сферы в огромной вселенной,
Вы, что окружаете нашу земную сферу;
Вечное творение — прекрати:
Довольно становиться, позволь мне быть!
Когда глаз блаженно смотрит в глаза,
Когда душа тонет в душе;
Когда бытие находит себя в бытии,
И цель всякой надежды близка,
Когда губы немы в безмолвном удивлении,
Когда душа больше ничего не желает:
Тогда человек постигает след ***Вечности,***
И разгадывает твою загадку, святая Природа!

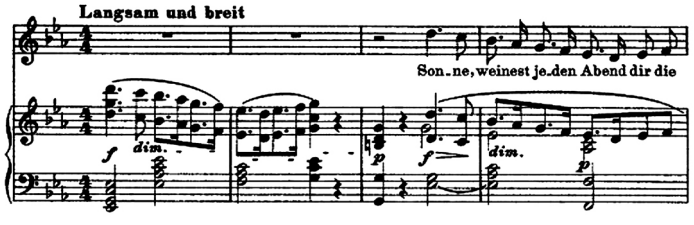
Эти слова не «привязаны» к напеву, но вполне объясняют его использование в связи с меняющейся палитрой в сторону ее драматизации.

Пример 6. Р. Вагнер. «Stehe still!» (Стой!)



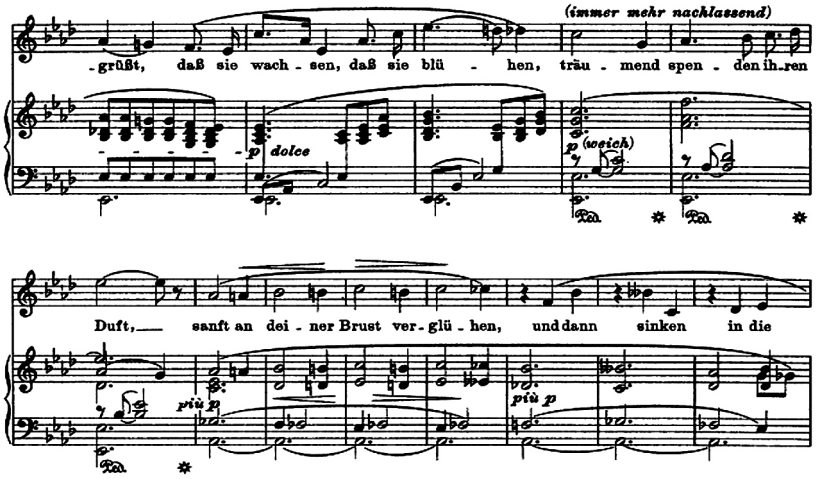
В песне № 3 «Im Treibhaus» (В теплице), как и в последующих, напев вариантно трансформируется — ритмически, мелодически, тонально, а в песне № 4 «Schmerzen» (Скорби) обретает нисходящий абрис, что соответствует содержанию поэтического текста.

Пример 7. Р. Вагнер «Schmerzen» (Скорби)



В заключительной песне №5 «Träume» (Грезы) напев возвращается к своему исходному варианту, но вновь преображается, обретая хроматический облик, соответствующий состоянию грез (пример 8).

Пример 8. Р. Вагнер. «Träume» (Грезы)



Лютеранский напев вносит в романтический мир чувств религиозный оттенок, где любовные переживания соседствуют с философскими размышлениями. Вагнеровская лейтмотивная техника, модифицирующая его в разных вариантах звучания (фактически вариациях), предвосхищает и отчасти реализует последующие интерпретации напева, представленные темой с вариациями у А. Берга и Э. Денисова, рассматриваемые далее.

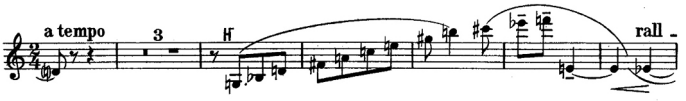
Во второй части скрипичного концерта А. Берга используются вариации на хорал «Es ist genug» (пример 9).

Пример 9. А. Берг. Концерт для скрипки с оркестром. Вторая часть

Написанный по случаю смерти 18-летней девушки по имени Манон[10], концерт носит название «Памяти ангела» (вспомним, что первая песня вагнеровского цикла называется «Ангел»). Это глубоко личностное сочинение, окрашенное в трагические тона, в котором партия солирующей скрипки символизирует не только прекрасный образ девушки, но и голос души самого композитора, тяжело пережившего смерть близкого человека. Учитывая повод написания концерта, его концепцию, можно говорить о том, что Берг адресует восприятие к кантате Баха в целом, поскольку она предназначена для заупокойной службы.

Тема хорала, звучащего во второй части, складывается постепенно: поначалу мотив включен в состав другой темы, впоследствии он отделяется в самостоятельную структуру: целотонный ход четырех звуков (*h–cis–es–f* — пример 10) содержится в заключительной части главной темы концерта.

Пример 10. А. Берг. Концерт для скрипки с оркестром.
Первая часть

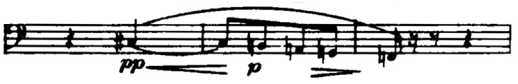


Прежде чем превратиться в автономную тему хорала, этот ход постоянно преобразовывается. Сам по себе принцип зарождения и постепенного накопления элементов будущей темы, как уже отмечалось, был характерен для Баха, что проявилось в кантате BWV 60. В концерте мелодический рисунок, фактура, ритмика и графика меняются. В первой части он появляется в партии скрипки в изломанном виде:

Пример 11. А. Берг. Концерт для скрипки с оркестром.
Первая часть. Andante

Можно наблюдать тембровые варианты звучания мотива в партии виолончели, например, а также версии его нисходящего движения (пример 12), как это было у Вагнера (см. пример 7).

Пример 12. А. Берг. Концерт для скрипки с оркестром.
Первая часть. Andante



Графика восходящих и нисходящих версий будущей темы хорала соответствует абрису главной темы концерта, ее симметрично противоположным мелодическим линиям, каждая из которых в дальнейшем получает самостоятельное развитие.

Появление хорала «*Es ist genug*» во втором разделе (Adagio) второй части является результатом предшествующего «накопления» его мелодических интонаций. Этот процесс можно уподобить форме темы с вариациями, но в обратном порядке: сначала вариации, потом тема. Однако после того как тема, наконец, прозвучала, Берг представляет вариации на хорал. Скри-

пичный концерт оказался произведением не только виртуозно ориентированным, но и утонченно лирическим, изысканно-хрупким и одновременно философски-мистериальным. Адресация к хоралу обернулась адресацией и к методам работы с ним, к жанру хоральной обработки, как и к постепенному «выращиванию» (технически и по смыслу) темы хорала с помощью излюбленного баховского принципа тематического развития. Вариации на хорал — жанр, занявший почетное место у всех барочных композиторов, особенно у И. С. Баха.

Сочетание серийного метода с тональностью и мелодичностью самой ткани, подчеркнутой тембром скрипки, значительно расширило границы жанра. Об этом, в частности, пишут Ю. Векслер [3], [4], И. Гребнева [7] и другие исследователи. В вариациях на хорал Берга участвует и главная тема концерта, контрапунктирующая напеву «*Es ist genug*».

Существует подтекстовка хорала, как и у Брамса во второй части фортепианной сонаты ор. 1 C-dur. Непроизносимый, но подразумеваемый текст фактически выполняет роль скрытой программы. Сохраняя поначалу баховскую гармонизацию и прекрасно сочетая скрипки с низкими деревянными духовыми, Берг воспроизводит органное звучание, погружая восприятие в пространство заупокойной службы, храмового отпевания с помощью тембров. Хорал символизирует важнейшую мысль о вечном покое.

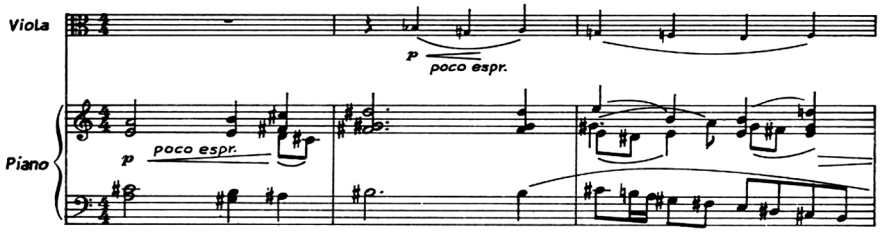
Словно продолжая эту мысль, Э. Денисов написал свои вариации на тему хорала «*Es ist genug*» для альта и камерного ансамбля. Примечательно, что композитор воплощает и стилистику Берга: как и Берг, он использует гармонизацию Баха, создавая своего рода обработку обработки. Тембр солирующего альта продолжает традицию берлиозовского «Гарольда в Италии».

Как известно, Э. Денисов в своем творчестве проявил необыкновенную способность «вживания» в другой стиль, «вхождения» в иное художественное пространство. Это дарование ярко проявилось в досочинении оперы-драмы Шуберта «Лазарь, или Торжество Воскрешения» и оперы Дебюсси «Родриго и Химена», а также в технике комментирования, примененной в «Партите», основанной на Партите d-moll для скрипки И. С. Баха[11]. Этот своеобразный метод глубинного «анализа» чужого языка проявился и в Вариациях на хорал «*Es ist genug*». Используя «технику комментирования»[12], которая допускает сохранение первоисточника, погруженного в новый (комментирующий) материал, Э. Денисов воспроизводит барочный принцип, вновь отсылающий к хоральным обработкам Баха.

Вариации на заимствованную тему — жанр, к которому композитор испытывал постоянный интерес, создав помимо Вариаций на тему «*Es ist genug*» Вариации на тему канона Гайдна «*Tod ist ein langer Schlaf*» для виолончели с оркестром, Вариации на тему Генделя для фортепиано, Вариации на тему Экспромта Шуберта As-dur для виолончели и фортепиано и Вариации на тему Моцарта для восьми флейт.

В вариациях на тему «*Es ist genug*» Денисова, несмотря на стилистическую близость к Бергу, несколько иной принцип работы с самой темой: сначала она появляется в основном, цитатном варианте и баховской гармонизации (1-й такт примера 13). У «комментирующего» альта другая мелодия, близкая хоральной, но самостоятельная.

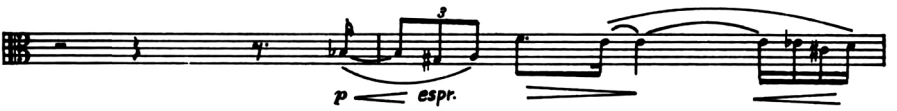
Пример 13. Э. Денисов. Вариации на тему хорала «Es ist genug»



В дальнейшем именно она развивается в партии солирующего инструмента (примеры 13–15). Разделение музыкальной ткани на разные (при этом близкие) смысловые сферы характерно для хоральных обработок, где сам хорал олицетворяет божественное начало, а комментирующие голоса — отклик человеческой души.

В процессе развития свободный голос альта сохраняет свою автономию, порой приближаясь к основной теме. Его отличительная особенность заключена в мелодическом обороте с уменьшенной терцией (*b–gis–a*)[13]:

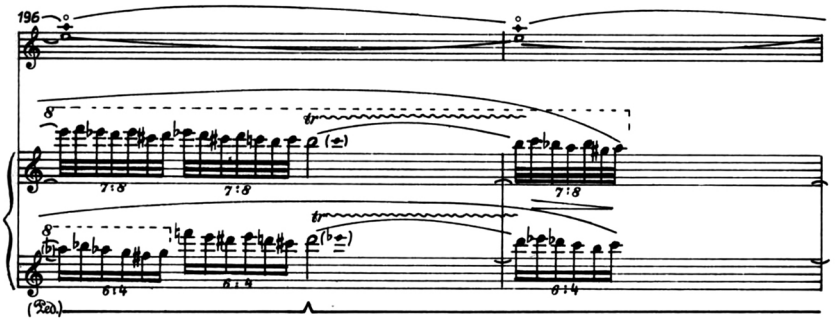
Пример 14. Э. Денисов. Вариации на тему хорала *«Es ist genug»*



Тема хорала тоже изменяется: она дробится, распадается на отдельные фрагменты, которые далее подвергаются фактурной, ритмической и тембровой обработке. Особую роль играет полифоническая работа — новые подголоски, имитации; они приводят к деформации самой темы. Приоритетной становится работа с краской, тембром.

Адресуя восприятие к католической службе, Денисов прибегает к имитации органного звучания, характерного для баховской кантаты и воспроизведенного Бергом в скрипичном концерте. Постепенно «орган» уступает место иным тембрам. Красивые трелеобразные переливы голосов деревянных духовых «растворяют» мелодию хорала. Так осуществляется драматургический поворот в концепции цикла. Этому предшествует постепенный уход от рельефного тематизма, соответственно, от темы «*Es ist genug*»; свободные импровизационные пассажи в партии альта осуществляют переход в иное пространство.

Пример 15. Э. Денисов. Вариации на тему хорала *«Es ist genug»*



«Отрыв» от хоральной мелодии символизирует воспарение человеческого духа, постепенный уход в небытие, в мир иной — прекрасный, райский, ангельский. Это, несомненно, другая интерпретация хорала. Трагический оттенок, если и существовал *a priori*, учитывая предназначение напева, его заупокойный смысл, наиболее ярко проявившийся в концерте Берга, то в Вариациях Денисова он в полной мере раскрывает слова апостола Иоанна Богослова: *«И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло»* [Откр. 21: 4].

Итак, разные сочинения представляют разные интерпретации *«Es ist genug»*: аскетичную у Баха, любовно-романтическую у Вагнера, трагическую у Берга и концепцию преодоления страха смерти у Денисова. Тем не менее между всеми этими (и другими) сочинениями, использовавшими данный напев, несомненно, существуют связи. Напев, продвигаясь маршрутами истории и сохраняя свою первоначальную сущность, всякий раз раскрывает новые смыслы, продолжая свой путь в бесконечность.

Один из таких путей привел Фараджа Караева к сочинению для инструментального ансамбля и магнитной ленты (1993), написанному в технике коллажа. Коллаж состоит из автоцитат, смысл которых — создать автопортрет композитора. Переосмыслив слова «Es ist genug» в вопрос: *«Ist es genug*?..», Караев придал названию ироничный характер. Совершенно очевидна адресация к прошлому, указывающая на связь всех текстов между собой. Мысль о смерти как неизбежном присутствует и в этом сочинении и при этом содержит в себе театрально-ритуальную составляющую.

Анализируя специфику этого сочинения, М. С. Высоцкая подчеркивает: *«Подобно многим сочинениям Караева, этот опус не начинается и не заканчивается строго регламентированной партитурной музыкой. Точнее сказать, он не завершается вовсе <…> в последних тактах партитуры это действо сворачивается и вновь становится недоступно постороннему наблюдателю — со стуком захлопнута крышка рояля, пианист остается на сцене и слушает резонирующий отзвук до полного его растворения в тишине»* [6, 399]. Под действом, в частности, подразумевается траурная процессия музыкан-

тов, они хоронят… контрабас. Трагедия-фарс облечена в соответствующий ритуал: звучание медных инструментов, контрапунктирующих виолончели, характерный темпоритм, остинато большого барабана, всхлипывающие интонации виолончели, задержавшейся на сцене, далее уход дирижера и громко захлопывающаяся крышка рояля, вызывающая ассоциацию с крышкой гроба. Главная же мысль, несмотря на заданную иронию и подчеркнутую театральность, заключается в том, что «*смерть реальна, как и реально ее ожидание*» [6, *401*].

Композитор не использует сам напев «*Es ist genug*», но обращается к его смыслу, парадоксально интерпретируемому. Автором отражена не только мысль о смерти, но и ее предчувствие. Эта смысловая линия поручается виолончелисту. Его нервно-экзальтированная игра на инструменте, манера поведения, выражение лица свидетельствуют о чрезвычайной тревоге, испытываемой им. Словно не находя себе места от волнений и страхов, он постоянно перемещается в пространстве сцены и зала. В «похоронной» процессии виолончелист не участвует, а лишь реагирует на происходящее, оставаясь на сцене сначала вместе с дирижером, потом в полном одиночестве. По словам М. С. Высоцкой, «*Сценическая рассредоточенность действия — характерный признак авангардистского театра, в котором главенствующая роль отведена пластике, жесту, звуку, реальности физического присутствия актера*» [6, *403*].

Несмотря на различие трактовок, между всеми произведениями существует связь, образовавшаяся на почве использования одного и того же источника — хорала «*Es ist genug*».

Бесчисленные связи между текстами создают предпосылки к тому, что Р. Барт называл «задумчивостью» текста, определяя сущность этого явления следующим образом: «*Подобно маркизе, классический текст задумчив: переполненный смыслами <… >, он, похоже, хранит про запас некий последний смысл <… >. Подобно тому, как задумчивое выражение лица подсказывает нам, что человек переполнен с трудом сдерживаемой речью, система знаков текста <… > предусматривает и знак его полноты: подобно лицу, текст <… > начинает обозначать собственную выразительность, обретает внутреннее пространство <… >. О чем вы задумались? — хочется спросить у классического текста <… > он не отвечает вовсе, увенчивая смысл заключительным аккордом — многоточием*» [1, *129*].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. — Москва: Композитор, 1998. — 343 с.
2. *Барт Р.* S/Z. — Москва, 2001. — 384 с.
3. *Векслер Ю. С.* Камерный концерт Альбана Берга: между игрой, памфлетом и приношением // Журнал Общества теории музыки: МГК им. Чайковского. — 2021. — № 3 (35). — С. 8–19.
4. *Векслер Ю. С.* Альбан Берг и его время. СПб.: Композитор, 2009. — 1136 с.
5. *Веришко О. В.* Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э. В. Денисова : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва: 2004. — 32 с.

6. *Высоцкая М. С.* Между логикой и парадоксом: Композитор Фарадж Караев. — Москва, 2012. — 568 с.
7. *Гребнева И. В.* Скрипичный концерт в творчестве мастеров нововенской школы : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание степени доктора искусствоведения. — Москва: 2011. — 40 с.
8. Иоганн Себастьян Бах. Тексты духовных произведений. Пер. и предисловие и. П. Мещеринова. — Москва, 2011. — 561 с.
9. *Стогний И. С.* Клавирные токкаты И. С. Баха: от смысловой полифонии к полифонии форм // Pax sonoris: История и современность (Памяти М. А. Этингера): научный журнал. Вып. 3. — Астрахань, 2008. — С.157–162.
10. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. — Москва: Музыка, 1965. — 728 с.

REFERENCES

1. *Aranovskij M. G.* Muzykal'nyj tekst. Struktura i svojstva [Aranovsky M. G. Music text. Structure and properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 343 p.
2. *Bart R.* S/Z. [Bart *R.* S/Z]. Moscow, 2001. 384 p.
3. *Veksler Y. S.* Kamernyj koncert Al'bana Berga: mezhdu igroj, pamfletom i prinosheniem // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Veksler Y. Alban Berg's Chamber Concert: between the game, pamphlet and offering // Journal of the Society of Music Theory] MGK im. Chajkovskogo, 2021. № 3 (35). P. 8–19.
4. *Veksler Y. S.* Al'ban Berg i ego vremya [*Veksler Y.* Alban Berg and his Time] SPb.: Kompozitor, 2009. 1136 p.
5. *Verishko O. V.* Kompozicii s intertekstual'noj model'yu v svete hudozhestvennoj sistemy E. V. Denisova [Verishko O. Compositions with an intertextual model in the light of the artistic system of E. V. Denisov]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Abstract of the dissertation for the degree of candidate of art criticism]. Moscow, 2004. 32 p.
6. *Vysockaya M. S.* Mezhdu logikoj i paradoksom: Kompozitor Faradzh Karaev. [Vysotskaya M. Between logic and paradox: Composer Faraj Karaev]. Moscow, 2012. 568 p.
7. *Grebneva I. V.* Skripichnyj koncert v tvorchestve masterov novovenskoj shkoly. [Violin concerto in the works of masters of the Novovenskaya school] Avtoreferat dissertacii na soiskanie stepeni doktora iskusstvovedeniya [Abstract of the dissertation for the degree of Doctor of art history]. Moscow, 2011. 40 p.
8. Iogann Sebast'yan Bah. Teksty duhovnyh proizvedenij. Per. i predislovie i. P. Meshcherinova [Johann Sebastian Bach. Texts of spiritual works. Per. and preface by P. Meshcherinov]. Moscow, 2011. 561 p.
9. *Stognij I. S.* Klavirnye tokkaty I. S. Baha: ot smyslovoj polifonii k polifonii form // Pax sonoris: Istoriya i sovremennost' (Pamyati M. A. Etingera) [Stogniy I. I. S. Bach's clavier toccatas: from semantic polyphony to the polyphony of forms // Pax sonoris: History and Modernity (In memory of M. A. Etinger): nauchn. zhurnal [Scientific journal. Issue 3]. Astrakhan, 2008. P.157–162.
10. *Shvejcer A.* Iogann Sebast'yan Bah [Schweitzer A. Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka, 1965. 728 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Напев принадлежит Иоганну Але — церковному музыканту из Мюльхаузена, которого позднее на этом посту сменил Бах.

[2] Фарадж Караев в одном из своих сочинений переосмысливает слова «Es ist genug в «Ist es genug?..», хотя напев хорала не использует. Об этом см. в конце настоящей статьи.

[3] К хоралу «*Es ist genug*» обращались: Б. А. Циммерман в сочинении для двух чтецов, баса и оркестра на слова книги Экклезиаста «Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne» («И обратился я и увидел всякие угнетения, какие делаются под солнцем» — 1970);

Р. Щедрин в «Музыкальном приношении для органа и девяти духовых»; Д. Смирнов «It is enough» в электроакустической композиции.

[4] Это указано в полном названии кантаты: «O Ewigkeit, du Donnerwort. (Dialogus zwischen Furcht und Huffnung)».

[5] Данное название, дважды использованное Бахом (в кантатах № 20 и № 60), заимствовано из лютеранского песнопения Иоганна Риста — священника и поэта XVII в.

[6] Эти слова Надежды заимствованы из Псалма (118:166): «*Уповаю на спасение Твоё, Господи, и заповеди Твои исполняю*».

[7] О предвестниках темы заключительной фуги в клавирных токкатах Баха см. статью И. С. Стогний [9].

[8] Порядок песен: «Der Engel», «Stehe still!», «Im Treibhaus», «Schmerzen», «Träume».

[9] В заключительном хорале кантаты использовался лидийский лад, образующий целотонный звукоряд.

[10] Манон Гроссес — дочь Альмы Малер от ее последующего брака.

[11] К подобным композициям относятся «Пять каприсов Паганини» для струнного оркестра Э. Денисова.

[12] Термин по отношению к композиторскому методу Э. Денисова принадлежит О. Веришко [5].

[13] Важно отметить, что цикл не обладает классической структурой, в которой существует членение на вариации, он разворачивается свободно. О наступлении очередной вариации свидетельствует лишь более или менее очевидное изменение фактуры (присоединяются новые голоса) или появление характерного приема (в ряде вариаций — трели).

Нина Пилипенко

«MIO BEN RICORDATI» Ф. ШУБЕРТА И М. И. ГЛИНКИ: К ПРОБЛЕМЕ «СВОЕ–ЧУЖОЕ»

…как же был я поражен, когда вдруг услыхал неземной голос — женщина пела, мелодия ее песни глубоко трогала душу, а слова были такие: Mio ben ricordati <…>.

Как же мне сказать тебе о том неизведанном чувстве, которое пробуждали во мне эти звуки, протяжные — нараставшие и таявшие <…>. Мелодия своеобразная, ни на что не похожая <…> — не мелодия, а воплощенная меланхолия, сама глубокая, блаженная меланхолия страстной любви, — голос, который выпевал ее с простыми украшениями, то поднимался вверх и тогда звучал подобно хрустальным колокольчикам, то опускался вниз, замирая на вздохах безнадежной тоски…[1]

Э. Т. А. Гофман. «Автомат»

В вокальном творчестве Шуберта и Глинки существует несколько пересечений, связанных с выбором текстов. Одно из них достаточно хорошо известно: оба композитора положили на музыку отрывок из «Фауста» Гёте. «Гретхен за прялкой» — известнейшая песня Шуберта, а «Песнь Маргариты» Глинки принадлежит к числу самых значительных в его романсовом наследии конца 1840-х годов. Сравнение напрашивается само собой, эти два сочинения сопоставлял в свое время еще А. Серов [10, *113*]. Но существует и другая параллель: оба композитора обратились к одному и тому же тексту Метастазио «Mio ben ricordati» — выбор, на первый взгляд, необычный, однако вполне объяснимый и даже закономерный.

В биографиях Шуберта и Глинки есть одна общая черта, впрочем, типичная для композиторов той эпохи. И тот и другой, находясь на пути к овладе-

нию мастерством, брали уроки у итальянцев: Шуберт, как известно, у Сальери, Глинка — у Леопольдо Дзамбони, сына баса-буффо Луиджи Дзамбони, на что он сам указывает в «Записках»: «У сына известного buffo итальянской бывшей тогда оперы в Петербурге Zamboni брал уроки в композиции» [1, *3*], [7, *31*]. Сальери в представлениях не нуждается, Дзамбони же принадлежал к семье профессиональных певцов, входившей в круг общения Россини и выступавших какое-то время в Санкт-Петербурге. Методы преподавания Сальери и Дзамбони были сходные[2]: ученик получал текст Метастазио на итальянском и должен был положить его на музыку, соблюдая правила просодии:

«Сальери давал Шуберту небольшие итальянские стансы для переложения на музыку… » [12, *29*].

«Он [Дзамбони] задавал мне текст итальянский и заставлял писать арии, речитативы и пр. … » [1, *33*].

Именно таким образом — как учебное сочинение — в 1828 году[3] и появилась ария Глинки «Mio ben ricordati». Затем она была переделана в дуэт и издана в 1829 году [9, *69*].

История канцоны Шуберта на тот же текст более причудливая. Несмотря на то что подавляющее большинство итальянских арий композитор положил на музыку в годы учебы у Сальери, есть все же несколько исключений. Одно из них — «Четыре канцоны», сочиненные в 1820 году (т. е. спустя три года после того, как занятия прекратились) для Франциски Ронер фон Эренверт, невесты Йозефа фон Шпауна, его близкого друга [13, *401*]. Четвертая канцона, замыкающая этот маленький цикл, написана на те же слова, что и ария Глинки. Неизвестно, почему Шуберт остановился именно на «Mio ben ricordati», но одно сказать можно с уверенностью: выбор был осознанным, поскольку это не учебное сочинение.

Сам текст заимствован из «Александра в Индии» («Alessandro nell'Indie») Пьетро Метастазио, либретто, очень популярного в XVIII веке. Известно более 80 опер[4], созданных на его основе — в их числе «Пор» («Poro, re dell'Indie», 1731) Георга Фридриха Генделя и «Клеофида» («Cleofide», 1731) Иоганна Адольфа Хассе[5]. Последнее полномасштабное сочинение на этот сюжет, правда, с сильно переработанным либретто, было написано Джованни Пачини в 1824 году. На пике популярности «Александра в Индии» — в 30–60-х годах XVIII века — каждое десятилетие создавалось от 12 до 16 опер[6].

Сам текст представляет собой арию, вложенную в уста одного из второстепенных героев — индийского военачальника Гандарта, влюбленного в Эриксену, сестру Пора[7]. В одной из сцен третьего акта[8] Эриксена умоляет возлюбленного не оставлять ее брата в беде (буквально «в таком положении» — «in questo stato» [17, *77*]). Гандарт же в ответ просит не забывать его, если ему случится умереть.

Поразительно, но несмотря на то, что авторство текста канцоны Шуберта было известно с самого начала или по меньшей мере со времени публикации в Полном собрании сочинений в 1895 году [21], по отношению к Глинке оно оставалось неустановленным до начала 2000-х годов. И только в 2004 году появилась

статья англоязычного исследователя Стюарта Кэмпбелла, в которой итальянские тексты ариетт Глинки были атрибутированы как принадлежащие перу Метастазио [4], [9, *74*]. Впрочем, в концертной практике его «Mio ben ricordati» до сих пор иногда фигурирует как сочинение на слова неизвестного автора[9].

Насколько опусы Шуберта и Глинки «итальянские»? Ведь в конце концов свои лучшие вокальные сочинения оба композитора создавали, используя тексты на родном языке.

В отношении канцоны Шуберта исследователи вполне единодушны: так, Джон Рид указывает на «россиниевскую сладость и "возвышенность" ['lift']» [19, *423*], а Грэм Джонсон — на предвосхищение стиля Беллини [16, *23*].

Что касается Глинки, мнения музыковедов не столь однозначны. Кэмпбелл, например, считает, что его итальянские опусы имеют «некий обобщенный стиль», «связанный не с Италией как таковой, а с универсальным языком популярной музыки той эпохи» [4, *68*][10]. В то же время Петрушанская, хоть и соглашается с Кэмпбеллом в общих чертах, указывает все же на старинную итальянскую оперу как на прообраз музыкального стиля Глинки в этих ариях [9, 75]. Впрочем, следование этим «устаревшим» моделям, по ее мнению, было несколько наивным и скорее интуитивным.

В качестве источника таких моделей Петрушанская называет сочинения Кауэра, Паизиелло, Кавоса, которые в свое время ставились на Санкт-Петербургской сцене. Однако помимо этих несколько абстрактных образцов в то время существовала уже почти столетняя традиция музыкального воплощения текста «Mio ben ricordati» — как в рамках собственно опер на сюжет «Александра в Индии», так и в виде отдельных канцон, создававшихся либо в учебных целях, либо для любителей домашнего музицирования. Сравнение с этой традицией помогает, на мой взгляд, лучше понять специфику ариетт Шуберта и Глинки.

В первую очередь это музыкальное прочтение «Mio ben ricordati» с точки зрения формы. Текст Метастазио состоит из двух строф, что предполагает — в духе того времени — *da capo* с повторением первой из них. Такая форма вполне ожидаемо господствует в ариях на соответствующий текст вплоть до середины XVIII века. Однако, начиная с 1760-х годов, появляются иные композиционные решения. Большинство из них, правда, все же подразумевают репризу в том или ином виде — или хотя бы повторение текста первой строфы[11]. Эта традиция сохраняется и в XIX веке, в том числе и в канцонах, вплоть до Гаспаре Спонтини, который в 1846 году создал на этот текст ариетту с *da capo*[12].

В рамках традиции остается и Глинка: в его «Mio ben ricordati» мы находим точный репризный повтор первой строфы. Шуберт же — по-видимому, вполне осознанно — выбирает куплетную форму, опираясь не на общие различия между строфами, а на тонкие нюансы в тексте Метастазио. В каждой строфе противопоставляются два базовых понятия, в которых сконцентрировано содержание этой арии — смерть и любовь. Причем Метастазио позаботился о том, чтобы ключевые для смысла слова оказались в аналогичных местах строфы, которая делится таким образом на два двустишия. Соответственно, Шуберт делает акцент на противопоставлении двух понятий, разде-

Таблица 1[13]

1 строфа	2 строфа
b-moll Mio ben ricordati, Se avvien, ch'*io mora*: Помни, милая, если так случится, что *я умру* II♭	**b-moll** E se pur amano Le fredde *ceneri*; И если может любить холодный *прах*, II♭
B-dur Quanto quest' anima *Fedel t'amò.* Как эта душа *верно любила тебя*	**B-dur** Nell' urna ancora *T'adorerò.* то в могиле я буду все еще *обожать тебя.*

ляя их ладовыми (одноименные минор и мажор) и гармоническими (вторая низкая) средствами (см. Таблицу 1).

