научный вестник
МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

2015

1 (20)

nauchnyi vestnik MOSKOVSKOI KONSERVATORII

2015

Journal of Moscow Conservatory

1 (20)

ISSN 2079–9438

Учредитель и издатель:
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Редакционная коллегия:
К. В. Зенкин (Московская консерватория)
главный редактор, проректор по научной работе,
доктор искусствоведения, профессор
М. Л. Насонова (Московская консерватория)
ответственный редактор, кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
И. А. Барсова (Московская консерватория)
доктор искусствоведения, профессор
В. В. Березин (Московская консерватория)
доктор искусствоведения, профессор
Ю. С. Бочаров (Московская консерватория)
доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник
Н. Н. Гилярова (Московская консерватория)
кандидат искусствоведения, профессор
В. Р. Дулат-Алеев (Казанская консерватория)
доктор искусствоведения, профессор
М. В. Есипова (Московская консерватория)
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник
Л. В. Кириллина (Московская консерватория)
доктор искусствоведения, профессор
С. Н. Лебедев (Московская консерватория)
кандидат искусствоведения, доцент
Х. фон Лёш (Берлинский технический университет, Германия)
доктор, профессор
И. Е. Лозовая (Московская консерватория)
кандидат искусствоведения, профессор
О. В. Лосева (Московская консерватория)
доктор искусствоведения, доцент
Г. И. Лыжов (Московская консерватория)
кандидат искусствоведения, доцент
А. А. Панов (Санкт-Петербургский государственный университет),
доктор искусствоведения, профессор
Д. Р. Петров (Московская консерватория)
кандидат искусствоведения, доцент
С. И. Савенко (Московская консерватория)
доктор искусствоведения, профессор
М. А. Сапонов (Московская консерватория)
доктор искусствоведения, профессор
А. С. Соколов (Московская консерватория)
Ректор, доктор искусствоведения, профессор
И. Стоянова (Университет Париж-8, Франция)
доктор, профессор
В. Г. Тарнопольский (Московская консерватория)
профессор
В. П. Чинаев (Московская консерватория)
доктор искусствоведения, профессор
В. Н. Юнусова (Московская консерватория)
доктор искусствоведения, профессор

научный вестник МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

1 (20) 2015

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован
в Федеральном агентстве по печати
и массовым коммуникациям

Свидетельство о регистрации
ПИ ФС77–79474 от 5 апреля 2010 года

Издается при поддержке концерна
YAMAHA

Редактор:
А. С. Лосева

Корректор:
К. Н. Рычков

Верстка и нотная графика:
М. М. Иглицкий

Макет:
А. Н. Панов

Дизайн обложки:
М. Л. Фалалеева, С. А. Баронов

Адрес редакции:
125009, Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6
Тел.: +7 (495) 629–41–43
E-mail: journal@mosconsv.ru

Воспроизведение публикаций,
полностью или частично,
в печатной или электронной форме,
без письменного разрешения
редакции не допускается.

© Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

ISSN 2079–9438

Founder and Publisher:
Moscow Conservatory

Editorial Board:
Konstantin V. Zenkin (Moscow Conservatory)
Editor-in-Chief, Deputy Rector for Science
Doctor of Fine Arts, Professor
Marina L. Nassonova (Moscow Conservatory)
Senior Editor, Ph. D., Senior Researcher
Inna A. Barsova (Moscow Conservatory)
Doctor of Fine Arts, Professor
Valery V. Berezin (Moscow Conservatory)
Doctor of Fine Arts, Professor
Yury S. Bocharov (Moscow Conservatory)
Doctor of Fine Arts, Leading Researcher
Vladimir P. Chinayev (Moscow Conservatory)
Doctor of Fine Arts, Professor
Natalia N. Ghilyarova (Moscow Conservatory)
Ph. D., Professor
Vadim R. Dulat-Aleev (Kazan Conservatory)
Doctor of Fine Arts, Professor
Margarita V. Esipova (Moscow Conservatory)
Ph. D., Leading Researcher
Larissa V. Kirillina (Moscow Conservatory)
Doctor of Fine Arts, Professor
Sergey N. Lebedev (Moscow Conservatory)
Ph. D., Associate Professor
Dr. Heinz von Loesch (Technischen Universität Berlin, Germany)
Doctor of Fine Arts, Professor
Olga V. Loseva (Moscow Conservatory)
Doctor of Fine Arts, Associate Professor
Irina E. Lozovaya (Moscow Conservatory)
Ph. D., Professor
Grigory I. Lyzhov (Moscow Conservatory)
Ph. D., Associate Professor
Alexey A. Panov (Saint Petersburg State University)
Doctor of Fine Arts, Professor
Daniil R. Petrov (Moscow Conservatory)
Ph. D., Associate Professor
Mikhail A. Saponov (Moscow Conservatory)
Doctor of Fine Arts, Professor
Svetlana I. Savenko (Moscow Conservatory)
Doctor of Fine Arts, Professor
Alexander S. Sokolov (Moscow Conservatory)
Rector, Doctor of Fine Arts, Professor
Dr. Ivanka Stoïanova (l'Université de Paris 8, France)
Professor
Vladimir G. Tarnopolsky (Moscow Conservatory)
Professor
Violetta N. Yunusova (Moscow Conservatory)
Doctor of Fine Arts, Professor

journal
OF MOSCOW CONSERVATORY

1 (20) 2015

Quarterly

Founded: 2010

Registered in the Federal Agency for Press and Mass Communications
Registration certificate
ПИ ФС77–79474 of 5th April 2010

Published with the support of
YAMAHA

Editor:
Anna S. Loseva

Proofreader:
Konstantin N. Rychkov

Make-up and musical graphic:
Mikhail M. Iglitsky

Layout:
Alexander N. Panov

Cover design:
Mariya L. Falaleyeva, Sergey A. Baronov

13/6 Bolshaya Nikitskaya Street
Moscow
125009 RUSSIA
Tel.: +7(495)629–41–43
E-mail: journal@mosconsv.ru

Reproduction of publications, fully or partially, in printed or electronic form, strictly prohibited without the prior written permission of the publisher.

© 2010–15 Moscow State Conservatory, all rights reserved.

СОДЕРЖАНИЕ

МАТЕРИАЛЫ КОНФЕРЕНЦИИ «ЮБИЛЕЙ ШЕДЕВРА: К СТОЛЕТИЮ “ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ” И. Ф. СТРАВИНСКОГО»

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» И ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

8 **Северин Нефф.** «Весна священная», опыт неслышания: теория Шёнберга, запись Лейбовица

Перевод Татьяны Верещагиной под редакцией Константина Рычкова и Марины Насоновой

36 **Морин Карр.** Стравинский на перепутье после «Весны священной»: *Песня механического соловья* (1 августа 1913 года)

Перевод Татьяны Верещагиной

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» И КУЛЬТУРА НАЧАЛА XX ВЕКА

48 **Тамара Левая.** «Весна священная» и метаморфозы русского скифства

58 **Ирина Сироткина.** Кто придумал «Весну»?

70 **Алла Баева.** «Весна священная»: штрихи к портрету Стравинского-режиссера

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ

80 **Маргарита Тимофеева.** Об «инструментовке» в скоморошьих сказках из сборника Г. М. Науменко

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

100 **Юрий Захаров.** На пути к новым методам анализа тональной мелодии (песни Ф. Шуберта)

120 **Сергей Лебедев.** Послание Гвидо: знакомый текст о незнакомом распеве

146 **Анна Булычева.** Могут ли «попевки» быть «бородинскими»? О возможности применения термина «попевка» к композиторской музыке Нового времени

ВОПРОСЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

158 **Ольга Сайгушкина.** Шуман и Лист: две версии Шестого каприса Паганини

178 Об авторах

190 Информация для авторов

192 To the Authors

CONTENTS

PROCEEDINGS OF THE CONFERENCE "ANNIVERSARY OF THE MASTERPIECE: COMMEMORATING THE CENTENARY OF IGOR STRAVINSKY'S *THE RITE OF SPRING*"

"THE RITE OF SPRING": ISSUES OF MUSIC THEORY

8 **Severine Neff.** How not to Hear Le Sacre du Printemps? Schoenberg's Theories, Leibowitz's Recording

Translation by Tatyana Vereschagina under the editorship of Konstantin Rychkov and Marina Nassonova

36 **Maureen Carr.** Stravinsky at the Crossroads After *The Rite*: *Jeu de Rossignol Mécanique* [Performance of the Mechanical Nightingale] (1 August 1913)

Translation by Tatyana Vereschagina

"THE RITE OF SPRING" AND THE CULTURE OF THE EARLY 20TH CENTURY

48 **Tamara Levaya.** *The Rite of Spring* and the Metamorphosis of Russian Scythianism

58 **Irina Sirotkina.** Whose Idea Was *The Rite*?

70 **Alla Baeva.** *The Rite of Spring*: Study for a Portrait of Stravinsky as Stage Director

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

80 **Margarita Timofeeva.** On the "Instrumentation" in *Skomorokhs*' Fairy-Tales from the Collection of G. Naumenko

PROBLEMS OF MUSIC THEORY

100 **Yury Zakharov.** Towards New Methods of Tonal Melody Analysis (F. Schubert's Songs)

120 **Sergey Lebedev.** *Epistola* by Guido: a Familiar Text on an Unfamiliar Cantus

146 **Anna Bulycheva.** Can *Popevkas* Be by Borodin? On the Appropriateness of Use of the Term *Popevka* Regarding the Music by Composers of the Modern Era

PERFORMANCE PRACTICE

158 **Olga Saigushkina.** Schumann and Liszt: Two Versions of the Paganini's *Sixth Caprice*

178 Contributors to This Issue

192 To the Authors

Северин Нефф

sevneff@aol.com

Почетный профессор Университета Северной Каролины в Чэпел Хилл

Severine Neff

sevneff@aol.com

Distinguished Professor of Music at the University of North Carolina at Chapel Hill

The Department of Music,
Hill Hall, Chapel Hill,
NC 27599-3320

Аннотация

«Весна священная», опыт неслышания: теория Шёнберга, запись Лейбовица

Пятидесятилетие «Весны священной» было отмечено записью Королевского филармонического оркестра под управлением Рене Лейбовица. Эта трактовка весьма интересна, ибо Лейбовиц был глубоко преданным шёнбергианцем. Убежденный приверженец взглядов Шёнберга на музыкальное исполнительство, как они были сформулированы учеником и шурином композитора Рудольфом Колишем, Лейбовиц попытался применить австро-немецкие музыкальные принципы к русской музыке Стравинского.