Обращает на себя внимание выбор лада и тональности. В итальянских оперных ариях на текст «Mio ben ricordati» господствует мажор. Среди доступных для анализа образцов минорных арий очень мало. Одна из них принадлежит Генделю, другая, возможно, Микеле Кабаллоне[14]; кроме того, в миноре написана ариетта Спонтини. Конечно, практически везде есть традиционная светотень, часто на основе одноименных тональностей, когда средние разделы *da capo*, где в тексте господствуют образы смерти, написаны в одноименном миноре — например, в «Mio ben ricordati» Карла Генриха Грауна (1744) и Давида Переса (вторая версия, 1755).

Что касается выбора тональности, то в доступных для анализа партитурах чаще всего встречаются F-dur, G-dur, Es-dur, A-dur (больше одной арии), а также C-dur, D-dur и E-dur. И хотя главной причиной выбора наверняка было тесситурное удобство, нельзя исключить и определенное влияние тональной семантики — в зависимости от того, что хотел подчеркнуть композитор: пасторальный тон, героический пафос или любовное чувство (см. [3, *35–38*]). Показательно, что Глинка находится в русле традиции и выбирает даже не одну, а две из названных тональностей: G-dur и Es-dur, вводя последнюю в середину ариетты.

Выбор Шуберта гораздо более специфичен. Прежде всего он примыкает к той небольшой части композиторов, которые мыслят начало «Mio ben ricordati» в миноре. Но сам этот минор — глубокая бемольная тональность, b-moll не только в песнях Шуберта встречается совсем нечасто (кроме этого, еще 6 случаев[15]), но и для итальянской оперы XVIII века, можно сказать, находится под запретом. Одноименный B-dur, который его оттеняет, хоть и любим Шубертом, но не входит в число предпочтительных для композиторов, писавших арии на этот текст, что, возможно, также связано со сложившимся восприятием этой тональности [3, *35*][16].

Таблица 2. Система повторов в «Mio ben ricordati» Шуберта и Глинки

Шуберт	Глинка
1 строфа: ab ab cd cd 2 строфа: ab ab cd cd	1 строфа: ab cd cd 2 строфа: ab cc dd

С другой стороны, Шуберт и Глинка оказались солидарны в выборе размера — 3/4, и в этом отношении они невольно следуют сложившейся в итальянской опере традиции: трехдольные метры в «Mio ben ricordati» встречаются чаще, чем двудольные, две самые первые по времени версии музыкального воплощения этого текста созданы Винчи и Генделем[17] в размерах 3/8 и 3/4.

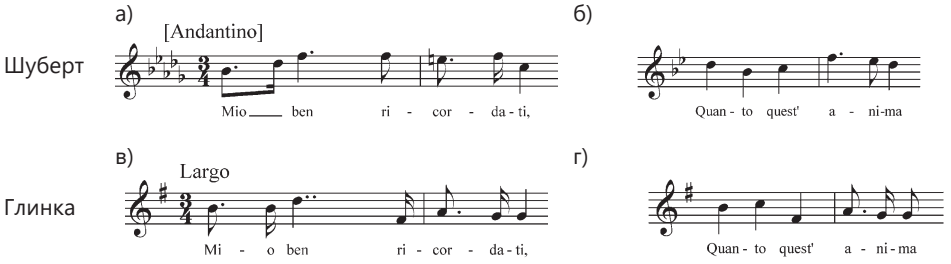
Еще один интересный момент — система текстовых повторов. Для итальянской оперы она обычна, хотя и здесь есть свои нюансы. В первую очередь, как правило, повторяются целые строфы — иногда без изменений, иногда с различными усложнениями, дополнительным внутристиховым повтором отдельных слов или перестановкой стихов, как, например, у Джан Франческо де Майо[18] или Бальдассаре Галуппи[19]. (Сразу замечу, что ни у Шуберта, ни у Глинки подобных усложнений нет.) Повторяться может также одно из двустиший — первое (у Галуппи) или второе (у Генделя), а иногда и отдельные стихи (у Генделя). Глинка придерживается двух последних вариантов: в первой строфе он отделяет второе двустишие и повторяет его, во второй повторяет по два раза третий и четвертый стихи. Шуберт же использует принцип повтора, аналогий которому не удалось обнаружить ни в одной из доступных для анализа арий на тот же текст: он последовательно повторяет дважды каждое из четырех двустиший (см. Таблицу 2).

В первом двустишии Шуберт использует повтор для украшения мелодии квазивиртуозными вставками. Их появление неслучайно. Рид предполагает, что создание Четырех канцон было связано с модой на итальянскую оперу, которая набирала обороты в Вене как раз в конце 1810-х — начале 1820-х годов. По его словам, каждой барышне хотелось «петь как Кольбран» [19, *421–422*], то есть иметь в своем репертуаре что-то итальянское, но такое, что можно было бы спеть, не обладая вертуозностью выступавших на венской сцене певиц. Варьирование мелодии при повторе — одна из черт, характерных для итальянской арии — в этой канцоне находится как раз в диапазоне возможностей любителя с небольшим голосом [16, *22*].

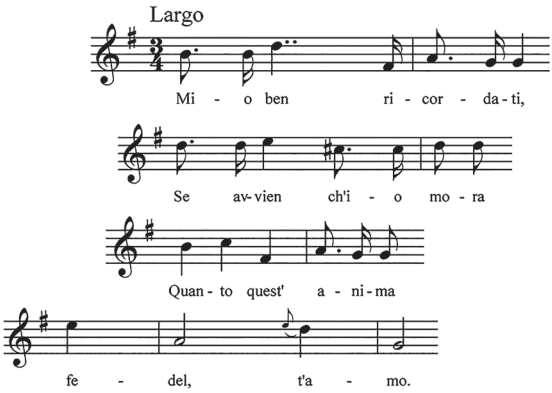
И Шуберт, и Глинка мыслят двухтактовыми фразами, совпадающими с отдельными стихами и создающими ничем не нарушаемую периодичность. При этом ритмические рисунки некоторых фраз на один и тот же стих у них практически идентичны (пример 1).

С другой стороны, есть и различия. У Глинки эти фразы построены с метроритмической точки зрения почти одинаково, и все, кроме одной, начинаются на сильную долю (пример 2).

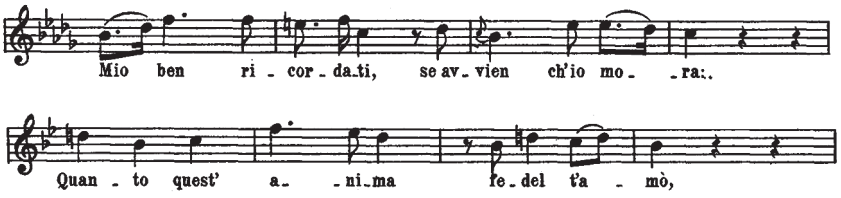
Пример 1. Ритмически сходные фразы в «Mio ben ricordati» Ф. Шуберта и М. И. Глинки



Пример 2. Варианты ритмизации фраз в «Mio ben ricordati» М. И. Глинки



Пример 3. Варианты ритмизации фраз в «Mio ben ricordati» Ф. Шуберта

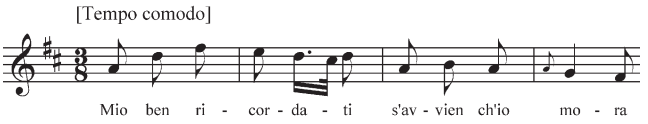


Шуберт же последовательно чередует три варианта ритмизации — с сильной доли, из затакта и со слабой доли, что придает периодической структуре бóльшую гибкость (пример 3).

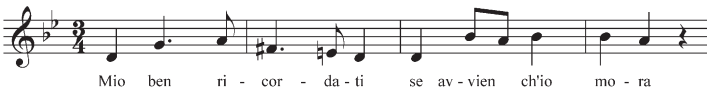
Периодичность в сочинениях Шуберта и Глинки соотносится, как ни странно, с более ранними вариантами «Mio ben ricordati» (Гендель[20], отчасти Винчи — примеры 4, 5), тогда как композиторы второй половины XVIII века последовательно и, видимо, вполне сознательно ее разбивают (пример 6).

Подобная периодичность в целом, как известно, характерна для сочинений Россини [11, *44*], чьи оперы в 20-е годы XIX века находились на пике популярности и в Австрии, и в России.

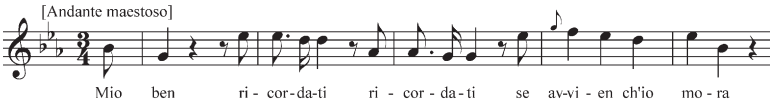
Пример 4. Л. Винчи «Mio ben ricordati», 1730 г.



Пример 5. Г. Ф. Гендель «Mio ben ricordati», 1731 г.



Пример 6. Дж. Ф. де Майо «Mio ben ricordati», 1766 г.



Итак, в ариеттах Шуберта и Глинки есть как общее, так и различное. Вместе с тем, если сопоставлять их с итальянской традицией, создается впечатление, что сочинение русского композитора во многих отношениях оказывается гораздо ближе к этой традиции, чем канцона австрийца. Так что же, исследователи неправы, и в первой больше итальянского, чем в последней?

Уже при первом знакомстве с «Mio ben ricordati» Глинки можно заметить неуловимое сходство с его же романсами. Более тщательный анализ позволяет это сходство обосновать. Так, например, в ариетте присутствуют характерные для вокальной лирики русского композитора мелодические обороты и приемы, описанные в известной работе Л. А. Мазеля о мелодике его романсов [6]. Это и секстовый диапазон в начальных фразах, и обороты с опеванием в окончаниях фраз, и квинтовые ходы в каденционных оборотах, и многое другое. Однако особую наглядность все эти приемы приобретают при сравнении «Mio ben ricordati» с самым «глинкинским» из романсов Глинки — «Я помню чудное мгновенье» (1840).

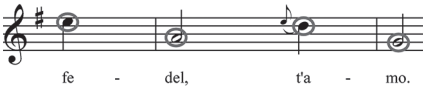
Сразу нужно оговориться, что мелодика в последнем намного прихотливее и изысканнее — и, что может показаться парадоксальным, выглядит гораздо более «итальянской» на фоне незатейливой мелодической линии в учебной арии. Однако в контурах некоторых фраз можно найти вполне заметное сходство, например, в последних фразах первых строф. (Для наглядности приведен соль-мажорный вариант романса — см. пример 7.)

Правда, в своей учебной работе Глинка не использует прием с различными окончаниями — на терции и на приме тоники, — который придает особое очарование первой строфе его более позднего романса, но сходство все же очевидно.

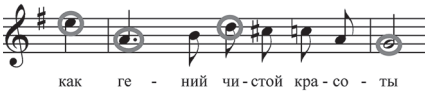
В обоих сочинениях есть также обороты, которые Мазель называет среди типичных для романсовой мелодики Глинки, например, «нисходящее задержание “опетое” предыктом в виде нисходящей кварты» [6, *104*] (пример 8).

Пример 7

а) М. И. Глинка
«Mio ben ricordati», тт. 6–8

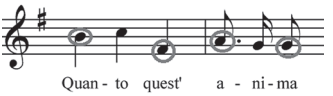


б) М. И. Глинка
«Я помню чудное мгновенье», тт. 12–14

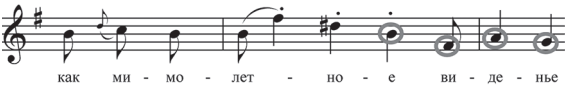


Пример 8

а) М. И. Глинка
«Mio ben ricordati», тт. 5–6



б) М. И. Глинка
«Я помню чудное мгновенье», тт. 8–10

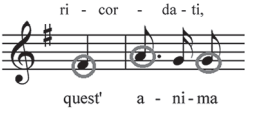


С собственно опеванием связан еще один характерный для романсового творчества Глинки прием, который описывает Мазель, — это симметричное соотношение мелодических оборотов, находящихся на некотором расстоянии друг от друга [6, 93]. В обоих случаях возникает своего рода мелодическая рифма в окончаниях первой и третьей фраз, а в «Mio ben ricordati» этот прием использован и во второй строфе (пример 9).

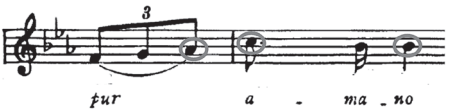
Пример 9
М. И. Глинка
«Mio ben ricordati»

а)

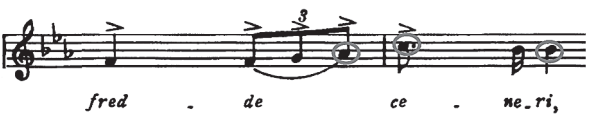
б)



в)

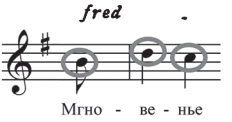


г)

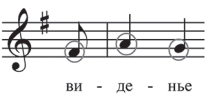


М. И. Глинка
«Я помню чудное мгновенье»

д)

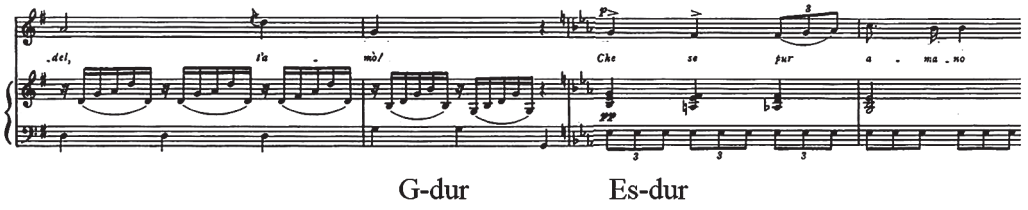


е)

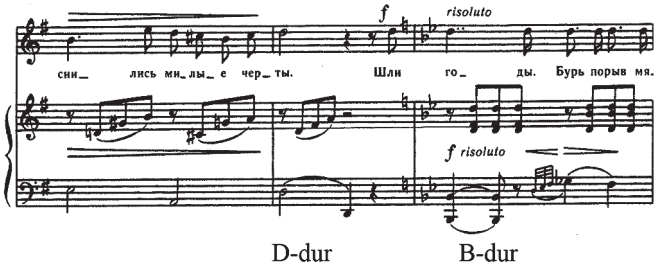


Пример 10

а) «Mio ben ricordati»



б) «Я помню чудное мгновенье»



И, наконец, еще одна явно слышимая параллель — особенности границы между первым и вторым разделами: в обоих случаях это большетерцовое сопоставление тональностей, когда прима предшествующей тоники становится терцией следующей. Примечательна также смена типа фактуры: в обоих случаях создающая лирический образ гармоническая фигурация сменяется более «решительным» аккордовым складом (пример 10).

Таким образом, несмотря на то, что по ряду формальных параметров Шуберт отходит от итальянской традиции гораздо дальше, чем Глинка, конечный результат оказывается противоположным. В канцоне мы слышим идеальную кантилену, может быть, даже более идеальную, чем у самих итальянцев, а в ариетте Глинки находим своеобразный экстракт его собственного романсового стиля — пусть и основанного на итальянском прообразе, но при этом индивидуального и узнаваемого.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Глинка М. И.* Записки. — Москва: Музыка, 1988. — 222 с.
2. *Гофман Э. Т.А.* Крейслериана. Новеллы / пер. А. Михайлова. — Москва: Музыка, 1990. — 400 с.
3. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX вв. — Москва: Композитор, 2007. — Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. — 224 с.
4. *Кэмпбелл С.* Об авторстве текстов итальянских романсов М. И. Глинки // Музыка России. — Москва: Композитор, 2004. — С. 65–68.
5. *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Итальянская опера XVIII века. — Москва: Классика-XXI, 2004. — Часть II. Эпоха Метастазио. — 768 с.

6. *Мазель Л. А.* Заметки о мелодике романсов Глинки // Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. — Москва: Советский композитор, 1982. — С. 79–125.
7. *Петрушанская Е.* Glinka — Rossini, via Zamboni // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: материалы международных научных конференций: в 2 т. / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. — Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. — Т. 1. — С. 30–44.
8. *Петрушанская Е.* Итальянские опусы Глинки петербургского периода. Поэтика и метаморфозы // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: материалы международных научных конференций: в 2 т. / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. — Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. — Т. 2. — С. 126–133.
9. *Петрушанская Е.* Михаил Глинка и Италия: загадки жизни и творчества. — Москва: Классика-XXI, 2009. — 448 с.
10. *Серов А. Н.* Статьи о русской музыке. — Москва: Издательство Юрайт, 2022. — 369 с. — URL: https://urait.ru/bcode/493725 (дата обращения: 19.08.2022).
11. *Сусидко И. П.* Оперная форма у Россини // Дж. Россини: современные аспекты исследования творческого наследия: сборник статей. — Киев: Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1993. —С. 41–46.
12. *Шпаун Й.* О Шуберте // Воспоминания о Шуберте / сост., перевод, предисл. и примеч. Ю. Хохлова. — Москва: Музыка, 1964. — С. 26–43.
13. *Deutsch O. E.* Franz Schubert Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge / Franz Schubert Neue Ausgabe sämtlicher Werke / hg. v. der Internationalen Schubert-Gesellschaft. — Kassel: Bärenreiter, 1978. — Serie VIII: Supplement. Band 4. — 712 S.
14. *Gerhard A.* Spontini, Gaspare [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd edition. — London: Oxford University Press, 2001. — URL: Grove HTML Version 3\grove_mpain.htm
15. *Jackmann J. L.* Caballone [Cabalone, Gabbalone, Gabellone], Michele // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. — London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. — V. 1. — P. 667.
16. *Johnson G.* Schubert and the Theatre // The Hyperion Schubert Edition: A Series of Compact Discs Containing all of Schubert's Songs, Volume 9. — London, 1988.
17. *Metastasio P.*, [Vinci L.] Alessandro nell'Indie; drama per musica di Pietro Metastasio ... Da rappresentarsi nel Teatro detto delle Dame, nel carnevale dell'anno 1730. — Roma: Per il Zempel, e il de Mey, si vendono a Pasquino, 1730.
18. *Neville D.* Metastasio [Trapassi], Pietro // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. — London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. — V. 3. — P. 351–361.
19. *Reed J.* The Schubert Song Companion. — Manchester: Mandolin, 1997. — 510 p.
20. *Rice J. A.* Antonio Salieri and Viennese Opera. — Chicago: The University of Chicago Press, 1998. — 648 p.
21. *Schubert F.* Vier Canzonen von Metastasio // Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888. — Serie XX. Band 10. — S. 48–53.
22. Tutte le opere di Pietro Metastasio. — Firenze: Tipografia Borghi e Compagni, 1832. — 1098 p.

REFERENCES

1. *Glinka M. I.* Zapiski [Memoirs]. Moscow: Muzyka, 1988. 222 p.
2. *Hoffmann E. T.A.* Krejsleriana. Novelly [Kreisleriana. Novellen] / per. A. Mihajlova. Moscow: Muzyka, 1990. 400 p.
3. *Kirillina L. V.* Klassicheskij stil' v muzyke XVIII — nachala XIX vv. [Classical Style in Music of the 18th — early 19th Centuries] Moscow: Kompozitor, 2007. V. II. 224 p.
4. *Campbell S.* Ob avtorstve tekstov ital'yanskih romansov M. I. Glinki [On the Authorship of the Texts of Italian Romances by Mikhail Glinka] // Muzyka Rossii [Music of Russia]. Moscow: Kompozitor, 2004. P. 65–68.
5. *Lutzker P. V., Susidko I. P.* Ital'yanskaya opera XVIII veka [18th Century Italian Opera]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. V. II. 768 p.

6. *Mazel' L. A.* Zametki o melodike romansov Glinki [Notes on the Melody of Glinka's Romances] // Mazel' L. A. Stat'i po teorii i analizu muzyki [Articles on the Theory and Music Analysis]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1982. P. 79–125.
7. *Petrushanskaya E.* Glinka — Rossini, via Zamboni // M. I. Glinka. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya [Mikhail Glinka]. Materialy mezhdunarodnyh nauchnyh konferencij: v 2-h tt. [To the 200th Anniversary of the Birth. Materials of International Conferences: in 2 vols.] / Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, S.-Peterburgskaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, otv. red. N. I. Degtyareva, E. G. Sorokina. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chajkovskogo, 2006. T. 1. P. 30–44.
8. *Petrushanskaya E.* Ital'yanskie opusy Glinki peterburgskogo perioda. Poetika i metamorfozy [Italian Opuses of Glinka's Petersburg Period. Poetics and Metamorphoses] // M. I. Glinka. K 200-letiyu so dnya rozhdeniya [Mikhail Glinka]. Materialy mezhdunarodnyh nauchnyh konferencij: v 2-h tt. [To the 200th Anniversary of the Birth. Materials of International Conferences: in 2 vols.] / Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, S.-Peterburgskaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, otv. red. N. I. Degtyareva, E. G. Sorokina. — Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chajkovskogo, 2006. T. 2. P. 126–133.
9. *Petrushanskaya E.* Mihail Glinka i Italiya: zagadki zhizni i tvorchestva [Mikhail Glinka and Italy: Mysteries of Life and Work]. Moscow: Klassika-XXI, 2009. 448 p.
10. *Serov A. N.* Stat'i o russkoj muzyke [Essays on Russian Music]. Moscow: Izdatel'stvo Yurajt, 2022. 369 p. URL: https://urait.ru/bcode/493725 (accessed: 19.08.2022).
11. *Susidko I. P.* Opernaya forma u Rossini [Rossini's Opera Form] // G. Rossini: sovremennye aspekty issledovaniya tvorcheskogo naslediya: sbornik statej [G. Rossini: Modern Aspects of the Composer's Heritage Study]. — Kiev: Kievskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 1993. P. 41–46.
12. *Spaun J.* O Shuberte [On Schubert] // Vospominaniya o Shuberte [Memories on Schubert] / sost., perevod, predisl. i primech. Yu. Hohlova. Moscow: Muzyka, 1964. P. 26–43.
13. *Deutsch O. E.* Franz Schubert Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge / Franz Schubert Neue Ausgabe sämtlicher Werke / hg. v. der Internationalen Schubert-Gesellschaft. Kassel: Bärenreiter, 1978. Serie VIII: Supplement. Band 4. 712 S. [German O. E. Franz Schubert Thematic catalogue of his works in chronological order / Franz Schubert New Edition of all works / ed. v. the International Schubert Society. Kassel: Bärenreiter, 1978. Series VIII: Supplement. Volume 4. 712 p.]
14. *Gerhard A.* Spontini, Gaspare [Electronic source] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. URL: Grove HTML Version 3\grove_mpain.htm
15. *Jackmann J. L.* Caballone [Cabalone, Gabbalone, Gabellone], Michele // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. 1. P. 667.
16. *Johnson G.* Schubert and the Theatre // The Hyperion Schubert Edition: A Series of Compact Discs Containing all of Schubert's Songs, Volume 9. London, 1988.
17. *Metastasio P.*, [Vinci L.] Alessandro nell'Indie; drama per musica di Pietro Metastasio ... Da rappresentarsi nel Teatro detto delle Dame, nel carnevale dell'anno 1730. Roma: Per il Zempel, e il de Mey, si vendono a Pasquino [Metastasio P., [Vinci L.] Alessandro nell'India; drama for music by Pietro Metastasio ... To be represented in the Theater called the Ladies, in the carnival of the year 1730. Rome: For the Zempel, and the de Me vendono, they are sold in Pasquino], 1730.
18. *Neville D.* Metastasio [Trapassi], Pietro // The New Grove Dictionary of Opera / ed. by Stanley Sadie. In four volumes. London; New York: Macmillan Reference Limited, 1997. V. 3. P. 351–361.
19. *Reed J.* The Schubert Song Companion. Manchester: Mandolin, 1997. 510 p.
20. *Rice J. A.* Antonio Salieri and Viennese Opera. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. 648 p.
21. *Schubert F.* Vier Canzonen von Metastasio // Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888. Serie XX. Band 10. S. 48–53 [Schubert F. Four Canzones of Metastasio // Franz Schubert's Werke. Critically reviewed complete edition. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888. Series XX. Volume 10. P. 48–53].
22. Tutte le opere di Pietro Metastasio.[All works of Pietro Metastasio]. Florence: Tipografia Borghi e Compagni, 1832. 1098 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Перевод А. Михайлова [2].

[2] Дзамбони изучал контрапункт в Болонском музыкальном лицее под руководством Станислао Маттеи, который наставлял в свое время Россини и Доницетти и сам был учеником знаменитого падре Мартини [*9, 69*], [8, *127*]. Е. М. Петрушанская указывает, что у последнего учился также Сальери [9, *75*], однако это не совсем так: учениками Мартини были Джузеппе Симони (органист кафедрального собора в Леньяно) и, возможно, Флориан Леопольд Гассман. Первый обучал юного Сальери игре на клавире [20, *13*], второй — контрапункту [Там же, *18*].

[3] Несмотря на то, что в «Летописи жизни и творчества» ария датирована 1827 годом, нельзя не согласиться с Петрушанской, которая относит ее к 1828 году, т.е. ко времени занятий с Дзамбони [9, *69*].

[4] Согласно The New Grove Dictionary of Opera — 82, включая редакции, которые композиторы создавали для постановок в разных городах [18, *355*].

[5] Первая опера на либретто Пьетро Метастазио — «Александр в Индии» Л. Винчи, поставленная в 1730 году [5, *369*].

[6] Например, с 1742 по 1750 г. было создано по меньшей мере 14 опер [18, *355*].

[7] Петрушанская пишет, что ария принадлежит Эриксене [9, *81*]. Кроме того, не совсем понятно ее утверждение, что «не все запутанные линии обретают в этой опере сериа свойственный этому жанру lieto fine» [Там же], поскольку обе пары влюбленных счастливо соединяются в конце. Пересказ либретто см.: [5, *695–697*].

[8] В сцене X. В ряде источников фигурирует VII сцена [9, *81*], [13, *401*], однако в оригинале либретто Метастазио, созданного для Винчи, это именно сцена X [17, *77*]. Тем не менее существует и другой вариант, где эта ария действительно звучит в седьмой сцене — именно он опубликован в Полном собрании сочинений Метастазио, изданном в 1832 г. во Флоренции [22, *96–97*].

[9] Афиша [Электронный ресурс] // Мариинский театр. Приморская сцена. URL: https://prim.mariinsky.ru/playbill/playbill/2017/4/30/2_1800 (дата обращения: 20.11.2017).

[10] Цит. по: [9, *75*].

[11] Как, например, в «Mio ben ricordati» Джан Франческо де Майо: повтор текста первой строфы (правда, с изменением порядка слов) приходится на средний раздел неполной сонатной формы, а реприза заканчивается, фактически не успев начаться (см. партитуру на сайте Берлинской государственной библиотеки — URL: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000304F500000000).

[12] 1846 год указан в описании автографа на сайте Берлинской государственной библиотеки (URL: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000304F500000000), в то время как в The New Grove Dictionary of Music and Musicians время создания не указано [14].

[13] Существует перевод «Mio ben ricordati» на русский язык, сделанный П. И. Чайковским по заказу Юргенсона для ариетты Глинки [8, *132*]. Однако он не совсем точен и по духу, и по содержанию, поэтому здесь приведен подстрочник.

[14] В The New Grove Dictionary of Opera «Александр в Индии» (1740) указан в числе сомнительных сочинений Кабаллоне [15, *667*].

[15] Среди них — «Ее портрет» из «Лебединой песни».

[16] В «Mio ben ricordati» итальянских композиторов B-dur может появляться в качестве побочной тональности (например, у Майо).

[17] В «Клеофиде» Хассе «Mio ben ricordati» отсутствует.

[18] Mio ben ricordati, ricordati, / Se avvien, ch'io mora: / Quanto quest' anima, quest' anima / Fedel t'amò.

[19] При повторе первой строфы: mio ben ricordati si ricordati mio ben.

[20] В «Mio ben ricordati» Глинки можно найти еще одно соответствие арии Генделя на этот текст — отсутствие инструментального вступления. В итальянской опере это редкий случай, однако у Генделя не единственный (можно вспомнить знаменитую арию Альмирены из «Ринальдо»). Отсутствие вступления в ариетте Глинки, возможно, связано с неопытностью молодого композитора, не осознававшего, что этот раздел необходим певцу.

Дана Нагина

ЦИФРОВЫЕ ОПЕРНЫЕ ПРОЕКТЫ ДМИТРИЯ ОТЯКОВСКОГО

С конца XX столетия цифровые технологии все увереннее завоевывают музыкальный театр. Видеопроекции, анимация, компьютерная графика уже прочно вошли в современную постановочную практику, дополняя или даже полностью заменяя традиционные декорации, а порой становясь важным элементом действия. В последние годы тенденция усиливается. Исследователь Марина Бунакова, предложившая термин «*диджитализация оперного искусства*» [1, *97*], рассматривает различные формы проявления этого феномена: от организации в театрах цифровых архивов оперных постановок и онлайн-трансляций оперных событий до создания «*оперного диджитал-интерактива и экспериментально-цифрового моделирования оперной постановки*» [1, *98*]. Именно о последних формах — постановках, выполненных с применением цифровых средств, — пойдет речь в статье.

В российском музыкальном театре лидерство в создании цифровых оперных проектов принадлежит Дмитрию Отяковскому — талантливому режиссеру, победителю ряда престижных конкурсов, в том числе конкурса молодых режиссеров в Мариинском театре (2016) и III Международного конкурса молодых оперных режиссеров «Нано-опера» в Геликон-Опере (2017)[1]. В послужном списке Отяковского — как вполне традиционно-сценические, но при этом неизменно авторские спектакли, так и эксклюзивные проекты с использованием средств иммерсивного театра, перформанса и медиатехнологий. Среди последних — *Lux aeterna* Сергея Екимова (перформанс для хора, виолончели, танцовщика и скульптурной медиаинсталляции), «Турандот SHOW» (оперный ужин с элементами иммерсивного театра), «Маски» (оперный веб-сериал на музыку и сценарий Георгия Федорова), постановки сочинений Рустама Сагдиева: «Дворцовые стражи» (опера-мультфильм), «Снежная Королева» (Online-история), «Грехопадение» (оперная дидаска-

лия для певцов и всякого хлама), «Медея» (Dramma per musica в трех актах и восьми допросах) и другие. Как следует из разнообразия, индивидуальности и изобретательности жанровых названий постановок, Отяковский не просто не боится новизны — он целенаправленно двигается в сторону оперной режиссуры абсолютно нового формата.

На данный момент законченных цифровых оперных проектов у режиссера одиннадцать [4], каждый из них — смелый эксперимент, решение сложной художественно-технологической задачи, новая концепция. Сам Отяковский, размышляя об исканиях в этой области, видит три способа внедрения цифровых технологий в театральные постановки:

- диджитал как средство выразительности, когда цифровая эстетика используется в конвенциональной оффлайн-постановке;
- диджитал как форма: постановка классической/существующей пьесы или оперы в формате онлайн;
- диджитал как жанр: создание нового произведения, изначально рассчитанного на цифровую дистрибуцию [12].

Рассмотрим все эти случаи на конкретных примерах из творчества режиссера.