В начале статьи приводятся документальные свидетельства об отношении Шёнберга к ранним сочинениям Стравинского, к их эстетическим и композиционным принципам, которыми он восхищался и которые одновременно критиковал. Лейбовиц во многом разделял мнения Шёнберга о музыке Стравинского, и они определили его трактовку «Весны». Следуя исполнительской практике Колиша, Лейбовиц очевидно интерпретировал «Весну» с шёнбергианских аналитических позиций. Я предлагаю подобный анализ Вступления к I части балета в качестве примера проникновения как в смысл пьесы так и в прочтение Лейбовица. Важно то, что этот анализ учитывает не только отсутствие в «Весне» развивающей вариации, о чем Шёнберг наверняка сожалел, но и структурирующую роль оркестровки Стравинского, о которой он всегда был самого высокого мнения.

Ключевые слова: Шёнберг, Лейбовиц, Колиш, Эрих Итор Кан, Булез, Веберн, развивающая вариация, сопоставление, оркестровка, *Grundgestalt*, политональность, октатоника, темп

Abstract

How not to Hear *Le Sacre du Printemps*? Schoenberg's Theories, Leibowitz's Recording

The 50th anniversary of *Le Sacre du Printemps* was marked with a recording by the Royal Philharmonic Orchestra conducted by René Leibowitz. The interpretation is intriguing because Leibowitz was a deeply devoted Schoenbergian. Convinced of Schoenberg's outlook on musical performance, as re-formulated and expressed by the composer's brother-in-law and student Rudolf Kolisch, Leibowitz thus contrived to apply Austro-German musical principles to Stravinsky's Russian music.

My essay begins with Schoenberg's understanding of Stravinsky's early works — the aesthetic and compositional principles by which he praised and criticized them. Leibowitz espoused many of Schoenberg's beliefs about Stravinsky's music, and they determined his approach to *Le Sacre*. Following the performance practices of Kolisch, Leibowitz would interpret *Le Sacre* with a Schoenbergian analysis in mind. I offer such an analysis of the Introduction to Part I as a case study showing the insights it offers both about the piece and Leibowitz's reading. Crucially, this analysis considers *Le Sacre*'s lack of developing variation, which Schoenberg would have deplored, as well as the structuring role of Stravinsky's orchestration, which he ever held in high regard.

Keywords: Schoenberg, Leibowitz, Kolisch, Erich Itor Kahn, Boulez, Webern, developing variation, juxtaposition, orchestration, *Grundgestalt*, polytonal, octatonic, tempo

Северин Нефф

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ», ОПЫТ НЕСЛЫШАНИЯ:

ТЕОРИЯ ШЁНБЕРГА, ЗАПИСЬ ЛЕЙБОВИЦА

Перевод Татьяны Верещагиной под редакцией Константина Рычкова и Марины Насоновой

Эпохальная премьера «Весны священной» Стравинского состоялась в Париже 29 мая 1913 года. Ее пятидесятилетний юбилей в 1963 году был отмечен среди прочего записью Лондонского филармонического оркестра под управлением Рене Лейбовица, осуществленной для «Reader’s Digest Recordings»[1]. Эта запись представляется любопытной и интригующей по многим причинам, но в особенности потому, что Лейбовиц, будучи убежденным приверженцем Шёнберга как композитор и как дирижер, сделал ее в то время, когда уже практически повсюду распространилась додекафония. Пластинка, переизданная фирмой «Chesky Records» в виде компакт-диска в 1990 году, также замечательна: по-видимому, это единственное документальное подтверждение связи между художественным кредо Шёнберга и феноменом «Весны священной». Убежденный приверженец взглядов Шёнберга на музыкальное исполнительство (в том виде, как их

[1] См. [63; 64]. Запись размещена на ресурсе YouTube, URL: http://www.youtube.com/watch?v=ZJpHfFMkmF8.

сформулировал ученик и шурин композитора Рудольф Колиш), Лейбовиц опрометчиво пытается применить австро-немецкие музыкальные принципы к материалу по сути чуждому — музыке Стравинского.

Для начала отметим, что Шёнберг на протяжении всей жизни восхищался ранними произведениями Стравинского — невзирая на антагонизм, вызванный теоретическими и эстетическими разногласиями двадцатых годов. Лейбовиц был полностью солидарен с Шёнбергом как в его позитивных высказываниях о Стравинском, так и негативных; более того, принимая исполнительские принципы Шёнберга-Колиша, он и «Весну» интерпретировал с опорой на шёнбергианский анализ. Я продемонстрирую таковой на материале Вступления к первой части, как пример интуитивного проникновения в музыку. Этот анализ и его применение Лейбовицем с неизбежностью указывают на отсутствие в «Весне», по Шёнбергу, органического развития посредством развивающей вариации[2], что сам Шёнберг — хотя он и высоко оценивал оркестровое мастерство Стравинского — наверняка подверг бы критике.

Раннее творчество Стравинского и Шёнберг

С 1912 по 1919 год Шёнберг и Стравинский, по словам пианиста Леонарда Штайна, были «в хороших отношениях» [51, *313*]. На Стравинского, безусловно, сильное впечатление произвел «Лунный Пьеро»; Шёнберг восхищался «Петрушкой» (даже в 1926 году, в зените полемики со Стравинским, он мог сказать: «...Мне действительно нравился “Петрушка”. Местами даже очень» [50, *483*]). Партитура этого произведения хранится в библиотеке Шёнберга, и потертые нижние края правых страниц свидетельствуют о частом к ней обращении [67]. В собственноручном рукописном каталоге книг и нот композитора обозначено, что партитура была приобретена до 1915 года. Возможно даже, что Стравинский и Дягилев передали ее Шёнбергу на премьере сочинения в Германии. На последующей венской премьере «Петрушки», состоявшейся 15 января 1913 года, Шёнберг не присутствовал. Не смог он также посетить — из-за финансовых сложностей — и парижскую премьеру «Песни лесной голубки» из «Песен Гурре», исполненной 22 июня 1913 года в один вечер с Вступлением ко второй части «Весны священной» в переложении для двух фортепиано[3].

После Первой мировой войны, с 1919 по 1922 год, шёнберговское Общество закрытых музыкальных исполнений было фактически единственной

---

[2] Объяснение термина «развивающая вариация» см. в [49, *365–366*].

[3] Музыковед и критик Анри Киттар (Henri Quittard), ученик Сезара Франка, так описывает исполнение «Песни лесной голубки»: «Мы услышали отрывок из “Песен Гурре” господина Арнольда Шёнберга. Он австриец, но не революционер; у него есть способность к экспрессии, его гармонии подчеркнуты и красочны, декламация естественна». «Весна священная» не произвела на рецензента впечатления: «Должен сказать, что “Весна священная” господина Стравинского вызвала некоторое удивление. Я полагаю, что в концертном зале она не более привлекательна, чем в театре» [38, *7*]. Другие отклики приведены в письме Марии Фройнд [8].

Сочинения Стравинского в концертах
Общества закрытых музыкальных исполнений

Вена	*8 и 9, 17 февраля 1919, 20 сентября 1920*	Три легкие пьесы для фортепиано в четыре руки Пять легких пьес для фортепиано в четыре руки
	6 июня 1919	«Колыбельные песни кота» для голоса и трех кларнетов «Прибаутки» для голоса и восьми инструментов
	13 октября 1920	«Петрушка» для фортепиано в четыре руки*
	2 июня 1920	Piano-Rag Music Три пьесы для струнного квартета**
Прага	*14 марта 1920 (отменен)*	Три пьесы для струнного квартета**
	26 мая 1922	Piano-Rag Music

* Извещение о концерте см.: Центр Арнольда Шёнберга, T 84.01, Mittelung No. 20/1

** Исполнение должно было состояться в Вене 2 июня 1920 (см. T84.01, Mittelung No. 15/1) и затем 14 марта в Праге. Поскольку программы концертов Общества не объявлялись, единственным свидетельством отмены исполнений в Вене и Праге является позднейший комментарий Стравинского [55, *637*].

Табл. 1. Исполнения произведений Стравинского в шёнберговском Обществе закрытых музыкальных исполнений

концертной площадкой в Вене и Праге, где можно было постоянно слышать музыку Стравинского (см. табл. 1; ср.: [29, *247, 251, 257, 260–261, 270*]).

Обществом были исполнены шесть сочинений Стравинского, включая «Прибаутки» и четырехручное переложение «Петрушки»[4]. К разочарованию Стравинского, запланированная премьера Трех пьес для струнного квартета так и не состоялась [55, *637*; 54]. Партитуры всех этих произведений, за исключением квартета, хранятся в библиотеке венского Центра Арнольда Шёнберга; они в большинстве своем содержат исполнительские

[4] Веберн высоко оценил музыку Стравинского: «Есть что-то невыразимо трогательное в “Колыбельных” [“Колыбельные песни кота” для голоса и трех кларнетов — *прим. пер.*]. Как звучат эти три кларнета! А “Прибаутки”! Ах, дорогой друг, они совершенно великолепны! Этот буквализм (реализм) ведет в метафизическое» [34, *229*].

комментарии, но лишены аналитических помет, свидетельствующих о детальном изучении нотного материала[5].