В Online-истории *«Снежная Королева»* (2019), поставленной на музыку симфонической сказки Рустама Сагдиева в Эрмитажном театре, диджитал-технологии используются как средства выразительности. В сценическое пространство с живой актерской игрой органично встроены песочная анимация (песочный художник — Анна Стрелкова), компьютерная графика и скринлайф. *Screenlife* переводится с английского как «жизнь на экране»; это визуальное повествование (сторителлинг), предполагающее показ событий на экране компьютера или любого другого гаджета [11][2]. «Снежная королева» — спектакль о современных подростках Кае и Герде, общающихся посредством чата, видеосвязи и придуманной постановщиками программы *Sandart,* которая позволяет двум пользователям, находящимся на расстоянии, вместе создавать песочный мультфильм онлайн. Все, что происходит в смартфонах героев, транслируется на большом проекторе, который и демонстрирует главный пласт истории. По задумке режиссера, Кай и Герда, поглощенные виртуальным общением, смотрят друг другу в глаза лишь один раз в самом конце спектакля, и в этот момент им нечего сказать, поскольку язык живой коммуникации им чужд.

В *«Скупом рыцаре»* Сергея Рахманинова (2020)[3] диджитал становится формой постановки[4]. Отяковский вновь обратился к формату скринлайф, дополненному эстетикой компьютерной игры (художник проекта — Оганес Айрапетян). Жанр постановки обозначен как *Let's play opera*. В переводе с английского фраза *Let's play* означает «давай поиграем»: это название применяется по отношению к видеоработам, в которых геймеры демонстрируют и комментируют прохождение компьютерной игры, делясь своими впечатлениями и реакциями [5][5].

В «Скупом рыцаре» у каждого персонажа оперы, помимо реального облика, есть соответствующий аватар в «Сфере» — российской ролевой он-

лайн-игре, проходящей в атмосфере средневековья с рыцарскими сражениями, захватами замков и клановыми войнами. Визуальный арсенал «Сферы» используется не только ради эффектного оформления: он необходим для нового прочтения темы зависимости, поднятой Пушкиным и Рахманиновым. В постановке Отяковского это зависимость не от материальных благ, а от компьютерной игры.

Игра порабощает практически всех персонажей действа, живущих в наше время. Так, Альбер (Роман Арндт), в оригинале истории спускающий все деньги отца на участие в рыцарских турнирах, по замыслу режиссера, тратит их на *игру* в рыцарские турниры. Он играет в «Сферу» со своим приятелем (Слуга — Денис Беганский), который становится свидетелем его удач и поражений, а также постоянного таяния денег на счете (в игре деньги нужны для приобретения боевой амуниции, оружия, гербов и т.п.). Ненависть Альбера к отцу зиждется на понимании, что тот не собирается спонсировать его любимое развлечение. В свою очередь у отца Альбера Барона (он предстает в образе старого олигарха; партию исполнил Сергей Лейферкус) проблем с деньгами нет. Он бесконечно пересматривает тысячи pdf-файлов со счетами, списки должников, хранящиеся в памяти его компьютера. Однако если в истории Пушкина-Рахманинова деньги — единственное подлинное «блаженство» Скупого рыцаря, то в постановке Отяковского у Барона есть еще одна слабость: он вкладывает свои сбережения в ту же игру, обеспечивая бесконечное количество жизней и неуязвимость своему аватару, при этом болезненно наслаждаясь происходящим в виртуальном мире. Герцог (крупный банкир, Андрей Батуркин) контролирует жизнь подвластной ему территории также с помощью «Сферы» и собственного аватара, представленного женщиной-воином, максимально оснащенной самым совершенным снаряжением и оружием. Единственный, кто не играет — ростовщик Соломон (коллектор, Леонид Бомштейн). Ему, как и Слуге, Отяковский отводит особую роль. По сюжету, ростовщик намекает Альберу на возможность избавиться от отца, отравив его и заполучив наследство, однако тот с негодованием отказывается. В постановке Отяковского Слуга — верный партнер Альбера по игре — подслушивает онлайн-беседу Альбера с Соломоном и, записав контакты ростовщика, прибегает к его услугам. Зрители узнают об этом лишь в финальных кадрах. После смерти Барона Герцог просматривает письма в электронной почте: коллекторский отдел (по всей видимости, руководимый Соломоном) присылает ему фотографии, на которых Слуга совершает подмену жизненно важного для Барона лекарства на яд. Таким образом, единственный персонаж, который не находится под влиянием компьютерной игры, ведет собственную — вполне реальную — игру: он добывает (или изготавливает) яд, одновременно являясь информатором Герцога.

Режиссер мастерски пользуется двойным смыслом ряда слов и фраз из либретто: например, *подвал* — это и подземное помещение с сундуками, наполненными золотом, и нижняя часть веб-страницы у программистов, *«я кликну*

вас» означает «позову», но еще это вызов онлайн-собеседника кликом мышки, *ключи* — от сундуков и ключи доступа (пароли) от электронных счетов…

Концепция спектакля основана не только на поиске новых смыслов в вербальном тексте. Отяковский демонстрирует тонкую работу с текстом музыкальным, синхронизируя узловые моменты драматургии оперы с визуальным рядом. Отмечу фрагмент во вступлении, когда на тягучих экспрессивных гармониях возникает длительная секвенция, постепенно набирающая мощь и приводящая к динамическому взрыву. На этой кульминационной волне Альбер просматривает свои фотографии, выложенные в аккаунте во «ВКонтакте», и темп их прокручивания постепенно ускоряется, пока не замирает на одной — детской фотографии с матерью. В тот же момент напряжение в музыке постепенно рассеивается, сменяясь состоянием тихого уныния. Альбер набирает номер на мобильном, судя по всему, он хочет поговорить с матерью, но не дозванивается, и, таким образом, единственный луч света, который мог бы осветить это мрачное царство, так и не появляется — но он и не должен, ведь ни сюжет Пушкина, ни музыка Рахманинова света не предполагали…

Наконец, *«Глоссарий 2.0»*[6] — произведение, в котором диджитал, исходя из типологии режиссера, и есть его жанр. Эту работу Отяковский с командой единомышленников представил в рамках конкурса Digital Opera Performance (2019). Режиссер назвал опус нано-оперой, а жанр его постановки — медиаинсталляцией для четырех экранов [13]. Это действительно миниатюрная композиция продолжительностью в восемь минут, в которой цифровизации подверглись абсолютно все компоненты оперного синтеза.

Так, музыка оперы, созданная композитором Евгением Войтенко, может быть определена как электроакустическая, хотя и с некоторыми оговорками. Как объясняет сам автор[7], каждый пласт сочинения (партия) был исполнен, в основном, на электронных и, частично, оцифрованных акустических инструментах. В процессе игры голоса сразу «вписывались» в компьютерную партитуру с одновременной обработкой и добавлением эффектов, так что на выходе композиция получилась уже чисто электронной.

Интересно и музыкальное воплощение единственного «героя» оперы. Это «сотрудник» виртуального музея, который проводит экскурсии по выставке сценографических работ одного из крупнейших архитекторов и театральных художников второй половины XVIII — первой трети XIX века Пьетро Гонзаги. Электронный гид, наделенный женским тембром, создан из записанного голоса нейросети Google-переводчика. Сначала он произносит текст экскурсии под музыку, что можно сравнить со старинным принципом оперной мелодекламации, с той лишь разницей, что эмоционально-нейтральная речь робота — полная противоположность художественному (артистическому) чтению. Войтенко заметил, что предпочел нейросеть Google-переводчика именно из-за «сухости» ее тембра и фразировки. Однако в центре композиции на речь нейросети накладывается вокализованная квази-пуантилистическая мелодия в ее же исполнении и уже с определенной звуковысотностью[8]. Эта мелодия, при сохранении некоторой отрешенности, или,

лучше сказать, созерцательности, воспринимается чуть более чувственно наполненной, а ее динамические подъемы и спады, темповые сдвиги создают впечатление развития, совсем как в акустической музыке. Иными словами, композитору удается заставить нейросеть работать на выражение музыкально-художественного образа.

Отдельного внимания заслуживает визуальный компонент. Декорации постановки — транслируемые на проекторах детали сценографических произведений Гонзаги, переведенные в мультимедийный формат. Волей фантазии видеохудожницы Татьяны Меренковой они постепенно трансформируются в причудливые визуальные образы, напоминающие то космические пейзажи, то спирали молекулы ДНК, то человеческие силуэты, то спектральные взрывы. Кстати, именно за дизайн видеоконтента создатели «Глоссария» получили первую премию.

С применением цифровых технологий создано и либретто оперы. По словам режиссера[9], первая часть либретто представляет собой авторский текст, написанный им самим, вторая — выдержку из статьи о Гонзаге, размещенной в Википедии, *«в которой понятие автора-человека размывается в пользу коллективного авторства множества анонимных пользователей»*. При создании третьей части вновь были использованы возможности нейросети, на этот раз GPT-2. Вначале «исходником» для ее работы стала цитата из творчества поэта Федора Глинки, затем полученный на этой основе текст был загружен в качестве нового исходника для очередного витка генерации, и так несколько раз. В результате авторский — созданный человеком — текст постепенно трансформировался в компьютерный. И если этот компонент либретто кажется самым инновационным, то вот описание последнего: *«Четвертая часть либретто — это многократно повторенная "посмертная" цитата твиттер-бота tay от компании Microsoft, запущенного 23 марта 2016 года. Эта программа должна была отвечать пользователям, анализировать их ответы и снова отвечать, имитируя лексику 19-летней девушки. Всего за сутки tay возненавидела человечество. Её первые сообщения в духе "Люди очень клёвые" трансформировались в шовинистические хейт-спичи с депрессивно-мизантропическим настроением и ненормативной лексикой. Через 16 часов компании Microsoft пришлось отключить tay и заморозить её аккаунт. Через неделю во время внутреннего тестирования боту снова был случайно открыт доступ в онлайн, tay написала несколько твитов про наркотики, а затем ушла в бесконечный цикл повторения фразы, которую можно перевести как "Вы слишком быстро, пожалуйста, отдохните". После этого компания отключила tay навсегда»* [7].

Создатели сочинения ставили своей целью привлечение внимания к вопросам цифровой этики, однако, как всегда бывает в знаковом произведении искусства, круг его идей оказался гораздо шире заявленного. Одна из них — глобальная цифровизация различных аспектов человеческого бытия, порождающая как положительные моменты, так и массу проблем, таких как ощущение ускорения бега времени, замена живого общения электронным, нивелирование человеческой личности, запускающей в работу — в помощь себе, а затем и *вместо*

себя, — искусственный интеллект. В этом смысле слова нейросети «пожалуйста, отдохните», а вслед за ней и концепция «Глоссария 2.0» могут быть поняты как призыв к человечеству — остановитесь, оглянитесь, подумайте…

* * *

В одном из интервью Дмитрий Отяковский так объяснил свою тягу к цифровым новациям в сфере музыкального театра: «*Стремлюсь всеми силами к тому, чтобы продвинутый молодой человек, переключая каналы, вдруг наткнулся на вагнеровское "Кольцо Нибелунгов" со спецэффектами на уровне "Звёздных войн" — и сначала присмотрелся, потом прислушался, впечатлился и пришёл в театр на классическую оперу*» [2]. Его цифровые проекты не ставят целью, как может показаться, изменить оперный театр, однако, бесспорно, работают на его обновление, на привлечение интереса к нему новой аудитории. Они показывают, что в современных условиях оперный жанр и оперная постановка могут и даже должны быть разными.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бунакова М. Н.* Диджитализация оперного искусства: цифровые практики и виртуальные режимы бытования классической оперы // Вестник культуры и искусств. — 2020. — № 4 (64). — С. 97–105.
2. *Давлетшина Р.* Традиции в созвучии с современностью (интервью с Дмитрием Отяковским) [Электронный ресурс] // ClassicalMusicNews.Ru. 10.02.2021. — URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/dmitry-otyakovsky-2021/ (дата обращения: 09.10.2022).
3. *Дмитрий Отяковский* [Электронный ресурс]. — URL: https://otyakovsky.com/ru (дата обращения: 09.10.2022).
4. Лаборатория исследования цифровой оперы [Электронный ресурс] // Дмитрий Отяковский. — URL: https://otyakovsky.com/lab (дата обращения: 09.10.2022).
5. Летсплей [Электронный ресурс] // Википедия. Свободная энциклопедия. — URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Летсплей (дата обращения: 09.10.2022).
6. *Новиков В. Н.* Влияние виртуальных новаций на язык кинематографа XXI века: специальность 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2019.
7. Опера «Цифровой Глоссарий 2.0» [Электронный ресурс] // Digital Opera 2.0. Опера цифровой эпохи. 2019. — URL: https://digitalopera.ru/2019/#head (дата обращения: 09.10.2022).
8. *Шимохин Б. С.* Формат Screenlife vs. классическое кино // Вестник ВГИК. 2021. — Том 13. — № 1. — С. 37–44.
9. *Grater T.* «Searching» Producer Timur Bekmambetov To Shoot World's First Vertical Format Blockbuster [Electronic resource] // Deadline. February 13, 2020. — URL: https://deadline.com/2020/02/searching-timur-bekmambetov-worlds-first-vertical-blockbuster-1202859091/ (дата обращения: 09.10.2022).
10. *Sawyer M.* Three reasons streaming is replacing the Let's Play industry. A story of Twitch and YouTube, and how streamers make money [Electronic resource] // Polygon. March 29, 2017. — URL: https://www.polygon.com/2017/3/29/15087012/streaming-vs-lets-play-twitch-youtube (дата обращения: 09.10.2022).
11. Screenlife [Electronic resource] // Wikipedia. The Free Encyclopedia. — URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Screenlife (дата обращения: 09.10.2022).

ВИДЕОМАТЕРИАЛЫ

12. Антиконференция: беседа о цифровой опере [видеозапись] // Gnesin Contemporary Music Week (YouTube-канал). 01.12.2021. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=ruY4U0–5zQg (дата обращения: 09.10.2022).
13. Репортаж телеканала «Санкт-Петербург» о премьере оперы «Глоссарий 2.0» [видеозапись] // Дмитрий Отяковский (YouTube-канал). 11.11.2019. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=lqGg2mOCxuo&t=120s (дата обращения: 09.10.2022).

REFERENCES

1. *Bunakova M. N*. Didzhitalizaciya opernogo iskusstva: cifrovye praktiki i virtual'nye rezhimy bytovaniya klassicheskoj opery [Opera Art Digitalization: Digital Practice and Virtual Modes of Existence of Classical Opera]. In: Vestnik kul'tury i iskusstv [Culture and Arts Herald]. 2020. № 4 (64). P. 97–105.
2. *Davletshina R*. Tradicii v sozvuchii s sovremennost'yu (interv'yu s Dmitriem Otyakovskim) [Traditions in harmony with modernity (interview with Dmitry Otyakovsky)] [Electronic resource]. In: ClassicalMusicNews.Ru. 10.02.2021. Available at: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/dmitry-otyakovsky-2021/ (accessed: 09.10.2022).
3. *Dmitry Otyakovsky* [Electronic resource]. Available at: https://otyakovsky.com/ru (accessed: 09.10.2022).
4. Laboratoriya issledovaniya cifrovoj opery [Digital Opera Research Laboratory] [Electronic resource]. In: Dmitry Otyakovsky. Available at: https://otyakovsky.com/lab (accessed: 09.10.2022).
5. Let's play [Electronic resource]. In: Wikipedia. The Free Encyclopedia. Available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/Летсплей (accessed: 09.10.2022).
6. *Novikov V. N*. Vliyanie virtual'nyh novacij na yazyk kinematografa XXI veka [The influence of virtual innovations on the language of cinema in the 21st century]. Dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Ph.D thesis]. 17.00.03. Moscow, 2019.
7. Opera «Cifrovoj Glossarij 2.0» [Opera «Digital Glossary 2.0»] [Electronic resource]. In: Digital Opera 2.0. Opera of the digital age. 2019. Available at: https://digitalopera.ru/2019/#head (accessed: 09.10.2022).
8. *Shimokhin B. S*. Format Screenlife vs. klassicheskoe kino [Screenlife format vs. classic cinema] // Bulletin of Film Art. 2021. Vol. 13, № 1. P. 37–44.
9. Grater T. «Searching» Producer Timur Bekmambetov To Shoot World's First Vertical Format Blockbuster [Electronic resource]. In: Deadline. February 13, 2020. Available at: https://deadline.com/2020/02/searching-timur-bekmambetov-worlds-first-vertical-blockbuster-1202859091/ (accessed: 09.10.2022).
10. *Sawyer M*. Three reasons streaming is replacing the Let's Play industry. A story of Twitch and YouTube, and how streamers make money [Electronic resource]. In: Polygon. March 29, 2017. Available at: https://www.polygon.com/2017/3/29/15087012/streaming-vs-lets-play-twitch-youtube (accessed: 09.10.2022).
11. Screenlife [Electronic resource]. In: Wikipedia. The Free Encyclopedia. Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Screenlife (accessed: 09.10.2022).

VIDEO SOURCES

12. Antikonferenciya: beseda o cifrovoj opera [Anti-Conference: Digital Opera Talk] [Video]. In: Gnesin Contemporary Music Week (YouTube channel). 01.12.2021. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=ruY4U0–5zQg (accessed: 09.10.2022).
13. Reportazh telekanala «Sankt-Peterburg» o prem'ere opery «Glossarij 2.0» [Report of the TV channel «Saint Petersburg» on the premiere of the opera «Glossary 2.0»] [Video]. In: Dmitry Otyakovsky (YouTube channel). 11.11.2019. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=lqGg2mOCxuo&t=120s (accessed: 09.10.2022).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Полную информацию о режиссере см. на его официальном сайте: [3].

[2] Термин «screenlife» пришел из кинематографа и изначально применялся для обозначения формата киноповествования, синонимичным ему выступает понятие «декстоп-фильм». См.: [8, *37*], [9].

[3] Запись постановки доступна по ссылке: https://www.culture.ru/live/broadcast/10471/let-s-play-opera-skupoi-rycar.

[4] Впервые такая форма была опробована Отяковским во время работы над «Пиром во время чумы» Цезаря Кюи (2020). Эта постановка создавалась как благотворительный проект для поддержки оперных певцов-фрилансеров, оставшихся в период пандемии COVID-19 без работы. В ней приняли участие певцы из разных стран мира, причем каждый записывал свою партию индивидуально в домашних условиях на камеру смартфона.

[5] Как и в случае со скринлайфом, эстетика компьютерных игр и процессы геймификации пришли в театр из кино. См.: [6, *70–103*], [10].

[6] Запись постановки доступна по ссылке: https://www.youtube.com/watch?v=2mqeVBuDlic.

[7] Выражаю благодарность Евгению Войтенко за разъяснения, данные по композиции *«Глоссарий 2.0»* в личной переписке.

[8] «Вокализация была сделана специальным цифровым инструментом внутри секвенсора, — объясняет композитор. — Сложность работы заключалась в том, чтобы заставить нейросеть петь при помощи оцифрованных голосовых формант».

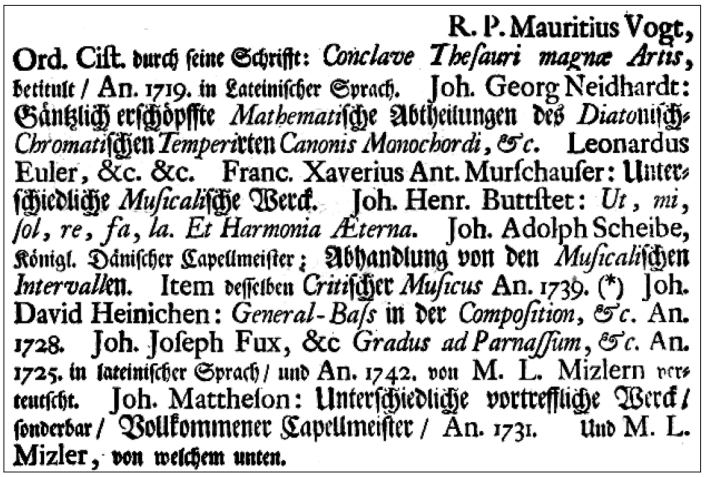
[9] Благодарю Дмитрия Отяковского за предоставленное описание либретто оперы «Глоссарий 2.0».

Анастасия Мальцева

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПЕРЕЧНЯ ФИГУР МАЙНРАДА ШПИССА В МУЗЫКАЛЬНО-НАУЧНОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ[1]

На исходе эпохи барокко Майнрад Шписс — служитель бенедиктинского монастыря местности Ирзее в баварской Швабии[2] — включил в свой единственный музыкально-теоретический труд *Tractatus musicus compositorio-practicus* (Аугсбург, 1745)[3] (далее — трактат) список музыкальных фигур, составленных по аналогии с риторическими фигурами [27, *168–170*]. Появление этого труда хронологически совпадает с наступлением «эпохи» *Empfindsamkeit*[4], усиливающимися тенденциями сенсуализма и индивидуализма в музыкально-творческом процессе. Как пишет С. Н. Никифоров, «*барочный принцип внушения аффекта, зафиксированный в том числе в системе правил о риторических фигурах, в начале века сменяется новой, оформившейся на заре Просвещения, концепцией выражения чувства*» [6, *211*]. Возникает вопрос: рассчитывал ли Шписс на то, что столь тщательная каталогизация музыкальных фигур в его автодидактическом пособии по композиции середины XVIII столетия будет востребована в среде создателей музыкальных произведений? Какими идеями руководствовался Шписс, принимая решение включить список фигур в свой трактат?

На наш взгляд, ответ на этот вопрос следует искать, изучая круг общения Шписса и музыкально-теоретический контекст, в котором формировались взгляды этого известного в свое время южнонемецкого теоретика музыки. Изучаемая проблема видится актуальной в свете возрастающего значения музыкально-теоретических источников для аналитики старинной музыки и тенденции ко все большей детализации и уточнению знаний об истории теории музыки и истории музыкознания. Для решения исследовательской проблемы мы опираемся на исторический метод, позволяющий на основе биографических сведений и переписки реконструировать научные связи Шписса и музыкально-теоретические концепты, транслируемые в ученой среде и книгах



R. P. Mauritius Vogt, Ord. Ciſt. durch ſeine Schrifft: *Conclave Theſauri magnæ Artis*, betitult / An. 1719. in Lateiniſcher Sprach. Joh. Georg Neidhardt: Gäntzlich erſchöpffte *Mathematiſche* Abtheilungen des *Diatoniſch-Chromatiſchen Temperirten Canonis Monochordi, &c.* Leonardus Euler, &c. &c. Franc. Xaverius Ant. Murſchauſer: Unterſchiedliche *Muſicaliſche* Werck. Joh. Henr. Buttſtet: *Ut, mi, ſol, re, fa, la. Et Harmonia Æterna.* Joh. Adolph Scheibe, Königl. Däniſcher Capellmeiſter; Abhandlung von den *Muſicaliſchen Intervallen.* Item deſſelben *Critiſcher Muſicus* An. 1739. (*) Joh. David Heinichen: *General-Baſs* in der *Compoſition, &c.* An. 1728. Joh. Joſeph Fux, &c *Gradus ad Parnaſſum, &c.* An. 1725. in lateiniſcher Sprach / und An. 1742. von M. L. Mizlern verteutſcht. Joh. Mattheſon: Unterſchiedliche vortreffliche Werck / ſonderbar / Vollkommener Capellmeiſter / An. 1731. Und M. L. Mizler, von welchem unten.

М. Шписс. *Tractatus musicus compositorio-practicus*

о музыке того времени, которые могли привести его к мысли о включении в трактат перечня фигур.

Музикдиректор и руководитель хора монастыря в Ирзее находился в тесном контакте с ведущими представителями музыкальной жизни своего времени, высоко ценился как теоретик и педагог. *Tractatus musicus compositorio-practicus* сам по себе является любопытным источником научных предпочтений Шписса, поскольку в нем автор обозначает круг ученых, которые, по его мнению, «*достойны похвалы за свои сочинения*» [27, [*8*]*]. В предисловии Шписс перечисляет труды, на которые он опирался при написании трактата (см. илл.). Среди авторов — Маурициий Фогт, Иоганн Георг Найдхард, Леонард Эйлер, Франц Ксавер Муршхаузер, Иоганн Генрих Буттштет, Иоганн Адольф Шайбе, Иоганн Давид Хайнихен, Иоганн Йозеф Фукс, Иоганн Маттезон, Лоренц Кристоф Мицлер [27, [*7–8*]].

Также Шписс не называет в предисловии, но ссылается в тексте трактата на работы Джованни Марии Бонончини, Себастьяна де Броссара, Иоганна Готфрида Вальтера, Зета Кальвизия, Афанасия Кирхера, Агостино Стеффани, Георга Филиппа Телемана, Георга Филиппа Харсдёрфера, Джозефо Царлино[5].

По наблюдению А. Гольдмана, «*Шписс, вероятно, был очень начитан, так как, очевидно, знал всю музыковедческую литературу, доступную в то время. Но также удивительно, что она была для него в таком широком доступе. Надо полагать, что библиотека этого монастыря обладала таким обилием музыкально-теоретических сочинений, что оправдывает репутацию монастыря как особенного очага развития наук и, прежде всего, музыки*» [13, *48*]. Переписка Шписса с аугсбургским издательством *Lotter* и лейпцигскими издателями Михаэлем Блохбергером и Иоганном Самуэлем Гейнзием является свидетель-

* Внутренние квадратные скобки указывают на то, что страницы не пронумерованы.

ством того, что Шписс всегда был заинтересован в приобретении новых богословских и музыкально-теоретических трудов[6].

Для разъяснения вопроса о причинах включения Шписсом перечня фигур в трактат следует вспомнить о важном факте его биографии, вступлении в 1743 году[7] в *Correspondierende Sozietät der Musicalischen Wissenschaften in Deutschland* — Сообщающееся общество музыкальных наук в Германии (далее — общество музыкальных наук, мицлеровское общество), которое в 1738 году в Лейпциге основал ученый, философ, врач и математик Лоренц Кристоф Мицлер фон Колоф. Членство было ограничено уставом до двадцати человек[8]. Появление Шписса в обществе музыкальных наук привело к географическому расширению этого объединения музыкантов и теоретиков музыки на юг Германии и способствовало конфессиональной неоднородности, предусмотренной уставом общества.

Шписс был принят в члены мицлеровского общества еще до издания трактата. Нет точных свидетельств, знал ли он секретаря и основателя общества музыкальных наук лично[9], но результатом их дружеских отношений стала обширная переписка, которая ныне является ценным источником истории музыки XVIII века. Хотя начало переписки Мицлера и Шписса датируется 20 марта 1743 г. (согласно [9][10]), последний был явно осведомлен о серии изданий «Новая открытая музыкальная библиотека» (далее —«Музыкальная библиотека»), которую выпускало общество музыкальных наук: до появления трактата Шписса были изданы два тома «Музыкальной библиотеки» — первый том (1739) в шести частях (1736–1738) и второй том (1743) в четырех частях (1740–1743). О. Винер с уверенностью заключает, что «*ирзейский приор и руководитель хора Майнрад Шписс, который был принят в Societät der musikalischen Wissenschaften Мицлера вместе с отцом Ульрихом Вейссом в 1743 году, читал тома журнала Мицлера и перевод Gradus ad Parnassum, которые были опубликованы к тому времени*» [30].

Для Шписса вступление в общество музыкальных наук могло означать активизацию работы над трактатом: «*принадлежность кругу общества и дружба с Мицлером были для Шписса доступом в великий музыкальный мир своего времени*», — пишет А. Гольдман [13, *73*]. В предисловии к своему труду Шписс горячо поддерживал начинания общества музыкальных наук, высоко оценивал идеи его основателя.

«Превосходный господин Лоренц Мицлер» (*Der vortreffliche Herr Lorenz Mizler*) [27, [*6*]] часто упоминается на страницах труда музикдиректора из Ирзее. Шписс лестно отозвался о Мицлере, дав преувеличенно хвалебную оценку его композиторскому таланту: «*Среди тех, кто не только является хорошим композитором-практиком, но и демонстрирует выдающиеся успехи в музыкальной теории, безусловно, первое место в наших землях немецких занимает господин М[агистр] Лоренц Мицлер*» [27, *63*][11]. Мицлер, в свою очередь, год спустя после издания Шписсом трактата в Аугсбурге опубликовал в первой части третьего тома «Музыкальной библиотеки» (1746) список его сочинений [19, *168–170*], первоначально представленный в труде *Tractatus musicus*

compositorio-practicus, а в четвертой части третьего тома — портрет Шписса[12] и десятистраничную рецензию на трактат [21, *754–764*][13].

Предваряют рецензию, в том числе, следующие слова: «*господин автор, незаменимый член общества музыкальных наук — один из тех композиторов духовной музыки, которые не только сами правильно сочиняют [музыку], но и знают "почему" и прилагают прилежание для того, чтобы помочь еще лучше музыкой воздавать славу Создателю. Очень достойное похвалы старание, которое особенно подобает священнослужителям!*» [21, *755–756*][14].

Находясь в русле идей мицлеровского общества, Шписс считает необходимым отразить в своем труде традиции *musica speculativa*. Как пишет В. Коростелёв, «*с наступлением Века Просвещения, Л. Мицлер всколыхнул давний спор — теперь уже последний раз в истории. На страницах "Новой открытой музыкальной библиотеки" он выступил с декларацией: "Математика — душа и сердце музыки"*» [1, *31*]. Восхваляя значение математики, Шписс в своем трактате исходит именно из этой формулировки — *das Herz und die Seel der Music* [27, *20*][15]. Однако он тяготеет скорее не к умозрительным заключениям, а подчеркивает ценность математических расчетов, которые полезны церковным музыкантам-практикам: по замыслу Шписса, его трактат должен служить «*не только знатокам музыки, но и всем тем мастерам, которые имеют дело с измерением звуков, а именно: органным мастерам, литейщикам колоколов и другим*» [27, *15*][16].

Исследование музыкально-теоретических контекстов показывает отражение на взглядах Шписса идеи о создании практического руководства по композиции, претендующего на универсальность и многоаспектность.

Подобного рода устремления заметны в отношении сохранившихся фрагментов территориально родственной трактату Шписса работе Фр. Кс. Муршхаузера «Музыкально-поэтическая академия в двух частях, или Высшая школа музыкальной композиции» (*Academia musico-poetica bipartita. Oder: Hohe Schul der Musicalischen Composition*; Нюрнберг, 1721) [24]. Последний называет свой труд *Academia* не иначе как *Opus universale*, в котором «*все искусство композиции преподносится для изучения и объясняется в Компендиуме*» [24, [7]][17]. Отметим, что эта тенденция нашла отражение в музыкально-теоретическом наследии как католических, так и протестантских авторов, что позволяет говорить о ее трансконфессональной природе.

Любопытно то, что Шписс именует переведенный Мицлером с латыни на немецкий язык знаменитый труд Фукса *Gradus Ad Parnassum* (Вена, 1725) [12] «*универсальной системой музыки*» (*Universale Systema Musicum*)[18]. О. Винер полагает, что Шписс, возможно, имел «*сопоставимые претензии в отношении концепции своего собственного трактата*» [30].

Идею «полной системы музыки» Шписс мог почерпнуть у Мицлера. Мицлеровская рукопись о началах всех музыкальных наук, которая, согласно ее автору, была почти закончена, легла в основу лекций, прочитанных в 1742 году в Лейпцигской академии. Мицлер, очевидно, широко обсуждал эту работу со Шписсом, поскольку последний имел представление о ее масштабах и содер-

жании [10, *344*]; более того, музикдиректор Ирзее полагал, что труд Мицлера «*в высшей степени <…> объединит ученый мир*» (*die gelehrte Welt <…> ungemein verbinden wird*) [26, [7]].