По воспоминаниям пианиста Эдуарда Штойермана — друга Шёнберга и интерпретатора многих его сочинений — оркестровка «Прибауток» произвела на композитора глубокое впечатление[6] и рассматривалась им как неотъемлемая часть реализации прекомпозиционной структуры произведения[7]. Более поздние студенческие конспекты Клары Штойерман и Уоррена Лэнгли по курсу оркестровки у Шёнберга (1944) подтверждают изучение им балета «Жар-птица», в котором Шёнберг высоко оценивал умение Стравинского связывать инструментовку со взаимодействием полифонических линий [52; 18]. Восхищение подобной инструментовкой выразилось и в выборе примеров для учебника оркестровки (1949), где Шёнберг намеревался использовать равное количество примеров (36) из собственной музыки и из музыки Стравинского — по 8 процентов от общего их количества в книге (см. ил. 1).

Партитуры «Весны священной» и «Соловья» Шёнберг приобрел сразу после их публикации, в начале двадцатых годов, и собственноручно переплел вместе (он был искусным переплетчиком). В партитуре «Весны священной» пометки отсутствуют, однако глубокие складки на углах каждой страницы свидетельствуют о том, что произведение, так или иначе, изучалось (см. ил. 2).

Примерно в то же время композитор Дариюс Мийо организовал парижские премьеры «Лунного Пьеро» ор. 12 (16 января 1922 года), Второго струнного квартета ор. 10 и «Herzgewächse» [«Побеги сердца»] ор. 20 (30 марта 1922 года), а также исполнения Пяти оркестровых пьес ор. 16 и Камерной симфонии №1 ор. 9 (23 апреля 1922 года)[8]. Побывав на январской премьере «Пьеро», Леонид Мясин обратился к Шёнбергу через Мийо и композитора-музыковеда Эгона Веллеша с предложением поставить на эту музыку балет (за два года до этого Л. Мясин поставил «Весну священную»), однако Шёнберг на его идею не откликнулся[9].

---

[5] См. партитуры с сигнатурами MSCO 928–40 в Центре Арнольда Шёнберга в Вене.

[6] Штойерман пишет: «Шёнберг интересовался Стравинским и считал его инструментовку очень искусной. Мы исполняли “Прибаутки”, и Шёнберг сказал: “Он все время пишет mezzo forte, но как хорошо это звучит”. (Шёнберг советовал своим ученикам не писать mezzo forte, а писать или forte, или piano)» [53, *181*].

[7] В 1917 году в своем курсе инструментовки он утверждает: «Истинная основа оркестровки — сама композиция. Поэтому учащийся должен решить вначале, какова природа сочинения, чтобы определить, что может подойти для той или иной комбинации. Из этого следует, что наиболее важное требование — это сочинять для оркестра» [47, *78–79*].

[8] Отчет о концертах Шёнберга в Париже см. в [9]; о начале карьеры Шёнберга во Франции см. [35, *175–176*].

[9] Шёнберг писал Альме Малер, которая была посредницей в переговорах с Мясиным: «Исполнять “Пьеро” без голоса, но с танцем — значит, по-моему, заходить все же слишком далеко. Не думаю, что я веду себя как педант, хоть и не могу выдвинуть против

(14)

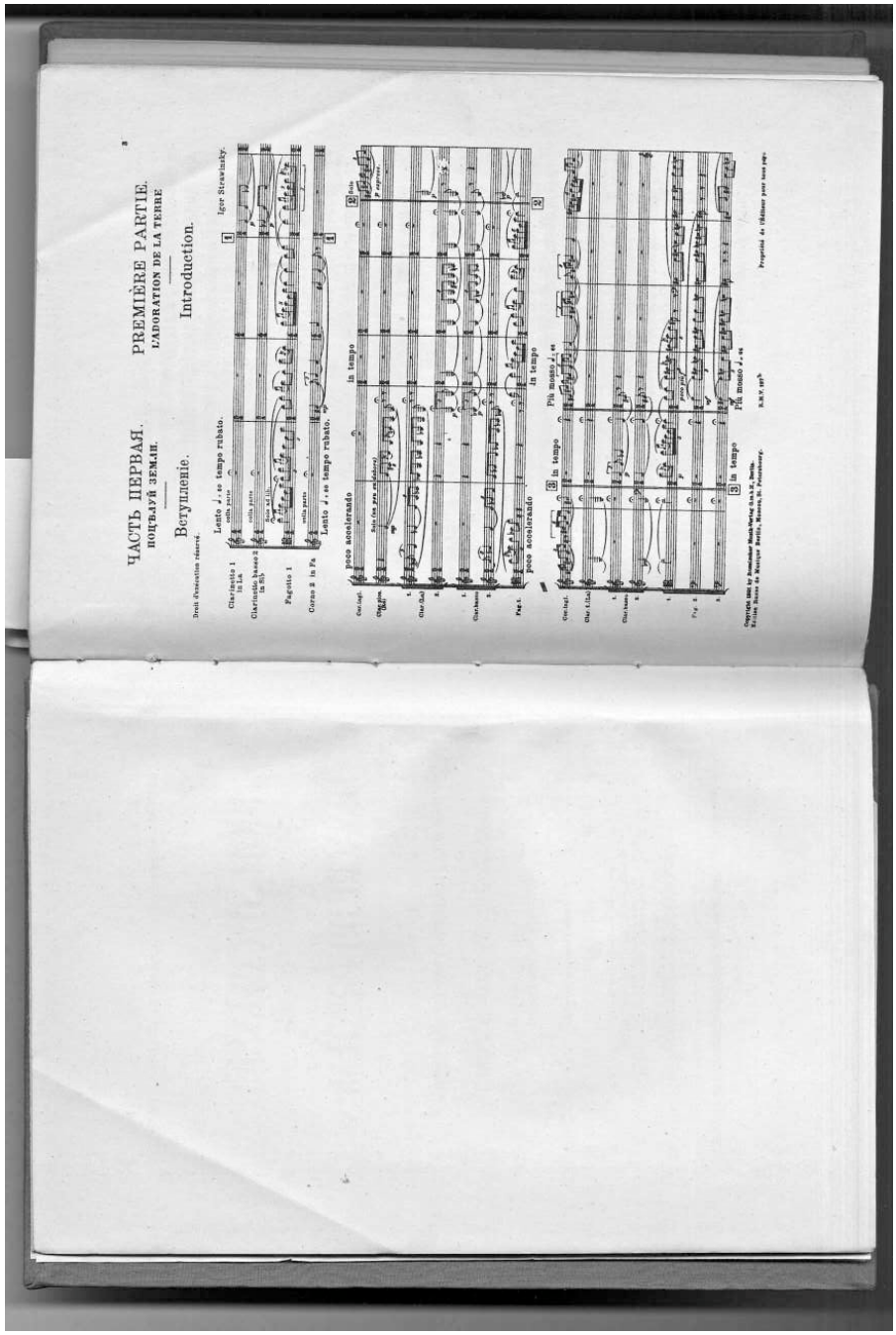
Weber	5%	7	examples
Gounod	5%	8	examples
Bizet	15%	32	"
Berlioz	20%	50	"
Franck	5%	7	"
Massenet	5%	8	"
Saint Saens	10%	25	"
Rimsky Korsakov	12%	30	"
Borodin Glazounov	5%	8	"
Verdi	16%	34	"
		209-	"

Wagner	30%	135	examples
Mahler	15%	67	"
Strauss	12%	54	"
Debussy	10%	45	"
Tchaikovsky	9%	40	"
Ravel	5%	22	"
Schoenberg	8%	36	"
Stravinsky	8%	36	"
Bartok	3%	14	"
		451	"

American (living) composers: 150 examples

Copeland	Barber
Sessions	Gershwin
Carpenter	Weiss
Hanson	Cowell
Harris	Schuman
Thompson	Gould
Piston	Beresowsky
Still	Moore
Cadman	Griffith
Carter	Villa Labos
Mc Donald	

Ил. 1. Список композиторов, которых Шёнберг планировал включить в свой учебник оркестровки. Центр Арнольда Шёнберга, Вена, ф. T68.13, папка 18. Печатается с разрешения Лоуренса Шёнберга



Ил. 2. Принадлежавшая Шёнбергу партитура «Весны священной» Стравинского со следами сгибов на углах страниц. Центр Арнольда Шёнберга, Вена, MSCO 20.

В начале двадцатых годов во французских художественных кругах и в прессе горячо обсуждались музыкальные достоинства австро-немецкой атональности в противовес русско-французской политональности. В этом контексте Шёнберг стал заметно чаще отзываться о Стравинском и его музыке в негативном ключе[10]. В 1922–1924 годах Шёнберг набросал несколько текстов (тогда неопубликованных), где обозначил отличия своих идей и ценностей от тех, что были присущи Стравинскому и представителям франко-русской школы[11]. В часто цитируемом фрагменте «Политоналисты» (21 апреля 1923 года) Шёнберг ставит под сомнение способность Стравинского, Казеллы, Мийо и Бартока создавать связные органические формы исходя из базовой конфигурации [элементов], или *Grundgestalt*[12]:

> «Почти все они без исключения берут темы, которые в своем зачаточном состоянии не предполагают особого развития; ...музыка моих современников занимается производством золотых часов из железа и резиновых шин из дерева и тому подобное — то есть не отдает должное своему материалу» [41].

Уже в 1922 году он неодобрительно смотрел на буквальные звуковысотные повторения, остинато и сопоставление разного материала:

> «Вот метод: повторять фигуру, пока то или иное изменение в других голосах не приведет к появлению чего-нибудь "оригинального" или пока само повторение не станет "комичным"... Конечно, всякий раз это вызывает чуть ли не смех, причем с все меньшим и меньшим сочувствием... скорее, с растущим дискомфортом — почти до тошноты» [40].

После премьеры Октета в 1923 году пресса Франции и Германии провозгласила Стравинского «новым Бахом» [31, *134–135*]. Снедаемый завистью, Шёнберг пытался сорвать досаду в неопубликованном эссе «Политональность и я» — личном ответе на статью Казеллы, объявившего «Весну» источником политональной техники [4, *164*]. Одержимый стремлением отыскать в сочинениях, написанных до «Весны», полифонические голоса,

---

такой транскрипции более веских возражений, чем против любой другой. Впрочем: такое симфоническое переложение должен был бы сделать я сам — с тем, чтобы самому дирижировать. Но заниматься этим у меня нет желания. Уж скорее я написал бы для Мясина что-нибудь новое, хотя и не сейчас» [46, *67*, *69*]. См. также: Эгон Веллеш, Письмо Арнольду Шёнбергу от 17 мая 1922 года, Центр Арнольда Шёнберга, Вена.