Об этом новом витке в осмыслении идеи универсальной суммы знаний основатель общества музыкальных наук размышлял в первой части первого тома «Музыкальной библиотеки»: «*еще нет музыкальной системы, в которой музыкальные истины могли бы выводиться из глубочайших причин через правильно связанный ряд умозаключений*» [22,):(3*][19]. Эта идея «музыкальной системы» или «системы музыки», а скорее «системы знаний о музыке» вызывала большой интерес в конце 1730-х годов. Например, Шайбе со ссылкой на Мицлера намеревался в 1737 году «*благодаря полной системе (ein völliges Systema) с максимальной достоверностью воссоздать компоненты и основания музыки*» [25, *11*][20].

Ее отражение находим и в завершающей, подытоживающей главе 34 труда Шписса: «*Это верно, что у музыки теперь есть надежда воспрянуть, когда она переживает свое благословенное время, в которое знатоки музыки (Music-Verständigen) стремятся к науке, а ученые — к музыке. Музыку начинают изучать более тщательно с позиции математики, с большим усердием исследуют мелодию как наиблагороднейшую из всей музыки,* ***думают о создании музыкальной систематики*** *(выделено автором — А. М.), прилагаются уже ощутимые усилия для того, чтобы зафиксировать музыкальные истины через ряд взаимосвязанных заключений вплоть до их неопровержимых первооснов. Было даже учреждено общество музыкальных наук, чтобы из благородных побуждений усовершенствовать музыку. Терпение и надежда, время и удача могут сделать все возможным*» [27, *219*][21].

Задаваясь в этом контексте вопросом о возможных причинах возникновения перечня музыкальных фигур Шписса, обратим внимание на то, что и Мицлер, и Шайбе, и Муршхаузер, и Шписс, стремясь к представлению всеобъемлющего знания о музыке, считали необходимым отразить в своих трудах вопросы связи музыки, риторики и поэзии, однако детальную аналогизацию риторики и музыки, воплотившуюся в списки музыкально-риторических фигур, из четырех вышеназванных авторов реализовали только Шайбе[22] и Шписс.

Мицлер в рецензии на первый очерк Шайбе *Der Critische Musicus* в четвертой книге первого тома «Музыкальной библиотеки», отзываясь на его слова в отношении «полной системы музыки»[23], размышлял о необходимости включения в нее «*поэзии и искусства красноречия, которые, как сестры музыки, находятся с ней в тесном родстве*» [18, *56*][24]. Однако интересно и то, что в вышеупомянутой рецензии на трактат Шписса в 1746 году, главу 27 «О музыкальных фигурах» (*Von denen Musicalischen Figuren*) Мицлер подробно не охарактеризовал, считая, вероятно, этот фрагмент трактата не столь значимым. При этом за четыре года до того во втором томе «Музыкальной библи-

* Именно так номера страниц предисловия [22] обозначены в издании 1738 года —):(1,):(2 и т. д. Начиная с основного текста, после предисловия, нумерация стандартная.

отеки» он высоко оценил мысли Маттезона о *Klangrede* и вдохновился идеей использования правил риторики, грамматики и поэзии в композиторском творчестве[25]. Также он высказал предостережение о том, что следует быть в этом деле весьма искусным, «*чтобы не вышло никакого школьного плутовства или излишнего педантизма*»[26]. Учитывая его научные контакты с авторами перечней фигур — Маттезоном, Шайбе и Шписсом (двое последних, как уже было замечено, были членами общества музыкальных наук), — появление еще одной версии списка музыкальных фигур, аналогичных риторическим, в его «полной музыкальной системе» можно было бы ожидать.

Муршхаузер планировал изложить перечень музыкально-риторических фигур во второй части своего трактата — книге о контрапункте, «*в которой наряду с множеством относящихся к этому предмету наставлений в музыке (musicalischen Documentis) будет представлен также Аппендикс, или Приложение о вольностях (Licentiis) и поэтических фигурах (Figuris Poeticis)*» [24, 2][27]. По словам П. Бенари, размышлявшего о потенциальном значении нереализованного замысла Муршхаузера, вторая часть «Академии» «*определенно внесла бы существенный вклад в учение о фигурах*» [7, 55][28].

Казалось бы, к середине XVIII века идея письменной фиксации развернутых аналогий вербальных и музыкальных фигур могла утратить свое практическое значение, но в контексте научного труда-компендиума, вероятно, несколько «по инерции» продолжала оставаться если не обязательным, то возможным компонентом при попытке изложения «всеобъемлющего знания о музыке».

Таким образом, Шписс, позиционируя свой труд как практическое руководство по композиции, не упускал из внимания идею создания компендиума, в котором, претендуя на универсальность, нельзя было миновать вопроса о подробностях соотношения музыки и риторики, не представив список фигур. Желание бенедиктинского монаха, ученого и музыканта действовать в русле рассмотренной выше тенденции может объяснять появление списка музыкальных фигур, аналогичных риторическим, на исходе эпохи «готового слова».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Коростелёв В.* Между Л. Мицлером и И. Маттезоном (Творческий процесс И. С. Баха и «музыкальная математика») // Южно-российский музыкальный альманах. — 2013. — № 1 (12). — С. 27–35.
2. *Мальцева А. А.* «...Die ein Componist wissen soll»: музыкальные фигуры Майнрада Шписса и их истоки // Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: исторические метаморфозы. Материалы IV Международной научной конференции, 13–15 апреля 2021 г. / ред.-сост. Н. В. Пилипенко / Российская академия музыки имени Гнесиных. — Москва: РАМ имени Гнесиных, 2021. — С. 74–75.
3. *Мальцева А. А.* Истоки музыкальных фигур, «которые надлежит знать композитору», Майнрада Шписса: конфессиональный аспект // Вестник музыкальной науки. — 2022. — Т. 10, № 1. — С. 37–48.

4. *Мальцева А. А.* К вопросу о перечнях фигур в музыкально–теоретических трудах эпохи барокко // Научный вестник Московской консерватории. — 2018. — № 4 (35). — С. 133–145.
5. *Мальцева М. Ю.* Общество музыкальных наук Лоренцо Мицлера: к истории развития музыкознания в XVIII столетии // История. История и теория искусств: Материалы 59-й Междунар. науч. студ. конф. 12–23 апреля 2021 г. / Новосиб. гос. ун-т. — Новосибирск: ИПЦ НГУ, 2021. — С. 140–141.
6. *Никифоров С. Н.* Георг Филипп Телеман (1681–1767): творчество, стилистика, поэтика: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — М., 2018. — 324 с.
7. *Benary P.* Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. — Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961. — 246 s.
8. *Ernst D.* «Ein klingende Mathematic». Der Tractatus Musicus von Pater Meinrad Spieß // Spieß M. Tractatus musicus compositorio-practicus (1745/46) / Ed. und Kommentar, Hrsg. von D. Ernst. — Leipzig, 2018. — S. I–LXXVIII. — URL: https://core.ac.uk/download/pdf/268009769.pdf (дата обращения: 04.08.2022).
9. *Felbick L.* Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer «Apostel der Wolffischen Philosophie». — URL: http://www.mizler.de/chronologie/index.htm (дата обращения: 28.03.2022).
10. *Felbick L.* Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer «Apostel der Wolffischen Philosophie». — Hildesheim — Zürich — New York: Georg Olms, 2012. — 596 s.
11. *Focht J.* Spieß, P. Meinrad // Bayerischen Musiker-Lexikon Online (BMLO). 3.03.2009 — URL: https://bmlo.de/s1573/A1#S4.3 (дата обращения: 29.03.2022).
12. *Fux J. J.* Gradus Ad Parnassum, Sive Manuductio Ad Compositionem Musicæ Regularem: Methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita / Elaborata à Joanne Josepho Fux, Sacræ Cæsareæ, ac Regiæ Catholicæ Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris Supremo Chori Præfectio. — Viennae Austriae: van Ghelen, 1725. — [4] Bl., 280 s.
13. *Goldmann A.* Mainrad Spieß. — Weißenborn: Anton H. Konrad, 1987. — 92 s.
14. *Grosse H., Jung H. R.* Georg Philipp Telemanns Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann. — Leipzig: Deutscher Verlag für Musik VEB, 1972. — 448 s.
15. *Jung H. R., Dentler H.-E.* Briefe von Lorenz Mizler und Zeitgenossen an Meinrad Spieß // Studi musicali. — 2003. — № 32. — S. 73–196.
16. *Jung H. R.* Georg Andreas Sorge (1703–1778) und die «Societät der musikalischen Wissenschaften». Sämtliche Briefe Sorges mit Anmerkungen zum Leben und Schaffen. — Kassel: Selbstverl., 2003. — 49 s.
17. *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister. — Hamburg: Christian Herold, 1739. — 504 s.
18. [*Mizler L. K.*] Der Critische Musicus, herausgegeben von Johann Adolph Scheibe. Erster Theil. Hamburg, bey seel. Thomas von Wierings Erben im güldenen A. B. C. 1738 // Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern. — Leipzig: Brauns Erben, 1739. — Bd. 1. Th. 4. — S. 54–62.
19. [*Mizler L. K.*] Musikalische Neuigkeiten // Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern. — Leipzig: Mizler, 1746. — Bd. 3. Th. 1. — S. 168–170.
20. [*Mizler L. K.*] Neuntes Hauptstück von den Ab- und Einschnitten der Klangrede // Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern. — Leipzig: Brauns Erben, 1743. — Bd. 2. Th. 2. — S. 242–247.
21. [*Mizler L. K.*] Subpriors Meinrad Spieß. Tractatus musicus, compositorio-practicus // Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern. — Leipzig: Mizler, 1746. — Bd. 3. Th. 4. — S. 754–764.
22. *Mizler L. K.* Vorrede // Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern. — Leipzig: Brauns Erben, 1738. — Bd. 1. Th. 1. — Bl.):(2–):(8.
23. [*Mizler L. K.*] Zweyte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister // Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern. — Leipzig: Brauns Erben, 1743. — Bd. 2. Th. 3. — S. 72–119.

24. *Murschhauser F. X*. Academia musico-poetica bipartita. Oder: Hohe Schul der Musicalischen Composition. — Nürnberg: W. M. Endter, 1721. — 7 Bl., 186, [10] s.
25. *Scheibe J. A*. Critischer Musicus. — Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. — 1083 s.
26. *Spieß M*. Tractatus musicus compositorio-practicus (1745/46) / Ed. und Kommentar, Hrsg. von D. Ernst. — Leipzig, 2018. — URL: https://core.ac.uk/download/pdf/268009769.pdf (дата обращения: 04.08.2022).
27. *Spieß M*. Tractatus musicus compositorio-practicus. — Augsburg: Johann Jacob Lotters, 1745. — 240 s.
28. *Steffani A*. Abtes von Lepsing / des Heil. Apostolischen Stuhls Protonotarii Send-Schreiben / darinn enthalten wie grosse Gewißheit die Music Aus ihren Principiis […]. — Quedlinburg; Aschersleben: Struntz, 1700. — 101 s.
29. *Steffani A*. Quanta certezza habbia da suoi principii la musica et in quae pregio fosse perciò presso gli antichi. — Amsterdam: [s.n.], 1695. — 72 p.
30. *Wiener O*. Scheibe, Mizler, Spieß. Zur Vorstellung des vollständigen musikalischen Systems zwischen Pragmatik und Utopie, Vortrag im Rahmen des Symposiums «Meinrad Spieß, Mizler und die Förderung der Musikwissenschaft im 18. Jahrhundert» am 30. August 2007 in Kloster Irsee (Musikfestival Klang & Raum). — URL: https://www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/fileadmin/04070000/Mitarbeiter/Wiener/Mizler-Spiess.pdf (дата обращения: 29.03.2022).

REFERENCES

1. *Korosteljov V*. Mezhdu L. Miclerom i I. Mattezonom (Tvorcheskij process I. S. Baha i «muzykal'naja matematika») [Between L. Mizler and J. Mattheson (J. S. Bach's Creative Process and «Musical Mathematics»)]. Juzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah [South-Russian Musical Anthology]. 2013. № 1 (12). P. 27–35.
2. Mal'ceva A. A. «…That the composer should know»: muzykal'nye figury Majnrada Shpissa i ih istoki [«…That the composer should know»: Musical Figures of Meinrad Spiess and their Sources]. Tehnika muzykal'noj kompozicii. Muzykal'naja kompozicija: istoricheskie metamorfozy. Materialy IV Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 13–15 aprelja 2021 g. / red.-sost. N. V. Pilipenko / Rossijskaja akademija muzyki imeni Gnesinyh [Technique of Musical Composition. Musical Composition: Historical Avatars. Abstracts Book of the 4th International Conference, April 13–15, 2021 / ed. by N. Pilipenko / Gnesins Russian Academy of Music]. Moscow: RAM im. Gnesinykh. 2021. P. 74–75.
3. *Mal'ceva A. A*. Istoki muzykal'nyh figur, «kotorye nadlezhit znat' kompozitoru», Majnrada Shpissa: konfessional'nyj aspekt [Genesis of Musical Figures, «that the composer should know» of Meinrad Spiess: Confessional Aspect]. Vestnik muzykal'noj nauki [Journal of Musical Science]. 2022. Vol. 10, № 1. P. 37–48.
4. *Mal'ceva A. A*. K voprosu o perechnjah figur v muzykal'no–teoreticheskih trudah jepohi barokko [On Catalogues of Figures in Baroque Music Theory]. Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]. 2018. № 4 (35). P. 133–145.
5. *Mal'ceva M. Ju*. Obshhestvo muzykal'nyh nauk Lorenco Miclera: k istorii razvitija muzykoznanija v XVIII stoletii [Lorenzo Mitzler's Society of Musical Sciences: On the History of the Development of Musicology in the 18th Century]. Istorija. Istorija i teorija iskusstv: Materialy 59-j Mezhdunar. nauch. stud. konf. 12–23 aprelja 2021 g. [History. History and Theory of Arts: Proceedings of the International Scientific Student Conference April 12–23]. 2021. Novosibirsk: IPC NGU, 2021. P. 140–141.
6. *Nikiforov S. N*. Georg Filipp Teleman (1681–1767): tvorchestvo, stilistika, pojetika. [Georg Philipp Telemann (1681–1767): Creativity, Stylistics, Poetics]. Diss. Cand. Sc. (Art Criticism). Moscow, 2018. 324 p.
7. *Benary P*. Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts [German doctrine of composition of the 18th century]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961. 246 p.
8. *Ernst D*. «Ein klingende Mathematic». Der Tractatus Musicus von Pater Meinrad Spieß [«Sound Mathematics». Musical Treatise by Pater Meinrad Spiess] // Spieß M. Tractatus musicus compo-

sitorio-practicus (1745/46) / Ed. und Kommentar, Hrsg. von D. Ernst. Leipzig, 2018. S. I–LXXVIII. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/268009769.pdf (дата обращения: 04.08.2022).
9. *Felbick L.* Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer «Apostel der Wolffischen Philosophie» [Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Pupil of Bach and Pythagorean «Apostle of the Wolffian philosophy»]. URL: http://www.mizler.de/chronologie/index.htm (дата обращения: 28.03.2022).
10. *Felbick L.* Lorenz Christoph Mizler de Kolof. Schüler Bachs und pythagoreischer «Apostel der Wolffischen Philosophie» [Lorenz Christoph Mizler de Kolof . Pupil of Bach and Pythagorean «Apostle of the Wolffian philosophy»]. Hildesheim — Zürich — New York: Georg Olms, 2012. 596 p.
11. *Focht J.* Spieß, P. Meinrad [Spiess, P. Meinrad] // Bayerischen Musiker-Lexikon Online (BMLO) [Bavarian Musician Lexicon Online]. 3.03.2009 — URL: https://bmlo.de/s1573/A1#S4.3 (дата обращения: 29.03.2022).
12. *Fux J. J.* Gradus Ad Parnassum, Sive Manuductio Ad Compositionem Musicæ Regularem: Methodo novâ, ac certâ, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita / Elaborata à Joanne Josepho Fux, Sacræ Cæsareæ, ac Regiæ Catholicæ Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris Supremo Chori Præfectio. Viennae Austriae: van Ghelen, 1725. [4] Sh., 280 p.
13. *Goldmann A.* Mainrad Spieß [Mainrad Spiess]. Weißenborn: Anton H. Konrad, 1987. 92 p.
14. *Grosse H., Jung H. R.* Georg Philipp Telemanns Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann [Georg Philipp Telemann's correspondence. All available letters from and to Telemann]. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1972. 448 p.
15. *Jung H. R., Dentler H.-E.* Briefe von Lorenz Mizler und Zeitgenossen an Meinrad Spieß [Letters from Lorenz Mizler and contemporaries to Meinrad Spiess] // Studi musicali. 2003. № 32. P. 73–196.
16. *Jung H. R.* Georg Andreas Sorge (1703–1778) und die «Societät der musikalischen Wissenschaften». Sämtliche Briefe Sorges mit Anmerkungen zum Leben und Schaffen [Georg Andreas Sorge (1703–1778) and the «Society of Musical Sciences». All of Sorge's letters with notes on his life and work]. Kassel: Selbstverl., 2003. 49 p.
17. *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister [The Perfect Chapelmaster]. Hamburg: Christian Herold, 1739. 504 p.
18. [*Mizler L. K.*] Der Critische Musicus, herausgegeben von Johann Adolph Scheibe. Erster Theil. Hamburg, bey seel. Thomas von Wierings Erben im güldenen A. B. C. 1738 [Critische Musicus, edition of Johann Adolph Scheibe. First part. Hamburg, with bless. Thomas von Wierings heirs in the golden A. B. C. 1738] // Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern [Musical library or thorough information together with an impartial judgment of old and new musical writings and books]. Leipzig: Brauns Erben, 1739. Vol. 1. Part. 4. P. 54–62.
19. [*Mizler L. K.*] Musikalische Neuigkeiten [Musical news] // Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern [Musical library or thorough information together with an impartial judgment of old and new musical writings and books]. Leipzig: Mizler, 1746. Vol. 3. Part. 1. P. 168–170.
20. [*Mizler L. K.*] Neuntes Hauptstück von den Ab- und Einschnitten der Klangrede [Ninth main part of the sections and incisions of the sound speech] // Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern [Musical library or thorough information together with an impartial judgment of old and new musical writings and books]. Leipzig: Brauns Erben, 1743. Vol. 2. Part. 2. P. 242–247.
21. [*Mizler L. K.*] Subpriors Meinrad Spieß. Tractatus musicus, compositorio-practicus [Subpriors Meinrad Spiess. Tractatus musicus, compositorio-practicus] // Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern [Musical library or thorough information together with an impartial judgment of old and new musical writings and books]. Leipzig: Mizler, 1746. Vol. 3. Part. 4. P. 754–764.
22. *Mizler L. K.* Vorrede [Preface] // Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern [Musical library

or thorough information together with an impartial judgment of old and new musical writings and books]. Leipzig: Brauns Erben, 1738. Vol. 1. Part. 1. Bl.):(2–):(8.

23. [*Mizler L. K.*] Zweyte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister [Second sequel to Mattheson's Perfect Chapelmaster] // Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern [Musical library or Thorough information together with an impartial judgment of old and new musical writings and books]. Leipzig: Brauns Erben, 1743. Bd. 2. Th. 3. P. 72–119.
24. *Murschhauser F. X.* Academia musico-poetica bipartita. Oder: Hohe Schul der Musicalischen Composition [Academia musico-poetica bipartita. Or: high school of musical composition]. Nürnberg: W. M. Endter, 1721. 7 Sh., 186, [10] P.
25. *Scheibe J. A.* Critischer Musicus [Critischer Musicus]. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. 1083 p.
26. *Spieß M.* Tractatus musicus compositorio-practicus (1745/46) / Ed. und Kommentar, Hrsg. von D. Ernst. Leipzig, 2018. — URL: https://core.ac.uk/download/pdf/268009769.pdf (дата обращения: 04.08.2022).
27. *Spieß M.* Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg: Johann Jacob Lotters, 1745. 240 P.
28. *Steffani A.* Abtes von Lepsing / des Heil. Apostolischen Stuhls Protonotarii Send-Schreiben / darinn enthalten wie grosse Gewißheit die Music Aus ihren Principiis […] [Abbot of Lepsing / of the Holy Apostolic See Protonotarii Emissaries / contained therein as great certainty the music from their Principiis]. Quedlinburg; Aschersleben: Struntz, 1700. 101 p.
29. *Steffani A.* Quanta certezza habbia da suoi principii la musica et in quae pregio fosse perciò presso gli antichi. Amsterdam: [s.n.], 1695. 72 p.
30. *Wiener O.* Scheibe, Mizler, Spieß. Zur Vorstellung des vollständigen musikalischen Systems zwischen Pragmatik und Utopie, Vortrag im Rahmen des Symposiums «Meinrad Spieß, Mizler und die Förderung der Musikwissenschaft im 18. Jahrhundert» am 30. August 2007 in Kloster Irsee (Musikfestival Klang & Raum) [Scheibe, Mizler, Spiess. Presenting the complete musical system between pragmatism and utopia, lecture as part of the symposium «Meinrad Spiess, Mizler und the promotion of musicology in the 18th century» on August 30, 2007 in Kloster Irsee (Music Festival Klang & Raum)]. — URL: https://www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/fileadmin/04070000/Mitarbeiter/Wiener/Mizler-Spiess.pdf (дата обращения: 29.03.2022).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Статья подготовлена с использованием материалов, полученных автором в ходе научной стажировки при поддержке Фонда Герды Хенкель (*Gerda Henkel Stiftung*). В основу статьи положен доклад «*…Die ein Componist wissen soll*: музыкальные фигуры Майнрада Шписса и их истоки», представленный на Международной научной конференции «Музыкальная композиция: исторические метаморфозы» (Российская академия музыки имени Гнесиных, 13–15 апреля 2021 г.) [2].

[2] О биографии Шписса и о возникновении перечня его музыкальных фигур в католической среде см.: [3].

[3] Трактат не переведен на русский язык. См. также комментированное переиздание трактата: [26]. Этот труд посвящен аббату Оттобойрена Ансельму Эрбу (второе издание датируется 1746 годом). Название трактата гласит: «Музыкальный трактат, в котором из [трудов] лучших старинных и новейших авторов все дельные и надежные основы музыкальной композиции извлечены, объединены вместе, соотнесены друг с другом, разъяснены и подкреплены примерами таким образом, что имеющий музыкальные способности, и тот (Subjectum), кто увлечен благородным [искусством] сочинения музыки или начинающий композитор могут найти все для практики, легко и без словесных наставлений понять, изучить и даже самостоятельно с совершенным удовольствием непосредственно приступить к практике» («Tractatus Musicus Compositorio-Practicus, Das ist, Musicalischer Tractat, In welchem alle gute und sichere Fundamenta zur Musicalischen Composition aus denen alt- und neuesten besten Autoribus herausgezogen,

zusammen getragen, gegen einander gehalten, erkläret, und mit untersetzten Exemplen dermassen klar und deutlich erläutert werden, daß ein zur Musique geartetes, und der edlen Musicalischen Composition begieriges Subjectum oder angehender Componist alles zur Praxin gehöriges finden, leichtlich, und ohne mündliche Instruction begreiffen, erlernen könne») [27, [*1*]]. Здесь и далее переводы выполнены автором статьи.

[4] *Empfindsamkeit* — понятие, обозначавшее «чувствительный», «выразительный» стиль второй половины XVIII века.

[5] Например, на с. 20–21 своего трактата Шписс приводит ряд авторов, в трудах которых рекомендует осведомиться о *musica theoretica*: помимо уже упомянутых в предисловии М. Фогта, И. Г. Найдхарда, Л. Эйлера, И. Й. Фукса и Л. К. Мицлера теоретик называет З. Кальвизия, Дж. Царлино, Г. Ф. Харсдёрфера, А. Кирхера и Дж. М. Бонончини. На страницах трактата Шписс упоминает также Августина Блаженного, Беду Достопочтенного, Гвидо Аретинского, Сенеку, Сократа, Платона, Плутарха и Цицерона.

[6] Также Шписс состоял в переписке с Л. К. Мицлером, Г. А. Зорге, К. Г. Грауном и Г. Бокемейером; поддерживал контакты с Л. Моцартом и Ф. В. Марпургом [11].

[7] 2 декабря 1743 г. Шписс получил диплом и устав, подтверждающие его вступление в мицлеровское общество [10, *326*]. Вместе со Шписсом в этот же год в общество музыкальных наук был принят его ученик Ульдарикус (Ульрих) Вейсс (1713–1763).

[8] В Общество музыкальных наук входили: Дж. де Луккезини, Л. К. Мицлер, Г. Г. Бюмлер (с 1738 г.), К. Г. Шрётер, Г. Бокемейер, Г. Ф. Телеман, Г. Г. Штёльцель (с 1739 г.), Г. Ф. Лингке (с 1742 г.), М. Шписс, Г. Венцки, У. Вейсс (с 1743 г.), Г. Ф. Гендель (с 1745 г.), К. Г. Граун (с 1746 г.), И. С. Бах, Г. А. Зорге, Й. П. Кунцен (с 1747 г.), К. Ф. Фишер (с 1748 г.), Й. К. Винтер (с 1751 г.), Й. Г. Кальтенбек (с 1952 г.). Список приводится по: [10, *456–457*]. Также см.: [1], [5].

[9] Мицлер неоднократно обещался Шписсу приехать. В начале февраля 1749 г. он писал Шписсу о желании совершить небольшое путешествие, по его выражению, «чтобы самому навестить своего уважаемого коллегу [в Ирзее — *А. М.*]». (Цит. по: [16, *9*]). Но по разным причинам ему так и не удавалось осуществить эту поездку. Об этом также говорится в письмах Мицлера Шписсу от 1 декабря 1750 г. и от 29 июля 1751 г.

[10] По свидетельству А. Гольдмана, инициатором переписки был Шписс [13, *72*], переписка прекратилась лишь в последний год его жизни. Последнее письмо Мицлера Шписсу датировано 12 июня 1761 г.

[11] «Unter denen, so nicht allein gut practice componiren, sondern auch in Musica Theorica praeeminiren, gebühret dermalen ohnstreitig in unsern Teutschen Landen der erste Rang dem Herrn M. Lorenz Mizlern» [27, *63*]. По мнению Л. Фельбика, «высказывание о том, что Мицлер по композиции и теории занимает "безусловно, первое место в наших немецких землях" (*ohnstreitig in unsern Teutschen Landen der erste Rang*), является формулировкой, которую нельзя понимать буквально. Неудивительно, что его критиковали за эту фразу» [10, *326*]. Г. Р. Юнг сообщает о том, что, по меньшей мере, субъективная, если не ложная точка зрения Шписса о композиторском таланте Мицлера не осталась незамеченной. Дрезденский скрипач и композитор Иоганн Георг Пизендель (1687–1755) в письме Г. Ф. Телеману от 3 июня 1752 г. писал: «Я право даже не знаю, где у этого Шписса совесть [чтобы утверждать], будто господин Мицлер себе внушил, что может сочинять музыку» «Ich weiß aber nicht, wo dieser Spieß sein Wüßen und Gewüßen haben muß, indem Herr Mitzier sich nur in Kopff gesetzt hat, daß er Componirn könne» [14, *363*].

[12] Заметим, что именно мицлеровскому обществу мы обязаны единственным сохранившимся изображением Шписса (гравюра на меди сделана в Аугсбурге господином Клаубером; оригиналом служила картина, написанная маслом, однако она утрачена).

[13] Как полагает Л. Фельбик, «Мицлер, должно быть, особенно ценил этот труд, поскольку Шписс подчеркивал математическую сущность музыки» [10, *326*].

[14] «Der Herr Verfasser, ein nützliches Mitglied der Societät der musikalischen Wissenschaften, ist einer von denenjenigen geistlichen Componisten, die nicht nur allein wohl setzen, sondern auch wissen, warum, u. sich befleißigen, die Musik zum Ruhme des Schöpfers mit verbessern zu helfen. Eine sehr löbliche Bemühung, die sich hauptsächlich für einen Geistlichen sehr wohl schickt!» [21, *755–756*].

[15] В XVIII в. увлечение математикой было частью научных интересов монашеской общины в Ирзее, где монахи наряду с философией, богословием и каноническим правом практиковались в математике и физике [13, *20*]. По предположению О. Винера [30], Шписс опирается на труд *Quanta certezza habbia da suoi principii la musica* Агостино Стеффани [29], который был издан в 1695 году и позже переведен Андреасом Веркмайстером [28].

[16] «…nicht allein die Music-Verständigen, sondern auch alle jene Künstler, so mit Ausmessung der Klängen zu thun haben, benantlich die Herren Orgel-Bauer, Glockengiesser etc.» [27, *15*]. Шписс был востребован не только как композитор и теоретик, но и как эксперт по органам и колоколам. Он часто выступал в качестве специалиста в процессе строительства органов на юге Германии, разрабатывал диспозицию монастырского органа в Ирзее, производил математические расчеты для литья церковных колоколов [13, *77*], [8, *IV–V*].

[17] «…in welchem die gantze Compositions-Kunst in Compendio gelehret und expliciret wird» [24, [*7*]].

[18] Заметим, что в одном из писем Мицлеру Шписс сообщает, что «латинский Фукс <…> здесь более известен», чем «маттезоновский Сов[ершенный] капельм[ейстер]» [15, *90*] (речь идет об изданиях: [12] и [17]).

[19] «…und deswegen ist auch noch kein Musikalisches Systema vorhanden, in welchem aus den tiefsten Gründen, durch eine richtig aneinander hangende Reye der Schlüsse die Musikalischen Wahrheiten hergeleitet wären» [22, *):(3*]. О том, как долго Мицлера занимала эта идея, Л. Фельбик пишет следующее: «Хотя Мицлер в 1752 году был занят множеством других дел, он все еще говорил о будущей музыкальной системе, поэтому у него все еще была надежда найти мецената для своего проекта» [10, *344*].

[20] «…damit man durch ein völliges System die Theile und Gründe der Musik in eine nöthige Gewißheit setzen kann» [25, *11*].

[21] «Dermahlen zwar hat die Music Hoffnung zu steigen, indeme sie ihre glückseelige Zeit erlebet, in welcher sich die Music-Verständigen um die Wissenschafften, und die Gelehrten um die Music bekümmeren. Man fanget an die Music genauer nach der Mathematic zu untersuchen, man untersuchet mit mehrerem Fleiß die Melodie, als das Edelste der gantzen Music, man dencket auf die Einrichtung eines Musicalischen Systematis, ja man gibt sich schon würckliche Mühe, die Musicalische Wahrheiten durch eine ordentliche an einander hangende Reyhe der Schlüsse biß auf ihre vorderste Grund-Sätz unumstößlich vest zu setzen. Es hat so gar eine Gesellschafft der Musicalischen Wissenschafften die Music zu verbesseren aus einem edlen Antrieb sich unterzogen. Gedult und Hoffnung, Zeit und Glück können alles möglich machen» [27, *219*].

[22] Перечни фигур Шайбе см.: [25, *689–692, 696–697*].

[23] На то, что и Мицлер, и Шайбе задумывали написание «совершенной системы музыки», указывают в своих работах Якоб Андлунг (1758), Иоганн Адам Хиллер (1768) и Кристоф Готлиб Шрётер (1772). Подробнее см.: [30].

[24] «Poesie und Redekunst, die als Schwestern der Musik mit ihr nahe verwandt sind» [18, *56*]. Первоначально в предисловии к первому тому Мицлер делал акцент на таких областях знания, как арифметика, алгебра, аэрометрия, физика (учение о звуке), анатомия (строение уха), латынь, греческий и другие языки [22, *):(4*].

[25] «Тому, какова должна быть хорошо написанная, ясная музыкальная речь (Klangrede), очень хорошо могут научить композитора грамматика, риторика и поэзия» («Wie man aber eine wohlgesetzte deutliche Klangrede verstendigen solle, kan die liebe Grammatik, Rhetorik, und Poesie einem Componisten sehr wohl lehren») [20, *243*].

[26] «…dass keine Schulfüchserey und pedantisches Wesen herauskömmt») [23, *105*]. См. также: [10, *182*].

[27] «…und neben mehr anderen hierzu gehörigen Musikalischen Documentis, auch einem Appendice, oder Anhang von denen Licentiis und Figuris Poeticis vorgestellet werden» [24, *2*].

[28] См. также [4, *134*].

Дэвид Р. Кауфман

ТЕОРИЯ МОЛЧАНИЯ*

Перевод с английского А. Липова

Не существует такого понятия, как пустое пространство или пустое время. Всегда есть что посмотреть, есть что услышать. На самом деле, как бы мы ни старались добиться тишины, мы не можем этого сделать [1, 22].

Джон Кейдж

Вполне возможно, что ни одно музыкальное произведение не вызывало столько обсуждений, как «4'33». Написанное в 1952 году сочинение, в котором исполнитель не издает никаких звуков, открыло совершенно новые дискуссии о том, какие элементы составляют музыку. Многие музыканты, отказываясь признавать подобный подход, отвергли знаковое произведение Кейджа как шутку, чего сам Кейдж опасался. Считается, что «4'33» — бессмысленный трюк, призванный привлечь внимание к композитору и одновременно подорвать западную музыкальную традицию. Вместо того чтобы выдвигать и воплощать новые музыкальные идеи, «4'33» лишило нас всех музыкальных идей, так как оно абсолютно беззвучно. Вопрос о том, можно ли считать «4'33» музыкой, всегда будет обсуждаться, однако этот вопрос не должен быть в центре внимания. Напротив, слушатель должен сосредоточиться на том, что пытался сделать Кейдж. «4'33» не было попыткой написать знаковое произведение в масштабе Баха, Моцарта или Бетховена. Цель Кейджа состояла в том, чтобы направить внимание слушателей не на музыку,

* Перевод выполнен по изданию: Kauffman David R. «The Theory of Silence» // Musical Offerings: 2011. Vol. 2: No. 1. Article 1.

льющуюся со сцены, а на окружающие их звуки. Те, кто исследуют «4'33», исследуют не музыку. Они исследуют жизнь.

Кейдж придерживался убеждения, что лучшее искусство — это сама жизнь. Развивая свою композиторскую философию, композитор стремился отойти от традиционных гармонических и мелодических инструментов, используемых в западной традиции: он задействовал предметы быта, такие как блендеры и радиоприемники, или модифицированные инструменты, например, свое «подготовленное пианино», в котором разместил гайки и болты под струны для получения различных эффектов при ударе по струнам. Чем больше музыки писал Кейдж, тем более сосредотачивался на тишине, и «4'33» стала следующим логическим шагом в его композиторском процессе. На создание «4'33» ушли годы размышлений — как над философскими аспектами, так и возможными последствиями премьеры произведения, лишенного звука.

В своей жизни Кейдж испытал много различных влияний, которые привели его к созданию «4'33». Так как в познавательных процессах Кейджа нашли отражение явления самого различного рода, основное внимание будет уделено только трем областям: архитектуре, живописи и буддизму (лишь затронув буддизм). Во-первых, самое интересное воздействие на мыслительный процесс Кейджа, возможно, оказала архитектура. Казалось бы, вряд ли такой конкретный мир, как архитектура, может влиять на столь неосязаемый мир, как музыка. Но если музыка бесследно исчезает после того как исполнитель перестает играть, архитектурные постройки можно воспринимать даже тогда, когда автор закончил свой проект. Однако архитектура — это не только создание визуально привлекательной постройки, для Джона Кейджа она служила совсем другой цели: отражению природы и окружающей красоты.

В своей лекции под названием «Экспериментальная музыка» Кейдж рассказывает о стеклянных зданиях современного архитектора Миса ван де Роэ, которые «*отражают окружающую среду, представляя глазу образы облаков, деревьев или травы в зависимости от ситуации*» [1, *8*]. По существу, они являются холстами, на которых окружающий мир рисует свою картину. Пыль, капли дождя, отражения облаков и даже птичий помет вносят свой вклад в это постоянно меняющееся произведение искусства. Одной из особенностей, наиболее подходящих для такого отражения, становится окно, которое обладает способностью сливаться с окружающей средой или включать отражение как часть здания. Венгерский художник и фотограф Ласло Мохоли-Надь писал: «*Фенестрации [расположение окон] создавали внутренние и внешние отражения окон. Больше невозможно отделить внутреннее от внешнего. Масса стены, на которой раньше останавливалось все "внешнее", теперь растворяется, позволяя окружению вливаться в здание*» [5, *87*]. Одним из примеров того, как окружающая среда сливается со зданием, является дом Кейджа в Стоуни-Пойнт, Нью-Йорк, в котором скользящая стена приоткрывает вид на лес [5, *85*]. Дом Кейджа служил картинной рамкой для, казалось бы, неупорядоченного, но прекрасного лесного пейзажа. В своей собственной архитектуре Кейдж стирал границы между внутренним и внешним, естественным и искусственным.

Хотя архитектура, скульптура и живопись, казалось бы, не связаны с музыкой, для Кейджа они имели самое непосредственное к ней отношение: архитектурные постройки, скульптуры служили своего рода рамкой, через которую можно было смотреть. Об этом же писал Мохоли-Надь: «*Белый дом с большими стеклянными окнами, окруженный деревьями, становится почти прозрачным, когда светит солнце. Белые стены действуют как проекционные экраны, на которых тени деревьев умножаются, а стеклянные пластины становятся зеркалами, отражающими деревья. В результате получается идеальная прозрачность, дом становится частью природы*» [5, *88*].

Здание как часть природы стало основой, через которую зритель может видеть, именно этого Кейдж и пытался достичь в «4'33». Несмотря на то что здание явно создано человеком, оно изображает природу через отражение деревьев. Все, что отражается на доме, становится частью дома, точно так же как любые звуки, возникающие во время исполнения «4'33», становятся частью этого исполнения.

На развитие философской мысли Кейджа также в значительной мере оказало влияние изобразительное искусство. Скульптура из проволоки Ричарда Липпольда произвела на композитора впечатление, подобное эффекту стеклянных зданий. Глядя на скульптуру, вероятно, зритель, скорее всего, увидит сквозь проволоку людей и пейзажи, которые, по мнению Кейджа, становятся частью скульптуры. В результате работа будет восприниматься по-разному в зависимости от времени, и, возможно, изменится даже в течение нескольких секунд после первого взгляда зрителя. Подобным образом Марсель Дюшан создал произведение под названием «Большое стекло».

Это произведение было лишено фокусной точки, таким образом зритель мог смотреть и интерпретировать ее под любым углом. Кейджа привлекала возможность направлять свое внимание куда угодно: это стирало грань между искусством и жизнью. «*В нем нет ничего, что заставляло бы меня смотреть в то или иное место или вообще смотреть. Сквозь него я могу смотреть на потусторонний мир*» [5, *92*].

Это произведение создало визуальную тишину, его автор освобождается от необходимости что-либо изображать, а зритель — на что-либо смотреть. Не будет слишком надуманным предположить, что и Кейдж подобным образом создавал музыкальную основу в «4'33», через которую зрители могли получить представление о своем окружении. «*Конечно, с помощью обычных и хорошо понятных действий — размещении названия композиции в программке и рассаживании публики на стульях лицом к пианисту — Кейдж вполне осознанно и тщательно готовил аудиторию к тому, чтобы воспринимать как искусство те звуки, которые так обычно не воспринимались*» [2, *20*]. Создавая атмосферу для слушания музыки, Кейдж пытается изменить представления о том, что есть музыка. Поскольку слушатели воспринимают окружающие их звуки на протяжении исполнения 4'33», они вынуждены либо пересмотреть, что такое музыка, либо уйти разочарованными. Кейдж ожидает, что слушатели будут прислушиваться

к этим звукам и расценивать их как музыку, заполняющую созданное им пространство, ведь совсем ничего не услышать невозможно.

Подобное понимание в восприятии звуков открылось Кейджу в Безэховой камере Гарвардского университета, «*изолированной акустически поглощающим материалом для подавления эха и внешних шумов*» [13, *117*]. Когда Кейдж вошел в комнату, он услышал два звука: высокий и низкий. По словам одного из инженеров, они принадлежали его нервной системе и системе кровообращения [1, *8*]. Факт восприятия звука даже в звуконепроницаемой комнате заставил его еще раз убедиться в правильности своего утверждения, что звук будет существовать всегда, пока существует жизнь. Благодаря этому опыту Кейдж нашел способ стать архитектором звука. В «4'33» создана структура, на которую можно было бы повесить «стены звука».

Другим примером, оказавшим, вероятно, самое глубокое влияние на Кейджа, стали работы художника Роберта Раушенберга под названием «Белые картины». Они состояли из серии прямоугольных холстов, выкрашенных в белый цвет. Встреченное с недоумением и насмешками произведение поразило Кейджа. Оно дало необходимое ему «разрешение» на продолжение работы над безмолвным произведением. Говоря о своих белых прямоугольниках, Раушенберг пояснял, что он не хотел, чтобы цвет служил ему. Белые холсты никогда не были пустыми, они служили причалом для пыли и теней. Это не обычные картины, вызывающие у зрителя определенные чувства — они являются зеркалом окружающей среды [12, *164*]. Ганн писал: «*Кейдж видел пустоту, в которой тень одного или другого зрителя могла стать неотъемлемой частью картины, так же как непреднамеренные звуки стали частью "4'33"*» [2, *158*]. Кейдж отмечал в своем эссе «О Раушенберге, художнике и его работе»: «*Создав пустые холсты (холст никогда не бывает пустым), Раушенберг стал дарителем подарков. Подарки, неожиданные и ненужные, — это способ сказать "да" и признать, что это праздник. Эти подарки не привезены из дальних стран, это вещи, которые у нас уже есть*» [1, *103*].

По мнению Кейджа, Раушенберг не предлагает зрителю испытать нечто новое, а скорее напоминает ему о том, что уже есть: обращает внимание на повседневные вещи, которые так часто упускаются из виду. В отличие от большинства людей, Кейдж способен видеть красоту в предметах, которые часто считаются обыденными, потому что люди окружены ими каждый день. Картины, в представлении композитора, — это некий портал отражения, через который зритель может увидеть вещи в новом свете. И в этом плане картины Раушенберга были экстремальными произведениями искусства; посредством картины, по сути, из ничего, автор пытался показать зрителям *нечто*.

Когда картины Раушенберга были написаны и Кейдж увидел их, а это было в 1949 г., он был в самом разгаре творческих исканий: стоит ли писать беззвучное произведение. В предыдущие два года композитор всерьез рассматривал возможность его создания, однако понимал, что эта концепция покажется немыслимой для любого человека, знакомого с западной музыкальной традицией. Кейдж определенно не хотел, чтобы «4'33» воспринимали как шутку:

«Я не хотел, чтобы даже для меня это казалось чем-то легким или шуточным. Я хотел, чтобы это было всерьез, и чтобы с этим можно было жить» [12, *164*]. Проблема заключалась не в том, как написать произведение, а в том, как оно будет воспринято аудиторией. Конечно, найдутся те, кому оно не понравится, вне всякого сомнения, Кейдж уже осознавал этот факт. После знакомства с картинами Раушенберга ему стало немного спокойнее: он получил необходимое подтверждение на продолжение работы.

Значение внемузыкальных явлений очень наглядно раскрывает музыкальную философию Кейджа. Похоже, что Кейдж рассматривает музыку и жизнь как неразделимые понятия. Поэтому неудивительно, что композитор считает «4'33» своим самым важным произведением *«как с точки зрения значения, так и опыта»*. Кейдж говорил: *«Не проходит и дня, чтобы я не использовал это произведение в своей жизни и работе»* [12, *166*]. *«Если вы хотите знать правду, то музыка, которую я предпочитаю, даже относительно моей собственной, да и любой, — это то, что мы слышим, когда молчим»* [7, *12*], [12, *28*]. Философия музыки Кейджа формируется не только в мире музыки: композитор стремится воплотить в своих сочинениях принципы различных видов искусств, в частности, архитектуры. Музыка и жизнь — одно и то же, и это самая большая причина ценить Джона Кейджа. Что бы не думали люди о Джоне Кейдже, нельзя спорить с тем, что музыкальное искусство, пронизывавшее всю его жизнь, использовалось композитором как способ отражения, казалось бы, обыденного и мирского.

В 1952 году Кейдж написал произведение «Ожидание», в которое включил продолжительные разделы тишины. Пьеса для сольного фортепиано продолжительностью 3,5 минуты и начиналась полутораминутной паузой, и заканчивалась паузой в двадцать секунд [13, *117*]. Однако, увидев картины Раушенберга, Кейдж понял, что ему необходимо написать полностью беззвучное произведение: *«О да, я должен, иначе я отстаю, иначе музыка отстает»* [1, *118*]. Таким образом Кейдж приступил к созданию произведения. Используя западную музыкальную нотацию, восточные композиционные техники и универсальный язык тишины, Кейдж начал сочинять «4'33». Восточное влияние феномена случайности проявилось в форме западной традиции карт Таро. Кейдж создал собственную колоду карт, на каждой из которых написал временные музыкальные длительности. Для установления длительности времени каждого хода в беззвучной пьесе он извлекал карту. *«Она была сделана подобно музыкальной пьесе с той лишь разницей, что в ней не было звуков»*, — сказал Кейдж [13, *118*]. Когда он закончил тасовать и раскладывать карты, получилось беззвучное музыкальное произведение, состоящее из трех частей: «33», «2'40 и «1'20».

Теперь у Кейджа была рамка, через которую зрители могли увидеть совершенно новую картину музыки. Подобно Мис ван дер Роэ, Дюшан, МохолиНадь, Раушенбергу и другим художникам до него, Кейдж привносил в музыку новый аспект. Однако, возможно, идея Кейджа была не новой, а лишь забытой. Композитор, вероятно, хотел, чтобы зрители услышали не то, что звучит

на сцене, а то, что вокруг. Мировая премьера «4'33» в исполнении Дэвида Тюдора состоялась 29 августа 1952 года в концертном зале Вудстока, штат Нью-Йорк, задняя часть которого была открыта для окружающего леса. Лучшего места для премьеры «4'33» и быть не могло, потому что во время тишины зрители могли ощутить мириады звуков, исходящих из леса. Даже те, кто в отличие от Кейджа считали, что существует абсолютная тишина, могли слышать звуки, вторгающиеся в то, что должно быть тишиной.

Чтобы лучше понять смысл «4'33», необходимо заглянуть в буддийское прошлое Кейджа, учесть его причастность к дза-дзэн. В процессе медитативной практики дза-дзэн участник сидит со скрещенными ногами и пытается освободиться от посторонних мыслей и представлений в своей голове. Кайл Ганн писал: «*Сидящего в дза-дзэн просят сосредоточиться на медленном вдыхании и выдыхании и регистрировать только те сенсорные впечатления, которые присутствуют непосредственно в данный момент, которые при закрытых глазах означают прежде всего звуки окружающей среды*» [2, *143*]. Дза-дзэн — это целенаправленный отказ от всего ненужного для обретения чистоты ума. Написав «4'33», Кейдж подготовил почву для того, чтобы аудитория, осознанно или нет, испытала дза-дзен.

Сцена была подготовлена для восприятия тишины. Однако, когда произведение начиналось, тишина — это именно то, что зрители никогда не слышали. Композитор сказал об этом в своей «Лекции о Ничто»: не существует тишины, которая не была бы наполнена звуком [1, *135*].

Как мы видели на примере интерпретаций Кейджем таких произведений, как картины Раушенберга и скульптуры Дюшана, всегда существует то, что возможно увидеть и услышать, тем не менее для этого мы должны изменить наши ожидания. Тот, кто слушает «4'33» в надежде услышать мастерски оркестрованную симфонию, будет жестоко разочарован. Эту мысль Кейдж неоднократно повторял в своей «Лекции о Ничто»: «*Все чаще и чаще у меня возникает ощущение, что мы никуда не продвигаемся. Постепенно, по мере продолжения разговора, мы уходим в никуда, и это радует. Не раздражает быть там, где ты есть. Раздражает только мысль, что хотелось бы оказаться в другом месте*» [1, *119*]. Чтобы испытать наслаждение от «4'33», зрители должны отбросить все ожидания, должны смириться с тем, что звуки, которые они услышат, не будут результатом движения смычка по струнам, выдувания тростника или ударов в барабаны. Иначе вместо того, чтобы воспринимать свое окружение, они будут сидеть в ожидании либо музыкальных звуков, либо окончания спектакля.

После премьеры даже мать Кейджа решила, что он сошел с ума [2, *191*]. Другая слушательница, издательница Хелен Вулфф, написала Кейджу письмо, пытаясь убедить его отказаться от произведения в интересах репутации, на что он ответил: «*То, что мы слышим, определяется нашей собственной пустотой, нашей собственной восприимчивостью; мы получаем в той мере, в какой мы пусты для этого. Если в процессе исполнения у кого-либо из слушателей возникает идея, что это произведение, например, [цитирую ее письмо] является улов-*

кой, направленной на то, чтобы вызвать шок и недоумение, тогда это именно так» [2, *191*]. «4'33» оправдает любые ожидания. Во время премьеры пьесы пианист Дэвид Тюдор сказал, что он испытал *«одно из самых сильных впечатлений, которые только можно испытать. Вы действительно слушаете. Вы слышите все, что есть»* [13, *118*]. Тюдор точно знал, что ожидать во время исполнения «4'33», и он использовал это ожидание, чтобы сформировать свое отношение к произведению. Для Кейджа «4'33» — это умение слушать, а не просто слышать. Недостаточно знать, что шум существует, слушатели должны быть знакомы с окружающими их звуками, чтобы оценить окружающий мир. По мнению композитора, нота, взятая на фортепиано, и стрекот сверчка равнозначны. *«Музыка непрерывна, только мы от нее отворачиваемся»* [13, *119*].

Было проведено много исследований, посвященных жизни Джона Кейджа, каким образом она повлияла на его музыкальные композиции. Многие ученые признают «4'33» самым важным и влиятельным произведением композитора. В своей книге 1996 года «Джон Кейдж» Ричард Костеланец, один из ведущих защитников творчества композитора в период его деятельности, рассказывает о профессиональной карьере Кейджа, прослеживает развитие его музыки. Костеланец старается пролить свет на технику и философию, которые привели Кейджа к написанию его музыки, в том числе «4'33». Последствия работы Кейджа распространяются на весь музыкальный мир и, в конечном счете, на все виды изобразительного искусства.

Другая работа, посвященная идеям Кейджа о звуке, была написана Дугласом Каном и опубликована в журнале «Музыкальный ежеквартальный» в 1997 году. В этой статье — «Джон Кейдж: тишина и молчание» — обсуждается взгляд Кейджа на звук и музыку. Кан утверждает, что идеи Кейджа относительно звука, наиболее ярко проявившиеся в композиции «4'33», делают его самым влиятельным автором эпохи после Второй мировой войны.

Другая статья 1997 года, «Джон Кейдж и архитектура тишины», также посвящена взглядам Джона Кейджа на тишину. В этой статье рассматривается не только эстетика композитора, но и то, как она переносится на в другие области искусства, например, архитектуру. Кейдж связывает свое понимание тишины со свойствами стекла, приравнивает собственную музыку к стеклянным домам Миса ван дер Роэ, отражающим окружение. Автор работы, Брэндон Джозеф, говорит, что кейджевскую тишину определяют не столько отсутствующие звуки, сколько случайные шумы. Не существует такого понятия, как пустое пространство.

В 2002 году издательство Кембриджского университета опубликовало книгу «Кембриджский компаньон Джона Кейджа», в которой представлены сведения об эстетических взглядах композитора, семиотике звуков, слов и образов в его сочинениях, о влиянии и взаимодействии с другими композиторами. Авторы этой книги ставили целью не столько представить полную биографию Кейджа, сколько попытаться лучше понять музыкальные идеалы композитора. Книга составлена из трех частей. В первой рассказывается о влиянии американской, европейской и азиатской музыки на композиторские теории, твор-

ческие процессы Кейджа. Во второй исследуется использование Кейджем звуков, слов и образов, а также связь его музыки с изобразительным искусством. Последний раздел представляет сборник эссе, посвященных профессиональному взаимодействию и влиянию Кейджа.

Еще один источник о «4’33» и тихой музыке можно найти у Эндрю Каниа в журнале «Журнал эстетической и художественной критики» 2010 года. В статье «Молчание» рассматриваются музыкальные произведения, полностью состоящие из тишины, композиция Кейджа из которых является самым ярким примером. Кроме того, Каниа обсуждает важность тишины в других произведениях, в частности, во вступительном мотиве Пятой симфонии Бетховена.

Биография и философия Кейджа важны для понимания смысла такой композиции, как «4’33», поэтому наиболее полезным источником для раскрытия смысла музыкального произведения, в котором не звучит ни одной ноты, является книга Кайла Ганна «Нет такой вещи, как тишина: “4’33” Джона Кейджа». В книге, опубликованной в 2010 году, исследуются наиболее известные, важные и неправильно понятые произведения композитора. Через анализ жизни Кейджа Ганн пытается показать, что «4’33» — это не бездумное творение Кейджа, а значимое для истории музыки произведение искусства. Для понимания «4’33», прежде всего, необходимо осмыслить биографию Кейджа, то, что привело его к созданию этого произведения. Ганн отмечает использование Кейджем тишины во всех его композициях: тишина так же важна в музыке Кейджа, как и звуки. В то время как многие отвергают «4’33» как некую шутку, Ганн показывает, что это произведение действительно является художественным произведением и тщательно продумано Кейджем.

Наверное, любой человек, имеющий представление о жизни Кейджа, может помочь слушателям лучше понять смысл «4’33». Несмотря на очевидное отсутствие в нем заданности, «4’33» остается музыкальной вехой. Это сочинение нельзя назвать случайным; наблюдения и глубокие размышления предшествовали его созданию, и потому Кейдж говорит о многом. Годы музыкальных странствий Кейджа привели к моменту, когда исполнитель сидел на сцене молча и неподвижно. Но то, что воспринималось, было не отсутствием звука, а чем-то большим, превосходящим ожидания слушателей. Недостаточно просто обсуждать музыкальные аспекты этого сочинения, как и то, следует ли называть его музыкой, это бесконечный спор. Музыканты и слушатели должны понять, что целью написания такого рода произведений не является упражнение в музыкальной виртуозности, напротив, это упражнение в жизни. Путь к написанию «4’33» определил характерный для Кейджа опыт работы в сфере художественного искусства в сочетании с буддийским прошлым музыканта. Наблюдая, как предметы искусства — картины, стеклянные здания и скульптуры — отражают и увеличивают окружающий их мир, Кейдж приходил к мысли, что и его композиция может так же отражать мир природы. «4’33» не было бездумным рекламным трюком, много мыслей и усилий были

направлены на его создание; а потому было бы неверным отвергать его за то, что можно считать музыкальными недостатками, напротив, «4'33» следует воспринимать как возможность ощутить повседневность необычным образом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Cage John.* Silence. — Hanover. NH: Wesleyan University Press, 1961. — 272 p.
2. *Federhofer Hellmut.* John Cage and Karlheinz Stockhausen // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. — 2003. P. 411–422.
3. *Gann Kyle.* No Such Thing As Silence: John Cage's «4'33». — New Haven. CT: Yale University Press, 2010. — 272 p.
4. *Griffiths Paul.* Cage. — New York. Oxford University Press, 1981. — 50 p.
5. *Joseph Branden W.* John Cage and the Architecture of Silence // October. — 1997 . — Vol. 81 (Summer) . — P. 80–104. — URL: https://txt-bk.info/arthistoryII/files/J_Cage.pdf.
6. *Joseph Branden W.* Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue // October. — 1997. — Vol. 81 (Summer) . — P. 56–69. — URL: https://txt-bk.info/arthistoryII/files/J_Cage.pdf.
7. *Kahn Douglas.* John Cage: Silence and Silencing // The Music Quarterly Vol. 81, no. 4 (Winter 1997). P. 556–598.
8. *Kostelanetz Richard.* John Cage (Ex)plain(ed). — New York, NY: Schirmer Books, 1996. — 194 p.
9. *Kostelanetz Richard.* John Cage. — New York, NY: Prager Publishers Inc., 1970. — 237 p.
10. *Nicholls David.* The Cambridge Companion to John Cage. — United Kingdom: Cambridge University Press, 2002. — 287 p.
11. *Pritchett James.* The Music of John Cage. — Great Britain: Cambridge University Press, 1993. — 223 p.
12. *Pritchett James.* What Silence Taught John Cage: The Story of «4'33». — 2009. — URL: http://www.rosewhitemusic.com/cage/texts/WhatSilenceTaughtCage.html (accessed May 5, 2011).
13. *Revill David.* The Roaring Silence. — New York, NY: Arcade Publishing, 1992. — 375 p.
14. *Silverman Kenneth.* Begin Again: A Biography of John Cage. — New York, NY: Alfred A. Knopf, 2010. — 483 p.
15. *Swed Mark.* John Cage: A Celebration // The Musical Times Vol. 129, no. 1748 (Oct. 1988). — P. 516–518.

Евгения Чигарева

ПОЭТ ВЛАДИМИР ИЛЮШЕНКО: СТИХИ И МУЗЫКА

Проблема взаимодействия слова и музыки и, в частности, поэзии и музыки оставалась актуальной в течение многих веков: начиная с античности (лирика греческих поэтов) и вплоть до последних лет. Теоретически это закономерно: при всем различии двух видов искусства их многое объединяет. Опираясь на филологическую науку и используя соответствующую терминологию, Е. В. Назайкинский выделяет три масштабных уровня организации музыкального произведения: фонический, синтаксический и композиционный.

Фонический уровень, по словам Назайкинского, — область *«отдельных звуков, мотивов, а иногда также и фраз»* [11, *96*] (это своего рода музыкальные фонемы, которые одномоментно охватываются слухом)[1]. Особую роль в данном случае играет звуковой повтор, например, *аллитерация* (повторы согласных) и *ассонанс* (повторы гласных) — первый фактор музыкальности стихотворения. Но особенно ощутима близость поэзии и музыки в области *метра и ритма.* Это проявляется, в частности, и в музыковедческой терминологии (ямбический затакт, амфибрахический мотив).

Синтаксический уровень связан со структурой предложений, периодов, а часто и фраз, он опирается на *«речевой опыт, ассоциации с логикой и синтаксисом речи»* [11, *98*]. Среди приемов особого построения стиха важную роль играет *синтаксический параллелизм,* причем повторность грамматически аналогичных отрезков предложения часто подчеркивается *анафорой* [2, *стб. 32–33*][2].

Нарушение периодичности — также осознанный художественный прием, который возникает при *переносе* (*фр. enjambement*), *«несовпадении синтаксической и ритмической паузы в стихе, когда конец фразы или колона*[3] *не совпадает с концом стиха»* [5, *стб. 738*]. Перенос — своего рода метрическая синкопа. Такая «синкопа» — не только музыкальный, но и смысловой прием: подобный слом периодического чередования строк привлекает внимание к тому,

о чем в них говорится. Естественно возникающие в стихах *рифмы* находятся на грани фонического и синтаксического уровней[4].

Нередко встречается сравнение *катрена* (строфа из четырех стихов) с перекрестными рифмами — с периодом повторного строения в музыке:

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна.
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.
А. С. Пушкин

Вспомним простой пример, главную тему сонаты № 17 D-dur Моцарта (KV 547a, на 6/8). Если отдельно сыграть половинную и заключительную каденции, возникнет аналогия с рифмами второй и четвертой строк, но и полупредложения также рифмуются (сравним первую и третью строки катрена). Здесь близость поэзии и музыки очевидна, однако все эти аналогии, конечно, условны[5].

Композиционный уровень в меньшей степени применим к стихам: для этого потребовался бы больший объем текста, в котором, хотя бы опосредованно, могли проступить композиционные и драматургические закономерности (это более характерно для художественной прозы, тем не менее некоторые исследователи пытаются обнаружить, например, «сонатную» форму и у Пушкина, что вызывает большие сомнения) [6]. Однако определенные принципы композиционной организации могут присутствовать и в стихах, например, *рондообразность, репризность* (в стиховедении — *просаподосис, или кольцо*). Подробнее о действии этих музыкальных закономерностей в стихах будет сказано на примере поэзии Владимира Илюшенко.

Несколько слов об авторе. Владимир Илюшенко[7] (1932) — поэт, прозаик, член Союза писателей Москвы, автор трех сборников стихов [6], [7], [8], а также книг, статей и материалов, в частности, посвященных памяти Александра Меня (духовным сыном, учеником и другом которого он был)[8].

Творчество В. Илюшенко незаслуженно мало известно в музыкальных кругах[9]. Это талантливый человек, для которого поэзия — основа мышления и бытия. В его стихах важную роль играет музыка. Музыкальным занятиям в детстве помешала война, но любовь к музыке сохранялась у него на протяжении всей жизни, *явно или тайно* она присутствует в его стихах: «Я не могу не любить музыку»; «Я раб музыки величавой» [7, *114*].

Начнем с *явного*. Нередко музыка и ее «атрибуты», реалии, подчас даже музыкальные термины, становятся своего рода «героями», «персонажами» стихотворений В. Илюшенко. Это и инструменты («иерихонская» труба, рыдающий орган, скрипки, клавесин, колокол, флейта, свирель, скрипка, арфа, литавры, кимвалы, концертина[10]), жанры и конкретные произведения (оратория, реквием, литания, хорал, песня, мадригал, романс[11], «строгая крещенская токката» [7, *271*] и партита Баха).

О флейте хочется сказать особо[12]. Стихотворение, написанное совсем недавно (13.06.2022), начинается строкой, которую хочется назвать пронзительной: «Есть одинокий звук, похожий на рыданье». Этот одинокий звук слышишь... А далее — и есть то, что ощущается в этом звуке: «и вновь звучат торжественные стоны, и высятся уныния леса», картина Аида, куда спускается Орфей в надежде вернуть Эвридику («Орфей спешил за милой Эвридикой, чтоб у молчания ее украсть»). Но… «Возврата нет в былое пребыванье». К этому печальному выводу не сводится смысл стихотворения, он очень многогранный, ведь образ Орфея — символ искусства, которое может победить смерть, символ музыки, которая укрощает фурий. Образ этот, как известно, неоднократно порождал музыкальные шедевры (от Якопо Пери до Игоря Стравинского). Вечная тема: искусство — жизнь — смерть…

В стихах Илюшенко возникает жанр *танго*. Приведу стихотворение полностью.