[10] О контексте данных комментариев см. [28, *573–591*; 32, *11–24*; 33, *544–554*].

[11] Вот перечень этих рукописей: «Ostinato» (13 мая 1922 года), «Политоналисты» (21 апреля 1923 года), «Политоналисты» (29 ноября 1923 года), «Политональность и я» (12 декабря 1924 года). Их детальное описание см. в [17, *480*, *484–485*].

[12] Обсуждение термина *Grundgestalt* см. в [49, *353–356*].

Как правило, широкое по смыслу понятие *Grundgestalt* в текстах Шёнберга подразумевает серию из 12 тонов. Своим англоязычным читателям композитор объяснял его следующим образом: «*Grundgestalt* означает базовую конфигурацию [элементов] (*basing-configuration*); но по-английски я предпочитаю именовать это следующим образом: базовое множество (*basing-set*), или 12-тоновое множество (*12-tones set*), или базовое 12-тоновое множество (*basing 12-tones set*), или просто множество (*set*)» [ibid., *237*]. — *Примеч. ред.*

которые можно интерпретировать в разных тональностях, Шёнберг утверждал: «Я виновен не только в атональной музыке, но также, по крайней мере частично, ответствен за политональность» (см. схему 1).

Шёнберг проигнорировал важное обстоятельство: его «политональность» существует только в хроматическом, вагнерианском контексте, чуждом «Весне». Еще через год, в 1925 году, он сочинит третью пьесу «Трех сатир», в которой вернется к вопросу о политональности, на сей раз — в двенадцатитоновой серии, содержащей комбинации трезвучий [51, *319–324*].

Лейбовиц и Колиш

Через три года после «Сатир», в 1928 году, юный Рене Лейбовиц, поляк по рождению, выросший в Берлине, переедет из Берлина в Париж. Ранние годы его биографии с трудом поддаются реконструкции, но его роль поборника Второй венской школы определенно восходит к 1936 году, когда он познакомился на концерте квартета Колиша в Париже с обоими своими наставниками — Колишем и немецким композитором-пианистом Эрихом Итором Каном[13].

С 1929 по 1933 год Кан[14] исполнял произведения Шёнберга на франкфуртском радио, где работал в качестве ассистента шёнберговского сторонника — дирижера Ханса Росбауда. Как Колиш и Росбауд, он завязывает личные отношения с Шёнбергом, который, в частности, настоял на том, чтобы именно Кан играл музыкальные примеры на его лекции о Вариациях для оркестра ор. 31, транслировавшейся по радио 31 марта 1931 года. Однако Кан был также постоянным аккомпаниатором скрипача Самуила Душкина, который представил его Стравинскому. В 1936 году композитор попросил Кана сделать фортепианное переложение «Игры в карты». В 1937 году Карл Бём продирижировал европейской премьерой балета в Дрездене при поддержке нацистской партии; по этой причине Стравинский не упомянул еврея Кана в публикации переложения[15].

---

[13] Лейбовиц к тому же фальсифицировал события ранних лет своей жизни. Например, он утверждал, что был учеником Шёнберга в Берлине в 1928 году, Антона Веберна в 1931–1932 годах, Мориса Равеля и Пьера Монтё в 1933 году. Достоверные данные, подтверждающие эти заявления, отсутствуют. Относительно его биографии ранних лет см.: [60, *270*; 13, *4–5*; 27, *6–10*; 30, *23–41*].

[14] Э. И. Кан и сам сочинял насыщенно-полифоническую двенадцатитоновую музыку. В некоторых его сочинениях — например, в Струнном квартете (1954) — двенадцатитоновые отношения трактуются в контексте тональной музыки, особенно в Инвенции №6 (Hommage à Ravel), где используется двенадцатитоновая серия, основанная на трезвучии: в результате возникают звучания французско-русской тональности. Его фортепианная Ciaccona dei tempi de Guerra («Чакона времен войны», 1943) и Actus Tragicus для десяти солирующих инструментов (1947) свидетельствуют о переживаниях в военные годы. Он также сочинял вокальную музыку (мадригалы, песни — на тексты из старинной поэзии и в жанре эстрадной шансон), делал обработки французских, немецких и хасидских народных песен.

[15] См.: [7, *59*, 5, *64–74*]. Обсуждение проблемы антисемитизма Стравинского см. в [57, *454–460*].

Но подобное можно встретить и ранее, думаю, скорее всего, уже в «Пеллеасе»; например, в ц. 8 верхний голос в чистом Des-dur, партия валторн и гармония — в ре миноре. Это становится особенно ясно в такте 5 после ц. 8, где ход *a–g–b* валторн наталкивается на *gis* скрипок как безусловно чуждый по тональности элемент.