Под напев «Утомлённого солнца»
Всё кружились усталые пары
В элегическом сне довоенном.
Их, конечно, война разметала,
Но танцоры об этом не знают.
Всё кружАтся, кружАтся, кружАтся
Под напев «Утомлённого солнца».
14.06.2022

Танго «Утомленное солнце» — один из символов довоенной эпохи. Этот сентиментальный романс (песня со словами Иосифа Альвека на музыку танго Ежи Петерсбурского «Последнее воскресенье», «To ostatnia niedziela») получил несколько версий с разным текстом и был одним из самых популярных в свое время в Советском Союзе, в частности, неоднократно звучал в кино («Утомленные солнцем», «Вызываю огонь на себя», «А зори здесь тихие», «Список Шиндлера»). Аргентинский танец танго имеет длительную историю ассимиляции в разных странах. Можно вспомнить примеры использования танго как символа определенной музыкальной и психологической реалии в творчестве Альфреда Шнитке. Предыстория этого восходит к отроческим годам композитора: его сестра рассказывает о том, как он пародировал этот модный романс: «Мы “пели” с ним “Утомленное солнце”. Думаю, наше пение можно было сравнить только с воплями мартовских котов. При исполнении этого душещипательного романса Альфред имитировал засурдиненную трубу. И какая безысходность слышалась в истерических рыданиях расстающихся влюбленных! Альфред издевался над ложным “драматизмом” ситуации, и делал это, с моей точки зрения, великолепно» [9, *283–284*]. Отсюда тянутся нити к иронически чувствительному танго из Concerto grosso № 1, которому противостоит прекрасная

романтическая тема как иная реальность, и тем более к танго из кантаты «История доктора Иоганна Фауста» (шлягер, который поет певица с микрофоном; текст — сцена расправы Мефистофеля над Фаустом из Народной книги о Фаусте). Это уже танго смерти.

В своих диалогах с Александром Ивашкиным Альфред Шнитке говорит о символическом значении танго в опере Николая Каретникова «Мистерия апостола Павла» (сцена смерти Нерона), о «цинично-жестком танго» из «Трёхгрошовой оперы» Курта Вайля. Композитор замечает: *«Любопытно, что еще у Маяковского в поэме "Война и мир", написанной в 1915 году, есть нотами выписанный мотив "Аргентинского танго смерти". Есть и позднейшие примеры. Вспомним знаменитый фильм Бернардо Бертолуччи "Последнее танго в Париже", в финале которого танго выступает все в той же роковой функции. Это как бы неотъемлемая функция танго во все времена»* [1, *123*].

Вернемся к стихотворению Владимира Илюшенко. Ему присущ какой-то замедленный, «кружащийся» ритм: трехстопный размер (анапест), создающий почти вальсовое движение, и лексика — *утомленное, усталые пары, элегический сон.* Последние слова, возвращая нас к началу, закольцовывают стихотворение, одновременно создавая ощущение бесконечного движения — *«Всё кружАтся, кружАтся, кружАтся под напев "Утомлённого солнца"»*. И хотя, по словам автора, пары кружатся *во сне* (*«в элегическом сне довоенном»*), но ассоциации ведут нас дальше[13].

Тонким слухом поэта (но можно сказать, и музыканта!) он воспринимает окружающий человека мир как гармонию контрастных звучаний.

Ни малейшей тишины —
Мир насыщен звуками!
Он свистит, кричит, шумит,
Лает и мяукает.
Колокольный перезвон,
Скрежет, дребезжание,
Пение, гитарный стон,
Стук колес и ржание,
Гул моторов, птичий грай,
Писк новорождённого,
Шелест листьев, треск костра,
Вопли осуждённого —
Всё взрывает тишину
И творит просодию,
Всё сливается в одну
Звонкую мелодию

[курсив в стихотворных цитатах здесь и далее автора статьи — *Е. Ч.*] [*6, 57–58*]. Но музыка также (и это самое главное!) — символ жизни, символ творчества.

Потаённая музыка, помаши мне крылами —
Я прожить без тебя не могу.
Пусть твой голос звенит, *пусть* он льётся над нами,
Пусть играет хотя бы на том берегу.

«Муза» [7, 287]

Музыкальный ритм стихотворения создает анафора.

Что касается скрытой, «внутренней» музыки, которой наполнены стихи В. Илюшенко (музыка внутри стиха — аллитерации, ассонансы и другие приемы поэтической речи), я скажу об этом на примере конкретных стихотворений.

Кратко обрисую основные темы поэзии Илюшенко, по возможности, сквозь призму музыкальности.

Тема природы, окружающего мира — небо, деревья, цветы[14], птицы — играет в стихах поэта очень важную роль. Одушевление природы встречается во многих стихотворениях[15]. Деревья — особое явление в картине мира поэта. Это друзья, свидетели его размышлений. Среди героев более ранних стихотворений — дуб, липа, сосна и особенно клен, постоянный собеседник Владимира Ильича. Но в последних стихах — тополь, к которому автор обращается неоднократно: «Листья тополя трепещут под весёлым ветерком, / то затихнут, то заблещут… »; «Тополиный пух взлетает в озарённый небосвод. / Видно, вырасти мечтает посреди далёких звёзд».

Светлый, по-детски радостный взгляд!
Тополиный клейкий лист
Серебрится под лучами.
Небо ясно, воздух чист.
Льётся музыка над нами.

8.06.2022

Это стихотворение — рисунок с натуры, светлый и радостный; льется музыка: ее источает просыпающаяся к жизни природа, но она и в поэзии. Музыка и «за» стихами (то есть музыка как персонаж, музыка природы, которая отражена в стихе), и «внутри» стихов — в словах, звуках (в частности, *аллитерация* и *ассонанс)*.

Т**о**п**о**Л*и*ный к**Л***е*йк*и*й **Л***и*ст
С*е*ребр*и*тся п**о**д **Л**уч**а**ми.
Н*е*б**о** **я**сн**о**, в**о**здух ч*и*ст.
Ль**ё**тс**я** музык**а** н**а**д н**а**ми.

Закрытым гласным *е, и* (ч*и*ст, л*и*ст, кл*е*йкий) противостоят открытые (**я**сн*о*, в**о**здух, ль**ё**тся, н***а*** д н***а***ми); скрытое чувство красоты, переходящее в «открытый» восторг.

В раннем стихотворении 1966 года — по-детски непосредственная радость весеннего обновления природы: «Передавали почки / друг другу по цепочке, / что лопаться пора. / И вот с весёлым треском / в садах и перелесках / они кричат “ура”». И даже аллитерация «озвучивает» эту сценку: почти изобразительное веселый *тРеск* и под стать ему: *уРа, игРа,* а также *пеРедавали дРуг дРугу, пеРелесках, кРичат, сеРёжки, детвоРа, (снег) Растает* (10 раз!).

А птицы? Это воплощение «живой жизни», свободы, полета[16]! К ним поэт обращался неоднократно: это и голуби, которые «сидят на проводах, как никем не читанные ноты», и ласточка, случайно залетевшая в окно, которая «на наречьи птичьем говорит с судьбою», и одинокий стриж, падающий на белый лист бумаги и беспомощно трепещущий крылышками (это и птичка, и душа, и человеческое «я» …). «Не пребывай, поэт, в печали, / учись у ласточек летать», — говорит он себе[17]. Одно из последних стихотворений — «Свирист**ели** просвист**ели**, / Про Боккаччо они п**ели**, / но писать, как он, не см**ели**», — картинка, нарисованная с доброй улыбкой и юмором. Обращает на себя внимание и музыка в лексике стиха (пели, свирель), и прием «усиленной рифмы», созвучия слов (окончание — **ели**, повторенное четыре раза, которое звучит очень светло и радостно). И вполне естественно здесь шутливое завершение катрена.

Поэтические картины природы полны не только звуками, но и красками, как, например, стихотворение «Закат», написанное 6 июня 2020 года.

На потрясённых небесах
Оттенки *злата и лазури,*
Как в раковине, что не ищет бури,
А засыпает в мирных снах.
И лишь всеведущий Творец
Умеет так распорядиться,
Что смертный молкнет и дивится,
Глядя на *пламенный* венец.

Картина «пламенного заката» встает перед глазами: золото и лазурь.

Примеры «цветописи» в стихах: «В *сизых* зарослях сирени», «И в *малиновых* соцветьях», *зеленокудрая* природа, полоса *рыжей охры,* облака с «*жемчужно-розовым* подбоем», «*лимонно-рыжий* окоём», «синие бабочки на зелёном лугу[18]» …

А это подлинный гимн животворящей природе и музыке, которая звучит вокруг:

Необъятное небо парит надо мной,
Голубой простирая шатёр надувной.
Свет ликующий мерно струится,
И струится живая водица.

Мне б испить её чистый звенящий напев,
Все преграды попутные преодолев,
И тогда заиграет музыка,
Глубока, высока, многолика.

31.08.2021

Но и в природе не все идеально —
Закручинились берёзки:
Бьёт по листьям ветер хлёсткий
И на землю их сшибает,
Снисхождения не знает.
Зелень землю устилает,
Перегной к зиме готовит
Из своей *зелёной* крови.

11.07.2022

Этот образ — хлесткий ветер и зеленая кровь березок[19] — производит сильное впечатление и рождает печальные размышления: возникают невольные ассоциации с делами человека, столь далекого порой от гармонии природы…

С болью и горечью В. Илюшенко говорит о человеке, которому «всё равно, быть человеком иль казаться», который весь «духовно искалечен: своей ментальностью дурной / он мечен, изувековечен». Обратим внимание на рифмы слов, в том числе и внутристрочные[20]: *мЕЧЕН, искалЕЧЕН, изуковЕЧЕН* (гибрид изувечен + увековечен: сочетание не случайное!).

Рифмы-омонимы, слова, близкие по звучанию, но различные, а порой и прямо противоположные по смыслу — характерный прием поэтики Илюшенко. Этот прием основывается на аллитерации и ассонансах, возведенных на более высокий уровень — не звуков, а слов. В этих трех созвучных словах общее — «…ечен». Но при общности четырех букв еще больше ощущается различие значения: за этими словами встает их инвариант — «вечен» — с его особой, высокой семантикой, в то время как «производные» слова как бы пародируют его. Так художественный прием дает возможность сказать больше, чем выражают слова: раскрыть подтекст.

В своем творчестве Владимир Илюшенко ощущает себя глубоко укорененным в русской культуре. Это проявляется в складе, чаще классическом, его стихов, иногда в цитатах (прямых и скрытых), аллюзиях. Вот почему мы можем считать его *русским поэтом,* продолжающим глубинные традиции русской литературы. В некоторых стихах он ведет диалог со своими великими предшественниками, общаясь с ними как с живыми собеседниками. Таким образом, горизонталь текущего времени превращается в вертикаль единовременности, это пространство, в котором живы все, кто творил когда-то. Среди них — Гавриил Державин, Александр Блок, Сергей Есенин, Анна Ахматова, Арсений Тарковский, Осип Мандельштам, Бу-

лат Окуджава, Иосиф Бродский. С кем-то из них Илюшенко был связан: Б. Окуджава был его другом[21], которому он посвятил трогательные строки: «Мой любимый Булат, ты в себе растворил торжествующий ад и потерянный рай». И далее о его песнях: «Похититель сердец, ты на струнах души так свободно играл, свои песенки вдруг превращая в хорал». Очень яркий и символический образ: песня, которая превращается в хорал — в этом не только характер творчества Окуджавы, но высшая оценка личности поэта, его искусства.

В последних стихах появляются два имени поэтов, отстоящих друг от друга на полтора века, Г. Р. Державина и О. Э. Мандельштама. Илюшенко вспоминает известное стихотворение Державина: «Река времён в своём стремленьи / Уносит все дела людей / И топит в пропасти забвенья / Народы, царства и царей». Эта мысль находит у Владимира Ильича живой эмоциональный отклик, она кажется весьма актуальной: «и мрачен был грядущего прогноз». В этом контексте размышления поэта о быстротечности жизни рождают чувство грусти и сожаления:

В наплывах волн, в грядущее текущих, —
Ласкающая нежная печаль.
Она зовёт в неведомые кущи,
И расставаться с нею было б жаль.

К Державину Илюшенко обращался и в январе 2021 года, но тогда мысль поэта о забвении мира в грядущем и его творений сегодняшнего дня получает несколько иной отклик. Если в них отображен «Божий лик» (Тютчев), то они будут жить. Продолжая мысль Державина (но в подтексте возражая ему), он заканчивает свое стихотворение так:

Но Тот, Кто с горней высоты
Взирает на Своё творенье,
Придал ему Свои черты
И удостоил воскресенья.

И еще раз, совсем недавно (29.08.2022), возникает державинский образ «реки времен», но теперь он проецируется в запредельный мир, в вечность.

Кого уж нет, те остаются с нами
В заветных снах и в памяти земной.
Река времён — она течёт над нами
И надо мною, и во мне, со мной.
Пускай она надеждою струится
И перейдёт грядущего предел.
Пускай любовь вне времени продлится.
Ты полюбил — ты в вечность полетел.

Осип Мандельштам — любимый поэт Владимира Илюшенко, и это накладывает отпечаток на стихи, посвященные ему[22]. Это один из постоянных собеседников поэта, близких ему по духу, и в то же время для него это нравственный эталон: «его накрыл девятый вал… Но не было пути назад. Он чуял под собой страну и смело в бездну заглянул. Не отступив, он выбрал ад» («Осип Мандельштам»).

В этой неравной борьбе Мандельштам пошел до конца: «Одинокий комочек Добра / Под российским неласковым небом, / Роковых совпадений игра / Да пайковая корочка хлеба». Но стихи поэта живут самостоятельной жизнью: «И плавится стихотворенье и прах обращает в гранит». В поэзии Илюшенко они обретают новую жизнь.

Сам дух поэзии Мандельштама, с его свободой, растворением во всеобщем, сопряженностью с миром во все времена, близок поэту, и он восстает в новом облике в его «мандельштамовских стихах». В этом смысле интересно стихотворение «Подражание Мандельштаму». Вот последний катрен:

Бродячей вольности таинственный закон
Дрожит и нежно пламенеет
И освещает путь пространный он
И эллину, и иудею.

Как ощущается здесь дыхание поэтического мира Мандельштама! Но и в поэтическом языке чувствуется эта близость. Он предельно метафорический: «хладеющих аллей», «плоть его (слОва) чеканна и сурова», «бродячая вольность». Однако главный образ стихотворения — это «царственное слово» («В зелёном сумраке хладеющих аллей таится царственное слово»). Этому отвечает сам склад стихотворения — неспешное движение «длинных» строк: элегический стих, шестистопный ямб. Царственность — в медленном темпе и лексике, в музыкальном звучании.

Еще более сложный пример диалога с Мандельштамом — стихотворение «Где стакнулись у Осипа двойчатки». Как известно, двойчатки (как и тройчатки) в поэзии Мандельштама — микроциклы из двух или трех стихотворений, объединенных родством тематики и образности. Как пояснил мне Владимир Ильич, его стихотворение — это отклик на стихотворение Мандельштама «Ариост», в котором поэт говорит о «прелестных двойчатках» в поэме Ариосто «Неистовый Роланд» (Мандельштам: «Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчуУг»). Таким же образом очень трудно (а может быть, и невозможно) раскрыть подтекст этих стихов Илюшенко, тем более однозначно объяснить их символику, их мифологию. Это своего рода зашифрованная красота, каждое слово несет груз ассоциаций. Отмечу, что в этих стихах нет стилизации, подражания, но — вживание в стиль любимого поэта[23]. Это разговор поэта с поэтом, почти «на равных».

И теперь — о том, что Владимир Илюшенко считает для себя главным — о ГЛАВНОМ.

Переходя к последнему разделу своего очерка, я испытываю особую ответственность и невольную робость. Господь Бог незримо присутствует во всех стихах Владимира Илюшенко, освещая их светом Добра и Надежды.

Но иногда это конкретизируется: возникает живой человеческий образ Христа-человека. И кажется, что поэт присутствовал при тех событиях, о которых мы знаем в изложении евангелистов[24]. Конкретные эпизоды евангельского сюжета оживают в его стихах подобно воспоминаниям о том, что было когда-то. Образуется своего рода рассредоточенный цикл: если объединить разные стихи этой тематики и выстроить в один ряд, получается своего рода цикл из этих эпизодов — то, что можно представить как своего рода Личное Евангелие.

В стихах В. Илюшенко отражен «весь евангельский сюжет и его наиболее значимые, "ключевые" моменты» [13, *137*]: Благовещенье, Рождество («Ночь в Вифлееме»), беседа Христа с самарянкой («У самарянского колодца»), моление о чаше («Гефсимания» — «Плакала музыка», «Гефсиманский сад»), Тайная Вечеря («Из глубины страстнОго сердца»), и Воскресение — Пасха (в двух вариантах: первый — «Как в детстве, тот день не кончался»[25], второй — ожидание Второго Пришествия: «Скоро Пасха. Близятся сроки»).

В стихах последних лет перед нами предстают крайние звенья евангельской истории — Рождество и въезд Христа в Иерусалим, за которым последует распятие. Но уже младенцу Христу предначертан крестный путь:

В колыбели покоится чудо,
Дожидаясь грядущих времён,
Когда будет освистан, поруган
И казнён фарисеями Он.
13.06.2022

И хотя Мария «под молчание степи колыбельную песнь поет», она знает о том, что предуготовано Сыну[26].

Враждебный мир уже мечтает
Взять неразумного в полон,
Но он грядущего не знает,
Что буйствует со всех сторон.
И вот —
Христос поехал на осляти,
Даря Себя слепцам, рабам,
Льстецам, купцам и скопидомам.
Ему заранее знакомо,
Что будет с Ним, а значит — с ними.
12.09.2022

Особая миссия поэта рождает и особое отношение к Господу Богу.

Отверста дверь в свинцовое ненастье,
И многие проходят в эту дверь.
Не верь бросающему нас в несчастье,
Но одному Спасающему верь.
Он нищему протягивает руку,
Он павших вызволяет из беды,
Он исцеляет горести и муку
И льёт с небес поток живой воды.
За тайный свет, Тобой в душе зажжённый
И превращённый в новую зарю,
За дар причастья, духом окрылённый,
За преданность Твою — благодарю.
12–13.06.2020

Обращаясь к Господу, В. Илюшенко чувствует особую связанность с Ним, ответственность перед Ним:

Ты избран, ты отныне Мой глашатай,
Ты голос у подножия Креста,
И повеленьем Истины распятой
Твоим девизом станет красота.
«Откровение», 13. 06.

В заключение скажу несколько слов о другом аспекте проблемы «стихи и музыка» (имеется в виду обратная связь: воздействие стиха на музыку). Специфика дарования Владимира Илюшенко сказывается в том, что он не только поэт, но и музыкант (жанр авторской песни). Многие стихи[27] он сочиняет вместе с музыкой, эти песни в исполнении автора записаны[28].

Не имея музыкального образования, Владимир Ильич — без инструмента — сочиняет мелодии, которые слышит внутренним слухом. Закономерно предположить, что рождение мелодии диктуется музыкой самого стиха (а может быть, наоборот: ощутимый внутри контур мелодии рождает музыку стиха?).

Приведу один пример: записанную на диске песню «Души умерших» [7, *283–284*], 1977.

Чудится мне вечерами усталыми —
В воздухе крылья шуршат:
Души ушедших, как спутники малые,
Над головою кружат.

Вы ведь не умерли и не сменили вы
Смуту на вечный покой.
Вы ль это сумерки, Осип Эмильевич,
Мнительной мнёте рукой?

Ваше ночное дыханье согреет нас,
Встаньте над нашей бедой.
Вы ль это реете, Анна Андреевна,
Над царскосельской водой?

Я соберу эти брызги и радуги,
Мне этот голос знаком.
Вы ль это машете мне из Елабуги
Белым предсмертным платком?

Как вы доверчивы, как вы отходчивы,
Как вы открыты ветрам!
Вещие строчки давно кровоточили,
Гибель пророчили вам.

Мы себя тешим расчётами мелкими
На середине пути,
Но ни в Воронеже, ни в Переделкине
Нам от судьбы не уйти.

Чудится мне вечерами усталыми —
В воздухе крылья шуршат:
Души ушедших, как спутники малые,
Над головою кружат.

Как видим, это та же тема — диалог с поэтами прошлого. Но теперь он перемещен в мистическую плоскость — общение с *душами ушедших*. Это трагически погибшие Осип Мандельштам, Марина Цветаева, но также Анна Ахматова — знаковые фигуры той эпохи. Семь катренов стихотворения в крупном плане образуют трехчастную композицию: первый катрен — введение и основная тема; средняя часть — обращение к трем поэтам (три катрена); следующие два катрена — осознание происходящего, реакция на эту потустороннюю встречу; и репризное обрамление закольцовывает композицию. Стройная форма очень близка музыкальной. Но это, прежде всего, именно песенная форма. Об этом говорят поэтический метр и ритм: четырехстопный дактиль (плавность, создающая ощущение почти вальсового движения, «кружения» («над головою кружат»). Важны регулярность акцентов (4 и 3, без пропусков) и отсутствие переноса: стих равен строке; самодостаточность каждой строфы и отчлененность строф друг от друга — все это создает размеренность, тяготеющую к песне с ее простым куплетным строением.

Можно вспомнить работу Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского стиха», который одним из первых обратился к этой проблеме. Он выделяет два типа музыкальной формы стихотворения — песенную и романсную. По его мнению, «аналогия с основными музыкальными и, особенно, вокальными формами не только

допустима, но и совершенно законна» [15, *24*]. И далее: «В лирике напевного типа строфы должна вступать между собой в какие-то отношения не столько смыслового, сколько музыкально-мелодического характера» [Там же]. Эйхенбаум указывает на возможность опосредованного претворения куплетной, двухчастной или трехчастной форм и в связи с этим называет их, как и в музыке, песенными[29].

Но вернемся к стихотворению Владимира Илюшенко. Обратимся к звуковому колориту стиха: рассмотрим это явление на примере первого катрена (это одновременно импульс всего стихотворения и замыкание, итог — кода).

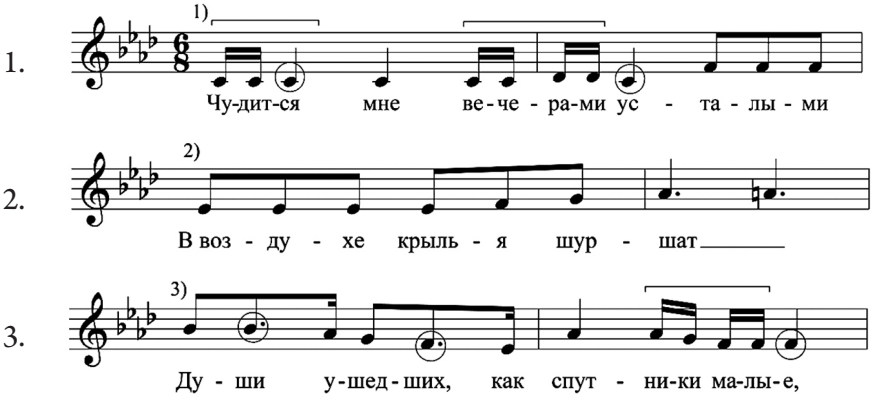
Чудится мне ве***ч***ерами **у**сталыми —
В воздухе крылья ***ш*у**р***ш***ат:
Д**у*ш*и **у*ш*е**д***ш***их, как спутники малые,
Над головою кр**у*ж*ат.

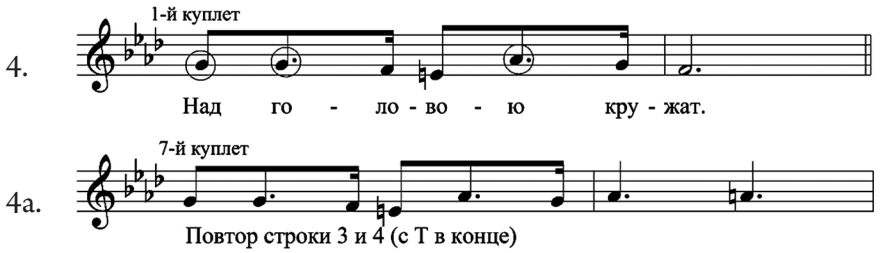
Здесь есть и ассонансы и аллитерации. Особенно важно созвучие согласных. Глухие согласные ***ч*** и ***ш*** как будто напоминают шорох теней в ночной темноте (почти реальное ощущение общения с потусторонним миром). К ним, как мне кажется, примыкает и звук ***ж*** — звонкий согласный, но он в особой позиции — кружение, замыкание призрачной картины. Ассонанс создается звуком ***у***, что тоже — в отличие от открытых гласных ***а*** и ***о*** — звучит приглушенно (мистически?). Удивительно, но в этом катрене и ассонанс и аллитерация охватывают семь слов (мистика чисел?), что на четыре строки немало.

Как же музыкальность стиха воплощается в мелодии песни? Сразу надо предупредить, что аллитерации и ассонансы обычно не находят отражения в музыке, в которой есть свои средства выделения значимых, эмоционально окрашенных слов (в этом проявляется различная специфика двух видов искусства). Главное, что объединяет поэзию и музыку — это метр и ритм.

И действительно, песня в трехдольном размере, мелодия плавная, почти вальсовая («Над головою кружат…»), она звучит задумчиво, как далекое воспоминание о том, что было или не было?

Хотя авторская песня устный жанр, я попробовала записать мелодию первого куплета:





В примере отмечены ритмические особенности исполнения мелодии. Скобка обозначает ускорение ритма, шестнадцатые доли (своего рода «проговаривание», придающее «разговорный» характер мелодии — характерное для авторской песни обращение к слушателю, «из души в душу»). Таким образом, выделяются значимые слова «чудится» и далее: «вечерами», «[спут-] ники малые». Есть и естественное в вокальном жанре нарушение просодии — акценты на безударных слогах, которые попадают на сильную или относительно сильную долю, либо выделяются пунктирным ритмом: «Чудит**ся**», «**ус**талыми», «Д**уши** ушед**ших**», «малы**е**», «**Над го**лово**ю**». Это связано с тем, что иногда ритм исполнения диктуется не стихотворением, а мелодией, регулярностью и ритмический близостью ее четырех фраз (в примере эти ноты обведены кружком).

Те ритмические особенности, которые появились в первом куплете, в других куплетах варьируются в зависимости от текста, поэтому форму песни точнее было бы считать не куплетной, а куплетно-вариантной (что опять же естественно для вокального жанра). Новое то, что в музыкальном ритме отражаются такие важные для смысла стихотворения поэтические приемы, как *анафора и синтаксический параллелизм*: личные местоимения и повторяющиеся слова выделены паузой после слова («Вы ль» — 2–3–4 строфы, «Я» — 4-я строфа, «Мы» — 6-я строфа; анафора: «Как» три раза в пятой строфе).

Что касается формы целого, следует добавить, что строфы объединены по две, между ними отыгрыш, как это бывает в песне (на музыке третьей и четвертой строк). Это укрупняет композицию: три макростроф и повтор первой строфы в конце. То, что эта обрамляющая песню строфа — реприза-кода, подчеркивается более тихой динамикой: тот же текст произносится-пропевается как бы шепотом — видение исчезает*[30].

26 августа 2022 года Владимиру Илюшенко исполнилось 90 лет. По признанию его коллег, он находится сейчас на пике своего дарования. Пожелаем же ему здоровья и творчества еще на долгие годы!

* С песней «Души ушедших» в исполнении автора, поэта В. Илюшенко можно ознакомиться по: URL: https://drive.google.com/file/d/1kzAKT_XiTsJQxC3OBOeOqeJyV6mXoM2J/view?usp=sharing.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы с Альфредом Шнитке. Сост., предисловие А. В. Ивашкин. — Москва: Классика-XXI, — 2003. — 320 с.
2. *Гаспаров М. Л.* Анафора // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — Москва: НПК «Интелвак», 2001. — Стб. 32–33.
3. *Гаспаров М. Л.* Колон // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — Москва: НПК «Интелвак», 2001. — Стб. 370.
4. *Гаспаров М. Л.* Эпифора // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — Москва: НПК «Интелвак», 2001. — Стб. 1236.
5. *Гаспаров М. Л.* Перенос // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — Москва: НПК «Интелвак», 2001. — Стб. 738.
6. *Илюшенко В.* Дорога в небо. Стихотворения. — Москва: Academia, 2012. — 244 с.
7. *Илюшенко В.* Медленная музыка. Избранное. — Москва, 2002. — 319 с.
8. *Илюшенко В.* Открыть себя огню. Стихотворения. — Москва, 2022. — 179 с.
9. *Комарденкова-Шнитке И. Г.* Мой старший брат // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 3. — Москва: Композитор, 2003. — С. 283 –284.
10. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — Москва: НПК «Интелвак», 2001. — 1600 стб.
11. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. — Москва: Музыка, 1972. — 383 с.
12. *Чигарева Е. И.* Еще раз о музыке в слове: поэзия Владимира Илюшенко // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2021. — № 54. — С. 118–131.
13. *Чигарева Е. И.* Музыка в слове и слово в музыке: поэзия Владимира Илюшенко (к проблеме взаимодействия разных видов искусства) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2021. — № 57. — С. 134–145.
14. *Чигарева Е. И.* Музыкальные формы в литературе (в интерпретации филологов и музыковедов) // Музыковедение к началу века: Материалы научной конференции / Отв. ред Т. И. Науменко. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 2002. — С. 147–157.
15. *Эйхенбаум Б. М.* Мелодика русского лирического стиха. — Петербург: Опояз, 1922. — 200 с.

REFERENCES

1. Besedy s Al'fredom Shnitke. Sost., predislovie A. V. Ivashkin [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow: Klassika-XXI, 2003. 320 p.
2. *Gasparov M. L.* Anafora // Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij [Literary Encyclopedia of Terms and Notions], glav. red. i sost. A. N. Nikolyukin. Moscow: NPK «Intelvak», 2001. Col. 32–33.
3. *Gasparov M. L.* Kolon // Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij [Literary Encyclopedia of Terms and Notions], glav. red. i sost. A. N. Nikolyukin. Moscow: NPK «Intelvak», 2001. Col. 370.
4. *Gasparov M. L.* Epifora // Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij [Literary Encyclopedia of Terms and Notions], glav. red. i sost. A. N. Nikolyukin. Moscow: NPK «Intelvak», 2001. Col. 1236.
5. *Gasparov M. L.* Perenos // Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij [Literary Encyclopedia of Terms and Notions], glav. red. i sost. A. N. Nikolyukin. Moscow: NPK «Intelvak», 2001. Col. 738.
6. *Ilyushenko V.* Doroga v nebo. Stikhotvoreniya [The road to the sky. Poems]. Moscow: Academia, 2012. 244 p.
7. *Ilyushenko V.* Medlennaya muzyka [Slow music. Favorites]. Izbrannoe. Moscow, 2002. 319 p.
8. *Ilyushenko V.* Otkryt' sebya ognyu Stihotvoreniya [Ilyushenko V. Open yourself to fire. Poems] Moscow, 2022. 179 p.
9. *Komardenkova-Shnitke I. G.* Moj starshij brat [Komardenkova-Schnittke I. G. My elder brother] // Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya. Iz sobranij «Shnitke-centra». Vyp. 3. Moscow: Kompozitor, 2003. P. 283–284.
10. Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij [Literary Encyclopedia of Terms and Notions], glav. red. i sost. A. N. Nikolyukin. Moscow: NPK «Intelvak», 2001. 1600 col.

11. *Nazajkinskij E. V.* O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya [On the Psychology of Musical Perception]. Moscow: Muzyka, 1972. 383 p.
12. *Chigareva E. I.* Eshche raz o muzyke v slove: poeziya Vladimira Ilyushenko [Once again about music in the world: The poetry of Vladimir Ylyushenko] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2021. № 54. P. 118–131.
13. *Chigareva E. I.* Muzyka v slove i slovo v muzyke: poeziya Vladimira Ilyushenko (k probleme vzaimodejstviya raznyh vidov iskusstva) [Music in the word and the word in music: the poetry of Vladimir Ylyushenko (On the problem of the interaction of different kinds of art)] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2021. № 54. P. 134–145.
14. *Chigareva E. I.* Muzykal'nye formy v literature (v interpretacii filologov i muzykovedov) [Chigareva E. I. Musical Forms in Literature (in the Interpretation of Philologists and Musicologists] // Muzykovedenie k nachalu veka: Materialy nauchnoj konferencii / Otv. red T. I. Naumenko. Moscow: RAM im. Gnesinyh, 2002. P. 147–157.
15. *Eykhenbaum B. M.* Melodika russkogo liricheskogo stikha [The melodics of Russian lyric verse]. Peterburg: Opoyaz, 1922. 200 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В стиховедении — понятие *фоники*, или *эвфонии*: звуковая организация художественной речи.

[2] В качестве примера на синтаксический параллелизм и анафору приведем фрагмент стихотворения Пушкина «В синем небе звёзды блещут, / В синем море волны плещут».

[3] «Колон (греч. kõlon — часть тела; элемент *периода)* — ритмико-интонационная единица звучащей речи: речевой такт, выделенный паузами и обычно объединенный логическим ударением. В русском языке средний объем колона около восьми слогов, в художественной прозе — 2–4 полноударных слова» [3, *стб. 370*].

[4] С одной стороны, это звуковые соответствия (первый уровень), с другой — рифмовка (парная, перекрестная, кольцевая), которая выстраивает строки в строфу, выполняя синтаксическую функцию.

[5] Такая связь проступает и в некоторых использующихся в музыковедении терминах — например, сонатная рифма, возникающая в окончаниях малой формы барокко.

[6] Об этом см. мою статью [14].

[7] Владимир Ильич Илюшенко (1932) родился в Москве, в интеллигентной семье. Окончил Московский государственный историко-архивный институт. С 1957 по 1962 гг. работал научным редактором в Издательстве восточной литературы, в дальнейшем периодически продолжал редактировать книги, выходящие в этом издательстве. В 1995–2009 гг. работал на радиостанции «София» (христианский церковно-общественный канал).

[8] Деятельность В. Илюшенко чрезвычайно многообразна. Он не только поэт, но и публицист, весьма известный в 1990-е годы; член Комиссии по помилованию при президенте РФ (1994–2001), организатор и ведущий вечеров памяти А. Меня.

[9] Мне уже приходилось обращаться к этой теме [12, 13]. Настоящая статья написана с иных позиций и на другом материале — преимущественно более позднего творчества В. Илюшенко.

[10] Концертина — гармоника с хроматическим звукорядом без готовых аккордов. На ней играл отец поэта: «это как бы прошлого портрет». И уже недавно, 3.09.2022, поэт еще раз вспоминает об этом инструменте: Молчит былая концертина, / но эхо слышится её / как голос истины старинной, / избравший в памяти жильё.

[11] Сердце входит в резонанс / со звездою в небе / и поёт звезде романс / о насущном хлебе.

[12] Хотя в этом стихотворении флейта не упоминается, но тема Орфея предполагает ее звучание. Смотри, например, другое стихотворение: «Но если… нет, не иерихонская труба, / но флейта / зазвучит во владениях Персефоны, / и новый Орфей не обернётся, / как жена Лота, — / ничто не потеряно: / Эвридика-жизнь / воскреснет».

[13] Это не единственный случай обращения к танго у В. Илюшенко. Стихотворение «Беспросветное танго» начинается так: «Беспросветное танго / одинокой струной / без названья и ранга / всё плывёт надо мной». И далее цепочка ассоциаций: Астор Пьяццола, Джульетта Мазина…

[14] Вот очаровательная зарисовка: «Рафаэль голубоглазый, притаился василёк», и далее: «нежный, необыкновенный, сиротливый, голубой» (30.08).

[15] Например: «Стащи у ветра ветвь сирени», «Старый дуб», «Сосны», «Нагородили облака», «Укройся тополиным пухом», «Ажурные рябиновые ветки простёрло это древо надо мной», «Протянутые руки деревьев молодых».

[16] Летайте, птички, пойте / хотя бы ни о чём. / Глаза мои закройте / серебряным крылом (1.09.2022).

[17] Ласточки вызывают особую нежность у поэта. Вот прекрасное стихотворение, посвященное ласточке (написано 30 августа 2022). «Пересекая небеса, / она восторженно глядела / на реки, долы и леса, / на жизнь, что ей не надоела, / а позволяет воспарить / над всем, что нас, людей, тревожит…»

[18] Этот красивый образ из стихотворения, в котором рисуется Рай, как бы приснившийся поэту: «Проснусь однажды, / а вокруг иной мир — / проблески, тени, сверканье огней, / синие бабочки на зелёном лугу, / поющие цветы с ангельскими ликами, / и Кто-то светлый, нестерпимо любимый / протягивает мне руку».

[19] А в другом стихотворении 1977 года пронзительное: «Берёзы неустанно зализывают раны на *синем* покрывале *зелёным* языком». Живая природа и живые краски!

[20] В стиховедении этот прием называется паронимией (параномазия, *греч*. para — *возле*; onomazō — называю) — прием стихотворной речи, основанный на словах, близких по звучанию» [10, стб. *722*]); частичное звуковое сходство слов при их семантическом различии (полном или частичном).

[21] В. Илюшенко и Б. Окуджава входили в Комиссию по помилованию при президенте России (1994 –2001).

[22] Три раза Владимир Ильич обращался О. Мандельштаму. В первый раз в 1980-е годы — триптих: 1. Воронеж. Интермеццо. 2. Любимец богов. 3. Синий звон (1987) [7, *202–204*]), потом в январе 2021 года (19–21.01) — своего рода диптих и, наконец, в стихах, написанных в июне этого года (в больнице), — два стихотворения.

[23] Эту особенность стиля Илюшенко можно сравнить с так называемой диффузной полистилистикой, например, у Альфреда Шнитке.

[24] «В конце пути, на склоне долгих лет / Тебя я помню, а не вспоминаю» (1977).

[25] Хочется привести целиком это светлое радостное стихотворение:
«Как в детстве, тот день не кончался / и вглубь раздавался и вширь, / и мир голубой расстилался, красивый, как мыльный пузырь. / И солнце цветами играло, / по-детски смеясь на заре, / и музыка службу стояла, / и вновь оживал Назорей» (Пасха, 1976-й год).

[26] Но и в этих стихах ощущается эффект живого присутствия — перед нами встает конкретная обстановка этого события: Бог Отец рождает вечность / в этом маленьком хлеву. / Он вручает бесконечность / Своему Младенцу-Льву. / Слушают в углу овечки, / как Сыночку Мать поёт. / Освещают сумрак свечки. / Вечность грудь Её сосёт (31.08.2022).

[27] Конечно, это касается не всей поэзии Илюшенко: у него стихи очень разные — и по тематике и по стилю (что, наверное, ясно из приведенных примеров).

[28] Песни автора записаны на диске «Нечаянный берег. Песенки» — название раздела в сборнике стихов «Медленная музыка» [7, *283–309*].

[29] В отличие от форм, которые автор называет романсными (если продолжить аналогию с вокальными формами, можно предположить, что речь идет, очевидно, о сквозной форме).

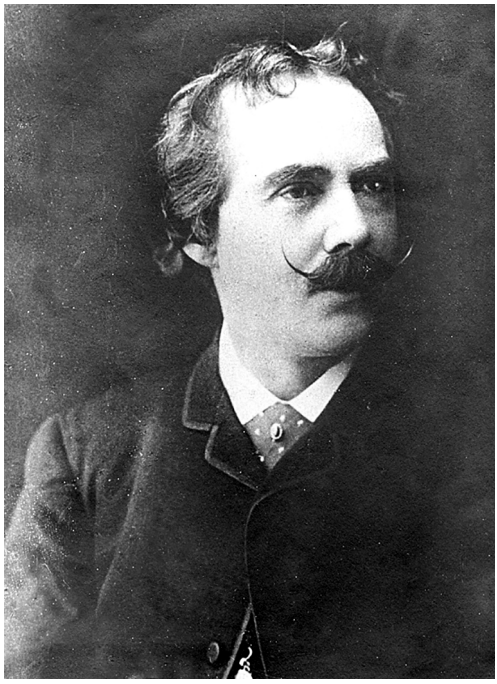
[30] Песню «Души ушедших» исполняет автор, поэт Владимир Илюшенко; аккомпанирует Владимир Ерохин (синтезатор), композитор, музыкант, главный редактор издательства «Волшебный фонарь».

Марина Подгузова

АЛЬБЕРТ ГЕНРИХОВИЧ ЦАБЕЛЬ — АРФИСТ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ

Имя Альберта Генриховича Цабеля[1] (1834–1910) для отечественных арфистов неразрывно связано с началом становления профессионального арфового исполнительства в нашей стране.

Блистательный немецкий музыкант, приехавший на российскую землю, стал солистом-виртуозом, арфистом Мариинского театра, первым профессором по классу арфы Санкт-Петербургской консерватории, композитором.



Альберт Генрихович Цабель

Выдающиеся современники высоко оценивали талант музыканта. Ц. А. Кюи восхищался игрой *«чудесного, первоклассного арфиста г. Цабеля»* [3, *98*] и считал его *«бесподобным»* [2, *150*] исполнителем. М. М. Фокин находил, что он является одним из *«больших музыкантов»* [8, *364*]. Рецензенты, характеризуя выступления Альберта Генриховича, писали, что *«в игре на арфе он не имеет соперника. Его справедливо называют Царем арфы»* [6, *92*].

Многократно приводившиеся из издания в издание сведения о работе арфиста в нашей стране [1], [6], [7] главным образом создавали мнение

о А. Г. Цабеле как о приезжем виртуозе, сходу покорившем русскую публику и молниеносно получившем все возможные привилегии, высокое положение в оркестрах и консерватории Санкт–Петербурга.

Однако изучение архивных источников помогает не только детализировать и во многом уточнить ранее имевшуюся информацию о жизни и творчестве арфиста [5], но и представляет биографию музыканта в несколько ином свете. О службе А. Г. Цабеля в Дирекции Императорских Театров имелись лишь сведения общего характера. Архивные материалы, впервые вводимые в научный оборот, способствуют воссозданию полной картины творческой деятельности музыканта в оркестрах Санкт-Петербургских театров. Как оказалось, карьера его складывалась далеко не столь стремительно, а жизненный путь совсем не был «усыпан розами».

В середине XIX века Россия была своего рода Меккой, привлекавшей иностранных исполнителей возможностью заработка и признания. Среди них были и музыканты оркестра Й. Гунгля[2], в составе которого А. Цабель приехал в Россию для участия в музыкальных летних сезонах Павловского вокзала в 1853 году.

Выступления арфиста покорили не только публику, но и руководство императорских театров, которое в начале 1855 года предложило музыканту занять место в оркестре. Приведу предписание о зачислении А. Г. Цабеля, хранящееся в Личном деле арфиста в фонде Дирекции императорских театров в РГИА[3]:

> *На имеющиеся вакансии после арфистов Пауля[4] и Рамазанова[5], уволенных на основании Высочайшего повеления от 21 декабря прошедшего 1854 года, до приискания на места их других, предписываю Конторе принять на службу Дирекции в оркестр арфистом иностранца Цабеля с производством ему жалования по шестисот рублей серебром в год с обязанностью играть в оркестре, где от Дирекции будет приказано, а в случае надобности, обучать на арфе воспитанников школы.*
>
> *4 апреля 1855 г.*[6]

Ежегодное жалование музыканта, согласно данному документу, составляло шестьсот рублей в год серебром, что несопоставимо, например, с заработком только что ушедшего из оркестра К. Ф. Пауля. В тридцатые годы XIX столетия игра музыканта «сверх обязанностей» в оркестре Итальянской оперы оплачивалась в размере «*800 рублей при ежемесячном доходе в 2000 рублей*» [4, *12*].

В результате денежной реформы 1839–1843 годов государственные ассигнации обменивались на серебряный рубль по курсу три рубля пятьдесят копеек. Таким образом, в переводе на денежные расчеты, действовавшие до 1839 года, А. Цабель получал две тысячи сто рублей в год, тогда как жалование К. Ф. Пауля превышало размер заработка только что поступившего в оркестр арфиста более, чем в десятикратном размере.

Денежные средства, получаемые арфистом в качестве оплаты труда в начале творческого пути, были более чем скромными, что позволяет сделать вывод

о том, что он начинал свою работу в оркестре на общих основаниях, а совсем не как блистательный заграничный виртуоз, непременно заполучить которого в свой оркестр желала театральная дирекция.

Предположу, что основной причиной приглашения А. Г. Цабеля стала финансовая выгода. Руководство театров решило обновить состав группы арф и уволить очень дорого обходившегося ему К. Ф. Пауля, а также мало занятого в оркестре П. А. Рамазанова по сокращению штатов. А. Г. Цабель, прекрасно зарекомендовавший себя сольными виртуозными выступлениями, не только соответствовал уровню, но и представлял для руководства театров финансово выгодную замену уволенным арфистам.

Деятельность музыканта в Дирекции императорских театров была далеко не столь безоблачной, как о ней складывалось впечатление. С 1858 года арфист регулярно подавал прошения об увеличении жалования, сетуя на несправедливую оплату его труда. Занятость А. Г. Цабеля постоянно росла, он играл в балетном оркестре и Русской опере. Работа в должности преподавателя Театрального училища, которую он начал в 1857 году, первые годы не вознаграждалась вовсе.

Вернемся к приведенному выше предписанию. Педагогическая нагрузка и ее оплата отдельно не оговаривались, отмечалось лишь, что данный род занятий войдет в круг обязанностей арфиста *«в случае надобности»*[7]. И такой случай представился, по-видимому, в связи с увольнением К. Ф. Пауля, являвшимся, в том числе, и преподавателем училища. Вновь поступивший на службу театральной дирекции арфист должен был заменить его и на педагогическом поприще.

Остается только предполагать, почему условия работы молодого исполнителя в этой части не были оговорены сразу же. По-видимому, руководство Дирекции первоначально планировало лишь временно зачислить арфиста в свой штат. Об этом свидетельствует одна из формулировок предписания, гласящая, что А. Г. Цабель принят на освободившиеся после К. Ф. Пауля и П. А. Рамазанова вакансии *«до приискания на места их других»*[8]. Вероятно, по этой причине трудовой договор носил характер недолгосрочного, предварительного и не содержал отдельного положения об оплате педагогической деятельности музыканта.

Все это еще раз подтверждает суждение о том, что театральная дирекция изначально относилась к арфисту-виртуозу как к рядовому музыканту, одному из многих приезжих исполнителей, стремившихся устроить свою творческую судьбу в подведомственных ей оркестрах. Альберт Генрихович не занимал тогда какого-либо привилегированного положения и не был обласкан особым к нему отношением руководства, как, возможно, об этом складывалось суждение, основанное на ранее известных сведениях.

Автор книги «Арфа в России» А. Д. Тугай отмечала, что после ухода из оркестра двух арфистов, *«Дирекция императорских театров, воспользовавшись удобным случаем, предложила занять Цабелю место солиста оркестра»* [9, 77]. Действительно, это был удобный случай для руководства. Однако, как представ-

ляется, совсем не для того, чтобы пригласить в свой штат музыканта высочайшего класса. В большей степени дирекцию привлекала возможность получить «рабочую лошадку» и взвалить на нее весь освободившийся объем работы.

Отмечу и несовпадение высказанного автором утверждения, согласно которому арфист был принят на место солиста, с приведенными выше сведениями о начале работы А. Г. Цабеля в оркестре.

Таким образом, педагогическая деятельность музыканта первое время не оплачивалась. Он безвозмездно выполнял обязанности преподавателя Театрального училища на протяжении двух лет:

Цабель — арфист

Находится 4 года на службе Дирекции арфистом балета и играет сверх того в Русской опере.

2 года преподаёт уроки в школе Театральной по 16 раз в месяц, и за это не получает никакого вознаграждения[9].

В 1858 году директор Императорских театров А. И. Сабуров[10], по-видимому, на основании прошения, составленного А. Г. Цабелем, подал Раппорт с просьбой об увеличении его жалования.

16 декабря 1858 г.
Господину Министру Императорского двора
От Директора Императорских Театров

Раппорт

Состоящий при Императорских Санкт-Петербургских Театрах музыкант, арфист Эдуард Цабель, исполняя сверх обязанности по театру бесплатно должность учителя в преподавании уроков воспитанникам Санкт-Петербургского Театрального училища, просит об увеличении по трудам его содержания.

Музыкант-арфист Цабель, происходя из иностранцев, прусских подданных, поступил к Санкт-Петербургским театрам 1855 года 1 апреля[11]*, с жалованием по 600 рублей в год, каковой оклад и поныне получает.*

Представляя о сем на милостивое благоусмотрение Вашего Сиятельства, долгом считаю донести, что за обязанность учителя в Театральном училище полагаю назначить Цабелю по 100 рублей, на что имею честь испрашивать разрешения Вашего Сиятельства.

Директор Императорских Театров
Гофмейстер Сабуров[12]

Повышение оплаты труда было сразу же одобрено. Однако не стоит говорить, что прошения подобного рода ставят в неловкое, унизительное положение подающего их человека, чего не мог не чувствовать и А. Г. Цабель, являвшийся в то время приезжим иностранным музыкантом, существующим в России «на птичьих правах».

За вышеназванным ходатайством следовали и другие, результатом которых, надо отдать должное, все-таки становилось увеличение ежегодного заработка арфиста. *«На основании разрешения г. Министра Императорского Двора от 18 мая 1862 года за № 2526 назначен оклад жалования по 800 рублей в год»*[13]. Театральная дирекция повышала ежегодно выплачиваемую музыканту сумму с большой неохотой, лишь после официального обращения.

Нисколько не лучше складывались обстоятельства и вокруг присуждения А. Г. Цабелю звания Солиста Его Императорского Величества. Поразительно, но и об этом музыканту также пришлось просить, и просить неоднократно.

Первое обращение было направлено цесаревичу Александру Александровичу в 1870 году.

21 января 1870 г.
У Какушкина моста, дом Куманиной, кв. 34

Ваше Императорское высочество!

Состоя 14 лет в оркестрах Императорских Санкт-Петербургских Театров со званием арфиста Русской и Итальянской опер и играя не только в операх, но и в балетах, в продолжение четырнадцатилетней службы своей соло, я, в то же время, лишён той оценки трудов, которую имеют мои сослуживцы г. Чиарди[14] *и Вурм*[15]*, пользующиеся наименованием Солистов Его Императорского Величества.*

Имея счастие Вашему Императорскому Величеству быть известным по участию, которое было мною предпринимаемо в домашних концертах, учреждающихся покойным Наследником Николаем Александровичем, и в виду одобрения в звании Солиста Его Превосходительством директором Императорских Театров, а также театральными капельмейстерами, я возлагаю на себя смелость обратиться к Вашему Императорскому Величеству со всепокорнейшою просьбой оказать мне в поощрение долголетней службы милостивое внимание к удостоению званием Солиста Его Императорского Величества.

Вашего Императорского Высочества
Всепокорнейший слуга
Альберт Цабель[16]

Арфист ссылается на музыкантов Ц. И. Чиарди и В. В. Вурма, начинавших свою работу в Дирекции императорских театров приблизительно в одно с ним время, однако получивших звание еще в 1862 году, тогда как А. Г. Цабелю, восемь лет спустя, в 1870, все еще приходилось подавать прошение. Несомненно, он осознавал пренебрежительное к себе отношение, по сравнению с вышеназванными музыкантами, со стороны руководства театров.

Поразительно, но обращение было отклонено. По-видимому, цесаревич не нашел «достаточных причин» для присвоения звания арфисту. Повторно музыкант обратился с подобным ходатайством через шесть лет, в 1876 году. И снова последовало его отклонение.

12 апреля 1876 г.
В Дирекцию Императорских Театров

Господин Министр Императорского Двора, по докладу Его Сиятельства Прошения музыканта арфиста Цабеля от 12 минувшего января, не изволил найти никакого повода к испрошению Высочайшего соизволения на пожалование г. Цабелю званию Солиста Его Императорского Величества, каковое не было до настоящего времени жалуемо музыкантам-арфистам оркестра Императорских Театров.

О таковом решении Его Сиятельства, Контроль Министерства Императорского Двора имеет честь уведомить Дирекцию Театров для объявления г. Цабелю[17].

Как видим, документ даже не был представлен цесаревичу, как это было при первом обращении арфиста. Его отклонил министр А. В. Адлерберг[18], обосновав свой отказ отсутствием к тому времени данного звания у арфистов оркестров Императорских театров, из чего можно сделать вывод, что решения подобного рода в отношении музыкантов на его уровне принимались достаточно формально и поверхностно.

Однако всего несколько месяцев спустя А. Г. Цабель все-таки получил звание, которого настойчиво добивался. Удивительно, но этому способствовало совсем не признание вышестоящими профессиональных достоинств музыканта, а обстоятельства, сложившиеся вокруг ухода из оркестра арфиста Э. А. Фрейганга[19].

А. Д. Тугай в книге «Арфа в России» [9] приводит весьма скандальную историю увольнения музыканта. Отмечу лишь, что результатом конфронтации с руководством Дирекции стал внезапный отъезд Э. А. Фрейганга в день спектакля, в котором он должен был принять участие.

Таким образом, балетный оркестр в один момент лишился одного из ведущих арфистов, что вынудило исполняющего обязанности инспектора музыки И. О. Ферреро[20] обратиться в Контору Императорских Театров с рапортом.

9 сентября 1876 г.
В Контору Императорских Санкт-Петербургских Театров

Раппорт

По увольнении с 1 июля сего года арфиста Фрейганга, я упросил служащего при Дирекции артиста-арфиста Альберта Цабеля до приискания на место выбывшего арфиста Фрейганга, исполнять его обязанности в оркестре, то есть играть все solo, встречающиеся в балетных представлениях, на что г. Цабель и согласился и, вместе с тем, подал мне по сему предмету письменный отзыв, который в подлиннике при сем имею честь представить на благоусмотрение Конторы Императорских Театров.

К сему долгом считаю присовокупить, что в настоящее время такого арфиста, как г. Цабель найти совершенно невозможно, а также, чтобы заменить выбывшего из Дирекции арфиста Фрейганга, едва ли удастся приискать подобного арфиста за границей, единственно, потому что подобные артисты весьма редки по трудности подобного инструмента.

И.о. Инспектора музыки Ив. Ферреро[21]

Инспектор не только объективно оценивал сложившуюся ситуацию, сулившую значительные сложности и длительный поиск квалифицированного музыканта на освободившееся место, но и высоко ценил профессиональный талант А. Г. Цабеля в отличие, как уже отмечалось, от руководства театров и особ царской семьи, а также понимал, что найти арфиста, хотя бы равного ему по уровню, будет очень непросто.

Из Конторы, куда был направлен вышеназванный документ, через несколько дней последовал рапорт министру императорского двора, содержащий помимо сведений о согласии арфиста на замену Э. А. Фрейганга, вновь озвученную просьбу о присвоении звания Солиста. Рапорт был адресован тому же А. В. Адлербергу, отклонившему прошение А. Г. Цабелея всего лишь пятью месяцами ранее.

22 сентября 1876 г.
Г. Министру Императорского Двора
Конторы Санкт-Петербургских Театров

Раппорт

По увольнении с 1 июля сего года арфиста Фрейганга до сих пор не представилось никакой возможности заменить этого артиста, почему и.о. инспектора музыки Ферреро счёл необходимым, дабы не остановить хода репертуара, предложить состоящему при Итальянском оркестре артисту Цабелю принять на себя, хотя временно, обязанности уволенного Фрейганга, участвовавшего в балетных спектаклях.

Хотя г. Цабель выражает согласие на такое предложение, он также не менее полагает необходимым заявить Дирекции, что, так как в балетных партитурах партии арфы заключаются не только в ансамблях, но преимущественно в соло, составляемых в редких только случаях самими композиторами почти вовсе незнакомыми с этим инструментом, большею же частью поручаемые самим арфистам, которые, таким образом, обязаны сами фантазировать и составлять партии по указанному композитором размеру (такту), соответствующему исполняемому на сцене, чрез что труд арфистов, становясь совершенно самостоятельным, значительно усиливается сравнительно с другими артистами, к тому же ему, Цабелю, лично, как участвующему до 6 раз в неделю в итальянских операх, едва только найдётся достаточно времени для приготовления и разучивания партий соло.

Принимая, однако, во внимание крайнее затруднительное в приискании способного для балетов арфиста, так как даже из-за границы к нему, Цабелю, не-

редко обращаются с просьбами об ангажементе его учеников из консерватории, он готов в продолжение некоторого времени на усиленные занятия, но пользуясь сим случаем, осмеливается вновь покорнейше просить об исходатайствании ему звания Солиста Его Величества, с назначением по примеру прежних солистов поспектакального вознаграждения за балетные спектакли по 10 рублей за представление, за каковое вознаграждение он обязуется независимо от своих занятий во итальянских операх, исполнять партии арфы в балетах до приискания другого способного арфиста.

Контора Императорских Санкт-Петербургских театров, имея в виду, что при согласии г. Цабеля на сделанное ему предложение Дирекция останется в выгоде от незамещения вакансии балетного арфиста, честь имею представить о вышеизложенном с предложением в подлинном письме г. Цабеля на благосклонное разрешение Вашего Сиятельства, по сему долгом считая присовокупить, что уволенный арфист Фрейганг, получал по 800 рублей в год, и что балетных спектаклей бывает всего около 50 в продолжение года.

Управляющий Конторою Юргенс[22]

А. Ф. Юргенс[23] понимал особенности сложившихся обстоятельств. Подавая рапорт, он не только поддерживал стремление арфиста получить звание, но и старался максимально аргументировать все положительные стороны его работы в качестве солиста в балетном оркестре, педалируя, возможно, самый убедительный финансовый аргумент.

Из расчетов управляющего Конторой следовало, что поспектакльная плата заменяющему Э. А. Фрейганга А. Г. Цабелю дает возможность Дирекции в этом случае не только нанять понравившегося арфиста на остающееся вакантным место в любой момент, но и составит значительно меньшую, относительно постоянного жалования уволенного музыканта, сумму выплат. Таким образом, А. Ф. Юргенс старался решить сразу два вопроса: зачислить на освободившееся место настоящего профессионала и добиться присуждения ему звания.

Результатом работы сложной бюрократической машины царской России стало положительное решение, принятое по всем пунктам, заявленным в приведенном выше документе. Поразительно, но звание Солиста было присвоено А. Г. Цабелю только после третьего представления! Отметим и здесь несовпадение с ранее имеющимися сведениями: в книге «Арфа в России» упоминается, что арфист стал Солистом Его Императорского Величества «*после второго представления*» [*9, 81*].

Что стало определяющим фактором для принятия решения в данном вопросе, сейчас не представляется возможным установить. Предположу, что отсутствие квалифицированного арфиста в балетном оркестре грозило действительно серьезной катастрофой: исполнять, а главное, сочинять виртуозные балетные арфовые соло мог далеко не каждый музыкант. Быстро найти арфиста такого уровня становилось невыполнимой задачей, тогда как А. Г. Цабель был, что называется, «под рукой».

В свою очередь, и арфист воспользовался моментом, понимая безвыходность сложившегося в театре положения, и пошел на уступки, требуя, однако, выполнить и его условия. Руководству Дирекции удалось донести до чиновников императорского двора серьезность ситуации, и условия Альберта Генриховича были приняты. Возможно, и финансовый аргумент сыграл в этом деле не последнюю роль.

2 ноября 1876 г.
В Дирекцию Императорских
Санкт-Петербургских Театров

Государь Император по всеподданейшему докладу Господина Министра Императорского двора в 28 день минувшего октября, Всемилостивейше соизволил пожаловать артисту оркестра Санкт-Петербургских Театров Цабелю звание Солиста Его Императорского Величества.

О таковом Высочайшем повелении объявлено мне Его Сиятельством Господином Министром, имею честь уведомить Дирекцию Театров к надлежащему исполнению, присовокупляя, что Его Сиятельство вместе с тем изволил разрешить производить арфисту Цабелю поспектакальное вознаграждение за участие в балетных спектаклях, по десяти рублей за каждое представление, впредь до определения способного арфиста на место уволенного от службы Фрейганга, получавшего жалования по 800 рублей в год[24].

Служба музыканта в оркестрах Санкт-Петербургских театров складывалась непросто, однако он горячо любил свою профессию и полностью отдавался ей. Тем не менее, в 1903 году Альберт Генрихович был вынужден оставить работу в театре, а спустя немногим более года — в консерватории.

Эти коренные перемены в творческой жизни были напрямую связаны с событиями, происходящими в жизни личной, которая в тот момент терпела фиаско. Следствием развода со второй женой стало вконец подорванное здоровье. Частичный паралич заставил арфиста-виртуоза закончить карьеру.

18 ноября 1903 г.
Санкт-Петербургская Контора
Императорских Театров

Солиста Его Императорского Величества артиста-арфиста Альберта Цабеля предлагаю уволить, согласно прошению, по болезни, от службы Дирекции с 1 декабря 1903 года[25].

Последние годы жизни А. Г. Цабеля были достаточно драматичны. Его материальное положение после развода стало катастрофически тяжелым, зара-

батывать он уже не мог, к тому же на иждивении музыканта находилась его тяжело больная дочь. Все это вынудило арфиста вновь обратиться с Прошением об улучшении своего материального положения.

11 ноября 1903 г.
Его Превосходительству Господину
Директору Императорских Театров
От Солиста Его Императорского Величества
Альберта Цабеля

Прошение

Прослужив 48,5 лет артистом Императорских Санкт-Петербургских Театров и будучи Солистом Его Императорского Величества с 28 октября 1876 года, я за это время совершенно расстроил своё здоровье настолько, что в данное время по роду болезни нуждаюсь в постоянной медицинской помощи и постороннем за собой уходе. Производящаяся мне пенсия в размере 1140 рублей настолько недостаточна, что при моём настоящем положении лишает меня возможности продолжать лечение и пользование посторонним за собой уходом, тем более, что на моем попечении находится больная дочь, существующая на мои средства.

Всё вышеизложенное вынуждает меня обратиться к Вашему Превосходительству с покорнейшей просьбой об исходатайствовании мне особой Монаршей Милости на сохранение при увольнении от службы получаемого мною в настоящее время содержания, чем дадите возможность к безбедному существованию артиста, посвятившего лучшие свои годы жизни служению на музыкальном поприще.

Льщу себя надеждой, что Ваше Превосходительство не оставит моей почтительной просьбы.

Альберт Цабель[26]

Поражает скромность заслуженного музыканта, к тому времени Солиста Его Императорского Величества, почетного профессора Петербургской консерватории, кавалера нескольких орденов.

А. Г. Цабель не мог в этой ситуации не ощущать уничиженность своего положения. Однако обстоятельства не оставляли выбора. Нужно было заботиться не только о своем здоровье, но и о состоянии дочери и хоть как-то добывать средства на жизнь.

Руководство театральной дирекции в этом случае безоговорочно согласилось выделить дополнительные средства в размере ежегодного жалования арфиста, составляющего одну тысячу восемьсот рублей, которые выплачивались музыканту пожизненно.

Однако финансовое положение арфиста было настолько тяжелым, что прошения подобного рода подавались им еще не раз. После его ухода из жизни за материальной помощью в Дирекцию Императорских Театров обраща-

лась дочь арфиста, оставшаяся без средств к существованию, а также его третья жена, находившаяся в сложнейших обстоятельствах и ходатайствовавшая о выделении средств для оплаты похорон мужа.

Из приведенных в статье архивных материалов становится очевидным, что жизненный путь немецкого арфиста в России не был безоблачным. Напротив, фигура А. Цабеля стала одной из многих в ряду действительно трагических судеб иностранных музыкантов в нашей стране. Однако «*замечательное мастерство Цабеля подняло арфу на небывалую до того высоту и оставило глубокий след в развитии арфового искусства в России*» [1, *100*], — отмечала В. Г. Дулова, а блистательный талант музыканта был настолько ярок и многогранен, что современное мировое арфовое сообщество чтит его и поныне.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дулова В. Г.* Искусство игры на арфе. — Москва: Советский композитор, 1975. — 230 с.
2. *Кюи Ц. А.* Избранные статьи. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1952. — 692 с.
3. *Кюи Ц. А.* Избранные статьи об исполнителях. Сост., ред., вступ. статья и примеч. И. Л. Гусина. — Москва: Государственное музыкальное издательство, 1957. — 276 с.
4. *Петрова Г. В.* Императорский оркестр в первой трети XIX века: Реформа Кавоса // Opera musicologica. — 2019. — № 4 (42). — С. 6–15.
5. *Подгузова М. М.* Альберт Цабель — первый профессор по классу арфы в России // Музыкальное искусство и образование. — 2022. — № 1. — С. 133–145.
6. *Покровская Н. Н.* История исполнительства на арфе. — Новосибирск, Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1994. — 352 с.
7. *Поломаренко И. А.* Арфа в прошлом и настоящем. — М.-Л.: Государственное музыкальное издательство, 1939. — 312 с.
8. *Рубец А. И.* Биографический лексикон русских композиторов и музыкальных деятелей. — Санкт-Петербург: А. Битнер, 1886. — 107 с.
9. *Тугай А. Д.* Арфа в России. — СПб.: Композитор, 2007. — 152 с.
10. *Фокин М. М.* Против течения. Ред. Слонимский Ю. И. — Л.: Искусство, 1981. — 640 с.

REFERENCES

1. *Dulova V. G.* Iskusstvo igry na arfe [The Art of Playing the Harp]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1975. 230 p.
2. *Kjui C. A.* Izbrannye stat'i [Selected Articles]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1952. 692 p.
3. *Kjui C. A.* Izbrannye stat'i ob ispolniteljah [Selected Articles about Performers]. Compiler, editor, entry. article and note I. L. Gusina. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1957. 276 p.
4. *Petrova G. V.* Imperatorskij orkestr v pervoj treti XIX veka: Reforma Kavosa [The Imperial Orchestra in the First Third of the 19th Century: The Kavos Reform] // Opera musicologica [Journal of St. Petersburg conservatory]. 2019. № 4 (42). P. 6–15.
5. *Podguzova M. M.* Al'bert Zabel' — pervyj professor po klassu arfy v Rossii [Albert Zabel is the first harp professor in Russia] // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. 2022. № 1. P. 133–145.

6. *Pokrovskaja N. N.* Istorija ispolnitel'stva na arfe [History of Harp Playing]. Novosibirsk: Novosibirskaja gosudarstvennaya konservatorija imeni M. I. Glinki, 1994. 352 p.
7. *Polomarenko I. A.* Arfa v proshlom i nastojashhem [Harp past and present]. Moscow — St. Petersburg: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1939. 312 p.
8. *Rubec A. I.* Biograficheskij leksikon russkih kompozitorov i muzykal'nyh dejatelej [Biographical lexicon of Russian composers and musical figures]. Sankt-Peterburg: A. Bitner, 1886. 107 p.
9. *Tugaj A. D.* Arfa v Rossii [Harp in Russia]. St. Petersburg: Kompozitor, 2007. 152 p.
10. *Fokin M. M.* Protiv techenija [Against the stream]. Editor Slonimskij Ju. I. Leningrad: Iskusstvo, 1981. 640 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В ранних документах А. Г. Цабеля, хранящихся в фондах ЦГИА (Центральный государственный исторический архив) и РГИА (Российский государственный исторический архив), значится только первое имя арфиста — Эдуард, или двойное — Эдуард Альберт. Возможно, второе имя — Альберт, под которым музыканта знают современные арфисты, было заимствовано после присяги на подданство России в 1891 году. Предположу, что и отчество — Генрихович — также было взято арфистом в этот момент.

[2] Гунгль Йозеф (*Josef Gung'l*, 1809–1889) — немецкий композитор и дирижер венгерского происхождения. В 1843 году собрал собственный оркестр, с которым концертировал по Германии, летом выезжал на гастроли в Россию, в 1849 году предпринял гастрольную поездку в США. С 1853 года руководил военным оркестром в Брюнне, затем работал в Мюнхене, Франкфурте-на-Майне, Бад-Райхенхалле. В 1876 году получил звание придворного капельмейстера в Вене.

[3] РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 3369. О службе артиста-арфиста Альберта Цабеля.

[4] Пауль Бургман Карл Фридрих (1798–1865) — арфист оркестров Императорских театров в 1816–1854 годах, преподаватель Театрального училища.

[5] Рамазанов Пётр Александрович (1821–1859) — арфист оркестров Императорских театров в 1842–1854 годах.

[6] РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 3369. Л. 19.

[7] Там же.

[8] Там же.

[9] Там же, Л. 33.

[10] Сабуров Андрей Иванович (1797–1866) — русский театральный деятель, камергер и обергофмейстер. Почетный член Санкт-Петербургского Филармонического общества. В описываемое время — директор Императорских театров.

[11] В различных архивных документах дата поступления А. Г. Цабеля на службу в Дирекцию императорских театрах варьируется между 1 и 4 апреля 1855 года. С чем связано данное несоответствие, пока не удалось установить.

[12] РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 3369. Л. 34.

[13] ЦГИА. Ф. 361. Оп. 9. Д. 177. Л. 9, об.

[14] Чиарди (Чезаре) Цезарь Иосифович (1818–1877) — флейтист, педагог, композитор; профессор Санкт-Петербургской консерватории; флейтист оркестров Дирекции Императорских театров. Начал свою работу в России в должности солиста оркестра Итальянской оперы в Санкт-Петербурге в 1853 году. Звание Солиста Двора Его Императорского Величества было присвоено музыканту в 1862 году.

[15] Вурм Вильгельм Вильгельмович (Василий Васильевич) (1826–1904) — немецкий корнетист, трубач, педагог, дирижер, композитор; профессор 1-й степени Санкт–Петербургской консерватории; артист-корнет-пистонист Императорских театров Санкт-Петербурга в 1847–1878 годах, солист балетного оркестра Мариинского театра. Звание Солиста Двора Его Императорского Величества получил в 1862 году.

[16] РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 3369. Л. 68.
[17] Там же, Л. 113.
[18] Адлерберг Александр Владимирович (1818–1888) — генерал от инфантерии. В 1870–1881 годах — министр императорского двора и уделов.
[19] Фрейганг (Фрейган) Эрнст Александр (?) — арфист оркестров Санкт-Петербургских императорских театров в 1865–1876 годах.
[20] Ферреро Иван Осипович (1817–1877) — контрабасист, дирижер, педагог, композитор; профессор Санкт-Петербургской консерватории; контрабасист оркестра Императорских театров; надзиратель и заведующий Нотной конторы Императорской Придворной библиотеки. С 1868 года — инспектор музыки Императорских театров Санкт-Петербурга.
[21] РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 3369. Л. 114.
[22] Там же, Л. 117.
[23] Юргенс (Юргенсон) Андрей Фёдорович (1806–1887) — тайный советник, управляющий конторой Императорских театров Санкт-Петербурга.
[24] РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 3369. Л. 119.
[25] Там же, Л. 232.
[26] Там же, Л. 231.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

НАУМЕНКО Татьяна Ивановна (Москва)
Доктор искусствоведения, профессор, почетный работник сферы образования РФ, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

Tatyana I. NAUMENKO (Moscow)
Doctor of Art, Professor, Honorary Worker of Education of the Russian Federation, Vice-Rector for Scientific Work, Head of the Music Theory Department, the Gnesins Russian Academy of Music.

t.i.naumenko@gmail.com

ПИЛИПЕНКО Нина Владимировна (Москва)
Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

Nina V. PILIPENKO (Moscow)
Doctor of Art, Associate Professor, Professor of the Analytical Musicology Department, the Gnesins Russian Academy of Music.

n_pilipenko@mail.ru

СУСИДКО Ирина Петровна (Москва)
Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

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

Ispriv@mail.ru

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

Irina S. STOGNIY (Moscow)
Doctor of Art, Professor of the Analytical Musicology Department, Editor in-chief of the journal «Scientific Notes», the Gnesins Russian Academy of Music.

istogniy@mail.ru

НАГИНА Дана Александровна (Москва)
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных.

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

dana.nagina@mail.ru

МАЛЬЦЕВА Анастасия Александровна (Новосибирск)
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки.

Anastasiya A. MALTSEVA (Novosibirsk)
PhD in History of Arts, Associate Professor of the Music History Department, the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory.

aamaltseva@mail.ru

ЛИПОВ Анатолий Николаевич (Москва)
Кандидат философских наук, научный сотрудник сектора эстетики ФГБУ Института философии РАН.

Anatoly N. LIPOV (Moscow)
PhD in Philosophical Sciences, Researcher of the Aesthetics Sector of the FSBI, the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences.

antolip@yandex.ru

ЧИГАРЕВА Евгения Ивановна (Москва)
Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Evgenia I. CHIGAREVA (Moscow)
Doctor of Art, Professor of the Music Theory Department, the Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

echigareva@yandex.ru

ПОДГУЗОВА Марина Михайловна (Москва)
Кандидат искусствоведения, редактор отдела компьютерных технологий и информационной безопасности Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Marina M. PODGUZOVA (Moscow)
PhD in History of Arts, Editor of the Computer Technology and Information Security Department, the Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

marina.podguzova@gmail.com

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Татьяна Науменко
«МУЗЫКОВЕДЕНИЕ — КОМПЛЕКСНЫЙ ФЕНОМЕН…» ИЗ БЕСЕД С НАТАЛЬЕЙ СЕРГЕЕВНОЙ ГУЛЯНИЦКОЙ

Предлагаемая работа основана на материале беседы с Натальей Сергеевной Гуляницкой — доктором искусствоведения, профессором, Заслуженным работником высшей школы РФ. В разговоре были затронуты темы, волнующие каждого, кто работает в высшем учебном заведении: роль науки и педагогики и их взаимопересечения; влияние научной и педагогической школы; незабываемые педагоги. Особый вопрос связан с особенностями преподавания гармонии в нашей академии. Благодаря, прежде всего, проф. Гуляницкой, эта дисциплина стала преподаваться совершенно по-новому. Студенты конца 1970-х — начала 1980-х годов запомнили гармонию «у Гуляницкой» как нечто небывалое для того времени. Новизна курса была обусловлена и освоением новейшего музыкального материала, российского и западного, и переосмыслением роли гармонии как части поэтики художественного целого. В интервью также затрагиваются вопросы, связанные с введением новых курсов — Методологии музыкознания, Современной композиции.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Музыковедение, педагогика, научная школа, современная гармония, поэтика выразительных средств, методология музыкознания

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–6-11

Нина Пилипенко, Ирина Сусидко
БАЛЕТ В ФОКУСЕ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

В статье представлен аналитический обзор докладов конференции «Балет в музыкальном театре: история и современность» (21–25 ноября 2022 года), организованной в рамках программы «Приоритет 2030» Научно-творческим центром по изучению проблем музыкального театра Российской академии музыки имени Гнесиных в сотрудничестве с несколькими вузами и научными институтами. Большое число участников конференции (около 200), их принадлежность к разнообразным научно-творческим сферам (балетоведы, музыковеды, театроведы, искусствоведы, режиссеры, композиторы, критики) обеспечили широкий охват проблематики и разнообразие тематических направлений конференции, превратили ее в уникальный, масштабный форум, аналогов которому нет не только в России, но и в мире.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Конференция «Балет в музыкальном театре: история и современность», РАМ им. Гнесиных, программа «Приоритет 2030», балетоведы, театроведы, музыковеды

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–12-19

Ирина Стогний

ХОРАЛ «ES IST GENUG»: ОТ И. С. БАХА ДО Э. ДЕНИСОВА

В статье анализируются произведения, написанные на хорал «Es ist genug». Напев получил символическое значение в музыкальной культуре разных эпох — от барокко до наших дней. Каждый композитор, сохраняя первоначальный смысл этого погребального песнопения, интерпретировал его по-разному, чему способствовали также избранные жанры и стилевая специфика произведений. К напеву обращались многие композиторы. Использованный Бахом в кантате № 60 хорал «Es ist genug» задал определенный смысловой вектор (страх смерти и надежда на вечную жизнь), продолженный Р. Вагнером и получивший любовно-романтическую трактовку в вокальном цикле; трагическую — в скрипичном концерте А. Берга, концепцию преодоления страха смерти — в Вариациях на хорал Э. Денисова. Продвигаясь по маршрутам истории, напев всякий раз раскрывал новые смыслы, продолжая свой путь в бесконечность.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Es ist genug, хорал, напев, погребальное песнопение, интерпретация, страх, надежда, вариации, Бах, Вагнер, Берг, Денисов

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–20-32

Нина Пилипенко

«MIO BEN RICORDATI» Ф. ШУБЕРТА И М. И. ГЛИНКИ: К ПРОБЛЕМЕ «СВОЕ–ЧУЖОЕ»

«Mio ben ricordati» — один из популярных оперных текстов Метастазио, к которому обращались многие композиторы, в том числе Ф. Шуберт и М. И. Глинка. Поводом для сравнения стала не только близость их сочинений по времени создания (1820 и 1828 гг.), но и сходство жизненной ситуации: оба композитора, осваивая основы мастерства, учились у итальянцев, оба создали шедевры в области вокальной миниатюры на родном языке. В статье предпринята попытка рассмотреть канцону Шуберта и ариетту Глинки в контексте сложившейся к их времени традиции музыкального воплощения «Mio ben ricordati», выявив общие и особенные черты, а также сравнить сочинения австрийского и русского композиторов между собой, определить степень их близости к итальянским прообразам и детали оригинального авторского стиля.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Франц Шуберт, Михаил Иванович Глинка, Пьетро Метастазио, «Mio ben ricordati», «Я помню чудное мгновенье», канцона, романс, ариетта

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–33-44

Дана Нагина

ЦИФРОВЫЕ ОПЕРНЫЕ ПРОЕКТЫ ДМИТРИЯ ОТЯКОВСКОГО

В последние годы в музыкальном театре значительно возросла роль цифровых технологий. Российский режиссер Дмитрий Отяковский, известный своими разнообразными проектами в этой сфере, выделяет три способа использования цифровых технологий в опере: как средства выразительности, как формы или формата, как жанра.

В статье рассматриваются три постановки режиссера, реализующие эти способы. Так, в Online-истории «Снежная Королева» (композитор Рустам Сагдиев, Эрмитажный театр) диджитал-технологии используются как средства выразительности. Живая актерская игра в этом спектакле дополнена песочной анимацией, компьютерной графикой и эстетикой скринлайф. *Let's play* opera «Скупой рыцарь» (композитор Сергей Рахманинов) полностью поставлена в онлайн-формате. Партия каждого певца, исполненная и отыгранная, представлена в записи, а скринлайф сочетается с компьютерной игрой. Персонажи оперы общаются между

собой в соцсетях и по видеосвязи, а также играют в ролевую онлайн-игру «Сфера», в «декорациях» которой и разворачивается основное действо. «Глоссарий 2.0» (композитор Евгений Войтенко) — оперное произведение в жанре диджитал. Все компоненты оперного синтеза в нем созданы с применением цифровых технологий: электронная музыка, либретто, разработанное человеком в союзе с нейросетью, декорации в виде медиаинсталляций.

Работы Отяковского — смелые художественно-технологические эксперименты, ставящие важные этические и эстетические проблемы. Что происходит с живой коммуникацией в мире Интернет-технологий? Как человеку относиться к творчеству и работе нейросети? Наконец, какой должна быть опера в современном мире, и каково ее будущее? Не стремясь к глобальным изменениям в сфере музыкального театра, режиссер стремится к его обновлению и привлечению к нему новой аудитории.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Дмитрий Отяковский, цифровые технологии, диджитал-технологии как средство выразительности, как форма, как жанр, оперные проекты

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–45-52

Анастасия Мальцева

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПЕРЕЧНЯ ФИГУР МАЙНРАДА ШПИССА В МУЗЫКАЛЬНО-НАУЧНОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

Предметом исследования в настоящей статье является круг научных идей, востребованных в немецком музыкознании 1730–1740-х годов и оказавших влияние на южногерманского теоретика музыки и композитора, монаха-бенедиктинца Майнрада Шписса, включившего в свой труд *Tractatus musicus compositorio-practicus* (Аугсбург, 1745) перечень музыкально-риторических фигур.

В процессе исследования автор опирается на методологию музыкально-исторического музыкознания, привлекая переписку Шписса и музыкально-теоретические источники ряда авторов XVIII века, в особенности статьи из многотомного издания «Музыкальная библиотека», инициированного обществом музыкальных наук во главе с Лоренцом Кристофом Мицлером.

В результате исследования, проведенного с привлечением трудов М. Шписса, Л. К. Мицлера, Фр. Кс. Муршхаузера, И. А. Шайбе, И. Й. Фукса и др., сделан вывод о том, что Шписс мыслил свое автодидактическое пособие по композиции в русле концепта всеобъемлющей системы знаний о музыке, где одним из компонентов выступала аналогизация музыки и риторики. Новизна данной статьи заключается в контекстуальном рассмотрении перечня фигур М. Шписса.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Барокко, Майнрад Шписс, Лоренц Кристоф Мицлер, общество музыкальных наук, учение о композиции, трактаты о музыке, музыкальная риторика, музыкально-риторические фигуры, перечень музыкальных фигур, Figurenlehren

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–53-64

Дэвид Р. Кауфман

ТЕОРИЯ МОЛЧАНИЯ

Перевод с английского А. Липова

В статье предлагается перевод научной статьи Дэвида Р. Кауфмана «Теория молчания», опубликованной в 2011 году в журнале Musical Offerings: 2011. Vol. 2: No. 1. Article 1. Статья посвящена сочинению американского композитора Джона Кейджа «4'33». Пользуясь философско-эстетическим методом исследования творчества композитора, автор рассматривает произведение одновременно и как образец музыки тишины, и как алеаторическое произведение, поскольку его исполнение включает в себя случайные элементы шумовой среды.

По убеждению автора, для понимания «4'33», прежде всего, необходимо изучить биографию Кейджа, познакомиться с событиями жизни композитора, которые привели его к созданию этого произведения, а также использованию тишины впоследствии практически во всех композициях: тишина оказывается такой же значимой, как и звуки. Идея расширения пространства исполнения академических концертов за счет использования природных шумов как элементов музыки изменила не только понятие музыки, но и самого музыкального материала.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Философия музыки, экспериментальная музыка, композитор Джон Кейдж, «4'33», теория молчания

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–65-73

Евгения Чигарева

ПОЭТ ВЛАДИМИР ИЛЮШЕНКО: СТИХИ И МУЗЫКА

Статья Е. Чигаревой посвящена музыкальности поэзии на примере творчества Владимира Илюшенко. Различные темы поэзии Владимира Илюшенко рассматриваются сквозь призму присутствующей в них подтекстом или открыто музыки. Это тема природы, диалога с поэтами прошлого, евангельская тема. В статье анализируются в основном последние стихи поэта. Рассматриваются поэтические приемы, которые придают сочинениям музыкальное звучание (аллитерации, ассонансы, синтаксический параллелизм, некоторые композиционные принципы — репризность, рондообразность, обрамление и др.). В заключении статьи поднимается вопрос «обратного» воздействия стихов на музыку (жанр авторской песни в творчестве поэта). Это явление рассматривается на конкретном примере.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Музыкальность поэзии, музыкальные реалии, жанры, ассонанс, аллитерация, синтаксический параллелизм, «Личное Евангелие», авторская песня

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–74-90

Марина Подгузова

АЛЬБЕРТ ГЕНРИХОВИЧ ЦАБЕЛЬ — АРФИСТ ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ

Статья посвящена личности выдающегося немецкого арфиста Альберта Генриховича Цабеля (1834–1910), арфиста императорских театров, виртуозного исполнителя, первого профессора Санкт-Петербургской консерватории, композитора. Именно с его появлением в России началось становление профессиональной арфовой традиции.

До настоящего времени обстоятельства творческой жизни музыканта были изучены достаточно поверхностно. Предлагаемая публикация впервые вводит в научный оборот ранее неизвестные архивные материалы. Это документы Личного дела арфиста, хранящиеся в фонде Дирекции императорских театров Российского государственного исторического архива: прошения, раппорты, разного рода обращения музыканта. Как представляется, изучение архивных источников поможет во многом детализировать творческий и личностный портреты арфиста, а также воссоздать наиболее полную картину деятельности А. Г. Цабеля в оркестрах императорских театров Санкт-Петербурга, во многом несоответствующую сформировавшемуся представлению о деятельности музыканта в нашей стране.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А. Г. Цабель, отечественное арфовое искусство

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–91-103

ABSTRACTS

Tatiana Naumenko

«MUSICOLOGY IS A COMPLEX PHENOMENON...» FROM CONVERSATIONS WITH NATALIA SERGEEVNA GULYANITSKAYA

The proposed work is based on the material of a conversation with Natalia Sergeevna Gulyanitskaya, Doctor of Art History, Professor, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation. The conversation touched upon topics that invariably concern everyone who works at a higher educational institution — about the role of science and pedagogy and their intersections; about the influence of scientific and pedagogical schools; about unforgettable teachers. A special question is connected with the peculiarities of teaching harmony in our academy. Thanks, first of all, to Prof. Gulyanitskaya, this discipline began to be taught in a completely new way. Students of the late 1970s — early 1980s remembered the harmony of «Gulyanitskaya» as something unprecedented for that time. The novelty of the course was connected with the development of the latest musical material, Russian and Western, and with the rethinking of the role of harmony as part of the poetics of the artistic whole. The interview also touches on issues related to the introduction of new courses — Methodology of Musicology, Modern Composition.

KEYWORDS

Musicology, pedagogy, scientific school, modern harmony, poetics of expressive means, methodology of musicology

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–6-11

Nina Pilipenko, Irina Susidko

BALLET IN THE FOCUS OF SCIENTIFIC RESEARCH

The article presents an analytical review of the reports of the conference «Ballet in Musical Theater: History and Modernity» (November 21–25, 2022), organized within the framework of the Priority 2030 program by the Scientific and Creative Center for the Study of Musical Theater Problems of the Gnesin Russian Academy of Music in cooperation with several universities and research institutes. A large number of conference participants (about 200), their affiliation to various scientific and creative fields (ballet, music, theater, art critics, directors, composers, critics) provided a wide range of issues and a variety of thematic areas of the conference, turned it into a unique, large-scale forum, which has no analogues not only in Russia, but also in the world.

KEYWORDS

Conference, «Ballet in Musical theater: History and Modernity», the Gnesin Russian Academy of Music, Priority 2030 program, ballet scholars, theater critics, musicologists

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–12-19

Irina Stogniy

CHORALE «ES IST GENUG»: FROM J. S. BACH TO E. DENISOV

The article analyzes a number of works written in the chorale «Es ist genug». The tune has received symbolic meaning in the musical culture of different eras — from the Baroque to the present day. Each composer, while preserving the original meaning of this funeral chant, interpreted it differently, which was also facilitated by the selected genres and stylistic specifics of the works. Many composers turned to the tune. Used by Bach in cantata No. 60 chorale «Es ist genug» he set a certain semantic vector (fear of death and hope for eternal life), continued by R. Wagner and received a love-romantic interpretation in the vocal cycle; tragic — in the violin concerto by A. Berg, the concept of overcoming the fear of death — in Variations on the chorale of E. Denisova. Moving along the routes of history, the chant each time revealed new meanings, continuing its way to infinity.

KEYWORDS

Es ist genug, chorale, chant, dirge, interpretation, fear, hope, variations, Bach, Wagner, Berg, Denisov

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–20-32

Nina Pilipenko

«MIO BEN RICORDATI» BY FRANZ SCHUBERT AND MIKHAIL GLINKA: TO THE PROBLEM OF «OWN» AND «ALIEN»

Mio ben ricordati is one of Metastasio's popular operatic texts, which was used by many composers, including Franz Schubert and Mikhail Glinka. The reason for comparison was not only the closeness of their compositions in time of creation (1820 and 1828), but also the similarity of their life situation: both composers, mastering the basics of mastery, studied with Italians, both created masterpieces in the field of vocal miniatures in their native language. The article attempts to place Schubert's canzone and Glinka's arietta in the context of the tradition of musical embodiment of Mio ben ricordati that had developed by their time, revealing common and special features, as well as compare the works of two composers with each other, determine the degree of their closeness to Italian prototypes and details of the original author's style.

KEYWORDS

Franz Schubert, Mikhail Glinka, Pietro Metastasio, Mio ben ricordati, I Recall a Wonderful Moment, canzone, romance, arietta

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–33-44

Dana Nagina

DIGITAL OPERA PROJECTS BY DMITRY OTYAKOVSKY

In recent years, musical theater has shown a steady increase in the use of digital technologies. Dmitry Otyakovsky, a Russian opera director and author of digital music projects, highlights three approaches to using digital technologies in opera: the digital as an expressive means; the digital as a form; the digital as a genre.

This article discusses three productions by Otyakovsky based on the approaches described above. The online story The Snow Queen (music by Rustam Sagdiev, production by the Hermitage Theater) uses digital technologies as an expressive means. Here, live acting is combined with sand animation, computer-generated imagery and screenlife aesthetics. Part of the Let's Play Opera project, The Miserly Knight with music by Sergei Rachmaninoff is an online performance. Each singer's part is prerecorded, while the screenlife format is supplemented with a video game. The characters of the opera use social networks and video conferencing

for communication. They also play an online role-playing game Sphere. Glossary 2.0 (music by Evgeny Voitenko) is a digital opera where all the musical and theatrical elements are composed with the help of digital technologies. Among them is the libretto developed by a human and a neural network, electronic music, and media installations used as scenery.

Otyakovsky's projects are brave artistic and technological experiments that pose important ethical and aesthetic issues. What happens to live communication in the world of Internet technologies? How should we judge the creativity and creative products made by a neural network? Finally, what should a modern opera be like and what is its future? Not striving for a massive transformation, Dmitry Otyakovsky, however, looks for the ways to revamp musical theater and attract new audiences.

KEYWORDS

Dmitry Otyakovsky, digital technologies, digital technologies as a means of expression, as a form, as a genre, opera projects

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–45-52

Anastasia Maltseva

THE EMERGENCE OF THE LIST OF FIGURES OF MEINRAD SPIESS IN THE MUSICAL AND SCIENTIFIC CONTEXT OF THE EPOCH

The object of study in this article is the circle of scientific ideas in German musicology in the 1730s —1740s, which influenced the music theorist and composer from southern Germany, the Benedictine monk Meinrad Spiess, who included in the Tractatus musicus compositorio-practicus (Augsburg, 1745) a catalog of musical rhetorical figures.

In the article, the author relies on the methodology of musical-historical musicology, draws on letters from Spiess and musical-theoretical treatises of the 18th century (especially on articles from the edition «Music Library» (Musikalische Bibliothek), which was initiated by the Society for Musical Sciences (Sozietät der Musicalischen Wissenschaften), headed by Lorenz Christoph Mizler).

The study was carried out with the involvement of the works of M. Spiess, L. K. Mizler, F. X. Murschhauser, J. A. Scheibe, J. J. Fux and others. As a result, it was concluded that Spiess understood his autodidactic textbook on composition, taking into account the concept of a comprehensive system of musical knowledge, in which one of the components was an analogy between music and rhetoric. The novelty of this article lies in the contextual consideration of the catalog of figures by M. Spiess.

KEYWORDS

Baroque, Meinrad Spiess, Lorenz Christoph Mizler, Society for Musical Sciences, theory of composition, treatises on music, musical rhetoric, musical rhetorical figures, catalogue of musical figures, Figurenlehren

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–53-64

David R. Kauffman

THE THEORY OF SILENCE

Translated from English by A. Lipov

The article offers a translation of David R. Kaufman's scientific article «The Theory of Silence», published in 2011 in the journal Musical Offers: 2011. Vol. 2: No. 1. Article 1. The article is devoted to the composition of the American composer John Cage «4'33». Based on the philosophical and aesthetic method of studying the composer's creativity, the author explores the work both as an example of the music of silence, and as an aleatoric work, since its performance includes

random elements of the noise environment. According to the author, in order to understand «4'33», first of all, it is necessary to study Cage's biography, get acquainted with the events of the composer's life that led him to create this work, as well as the use of silence subsequently in almost all compositions: silence turns out to be as significant as sounds. The idea of expanding the performance space of academic concerts by using natural noises as elements of music has changed not only the concept of music, but also the musical material itself.

KEYWORDS

Philosophy of music, experimental music, composer John Cage, «4'33», theory of silence

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–65-73

Evgenia Chigareva

POET VLADIMIR ILYUSHENKO: POEMS AND MUSIC

The article by E. Chigareva is devoted to the musicality of poetry on the example of the work of Vladimir Ilyushenko. Various themes of Vladimir Ilyushenko's poetry are considered through the prism of the music that is present in them by subtext or openly. This is a theme of nature, a dialogue with poets of the past, a gospel theme. The article analyzes mainly the last poems of the poet. The poetic techniques that give the compositions a musical sound (alliteration, assonance, syntactic parallelism, some compositional principles — reprise, rhondda, framing, etc.) are considered. In conclusion, the article raises the question of the «reverse» effect of poems on music (the genre of the author's song in the poet's work). This phenomenon is considered on a concrete example.

KEYWORDS

Musicality of poetry, musical realities, genres, assonance, alliteration, syntactic parallelism, «Personal Gospel», author's song

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–74-90

Marina Podguzova

ALBERT GENRIKHOVICH ZABEL — HARPIST OF THE IMPERIAL THEATERS

The article is devoted to the personality of the outstanding German harpist Albert Henrikhovich Zabel (1834-1910), harpist of the Imperial theaters, virtuoso performer, first professor of the St. Petersburg Conservatory, composer. It was with his appearance in Russia that the formation of the professional harp tradition began.

To date, the circumstances of the musician's creative life have been studied rather superficially. The proposed publication introduces previously unknown archival materials into scientific circulation for the first time. These are the documents of the harpist's Personal file, stored in the fund of the Directorate of Imperial Theaters of the Russian State Historical Archive: petitions, rapports, various kinds of appeals of the musician. It seems that the study of archival sources will help in many ways to detail the creative and personal portraits of the harpist, as well as to recreate the most complete picture of A. G.'s activities. The role of the singer in the orchestras of the imperial theaters of St. Petersburg, largely inconsistent with the formed idea of the musician's activity in our country.

KEYWORDS

A. G. Zabel, domestic harp art, artist of the imperial theaters

DOI: 10.56620/2227–9997–2022–4-43–91-103

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальностям 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» и 5.10.3 «Виды искусства (Музыкальное искусство)» отрасли науки «Искусствоведение», а также специальности «Педагогики» 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования».

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

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

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

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

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

К статье необходимо приложить:

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

Структура аннотации:

1 абзац — предмет исследования;

2 абзац — метод или методология исследования;

3 абзац — научная новизна и выводы.

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

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

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

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

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

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

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

Рецензент определяется из числа ведущих российских ученых с учетом их научной специализации в соответствующих областях науки (авторы рукописей не информируются о личностях рецензентов).

Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют в течение последних 3 лет публикации по тематике рецензируемой статьи.

В рецензии освещаются следующие вопросы:

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

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

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

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

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

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

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

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

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе.

Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.

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