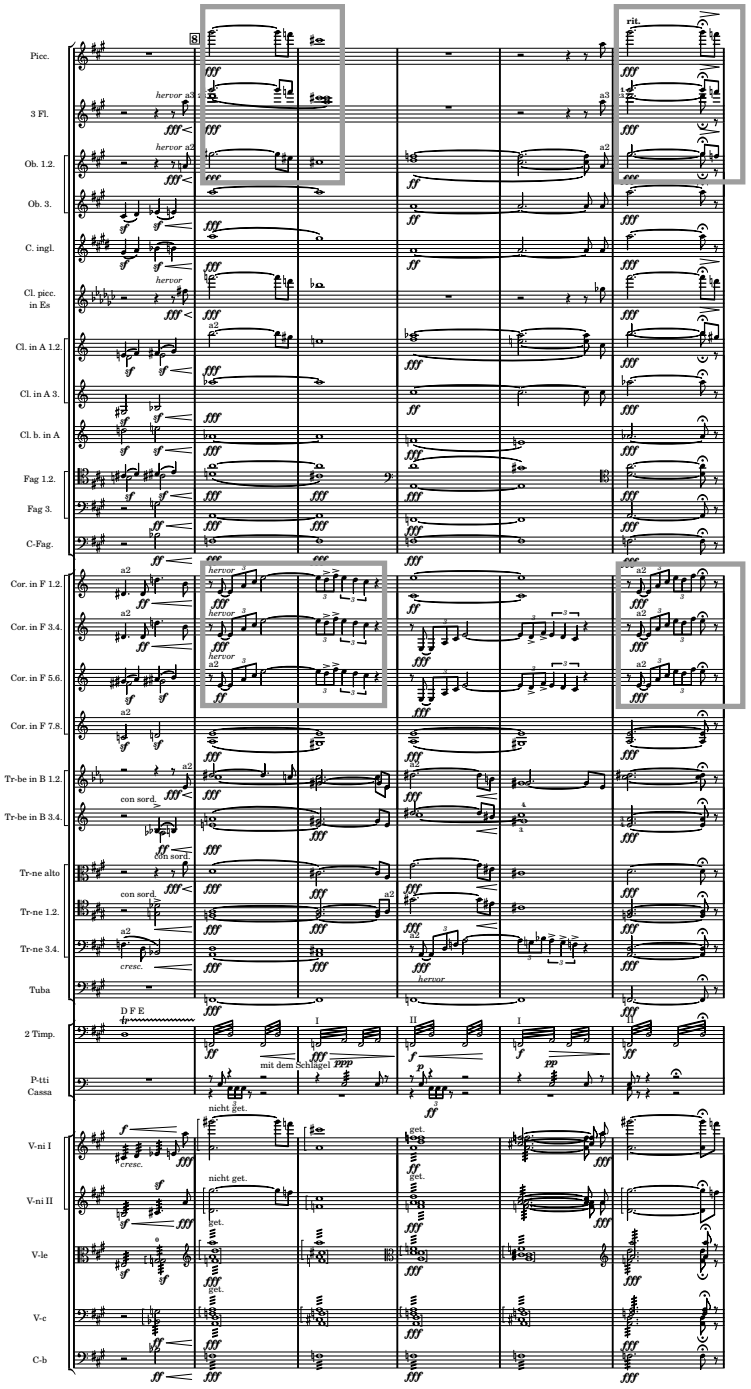


Схема 1. Фрагмент текста рукописи Шёнберга «Политональность и я» с иллюстрацией из «Пеллеаса и Мелизанды» ор. 5. Центр Арнольда Шёнберга, Вена, T04.11. Печатается с разрешения Лоуренса Шёнберга

Обучая Лейбовица, Кан делал акцент на шёнберговской теории тональности и двенадцатитоновости. Отношения «студент-учитель» продолжались с 1937 года до тех пор, пока Кан не был интернирован в Экс-ан-Прованс. В лагере он написал вторую из своих Шести багателей для фортепиано, посвященных Лейбовицу (1935–1942). Когда Кан и его жена Фрида смогли наконец бежать в Нью-Йорк в 1941 году, они попросили Лейбовица сохранить автографы произведений Кана, которые не могли взять с собой. Во время войны Лейбовиц изучал эти партитуры, скрываясь в Сен-Тропезе в перерывах своей деятельности в Сопротивлении[16]. А через пятнадцать лет, в 1957 году, он напишет — вместе с пианистом и музыковедом Конрадом Вольфом — хвалебную книгу о своем учителе, содержащую, в частности, разбор его двенадцатитоновых сочинений [24][17].

В период последних занятий Лейбовица с Каном, в марте 1938 года, квартет Колиша вернулся в Европу на гастроли. Из-за аншлюса Австрии музыканты провели три недели в Париже. В это время Колиш встречался с Каном и Лейбовицем, чтобы обсудить свои исполнительские идеи, в особенности, свои представления о темпах у Бетховена[18]. Лейбовиц был захвачен мыслями Колиша. Как и Шёнберг, Колиш считал, что первоочередная задача исполнителя — передать «идею» произведения, под которой подразумевалось осмысленное выражение жизненной правды, и такое воплощение «идеи» основано на принципах более высокого порядка, чем стиль. В результате, готовясь к исполнению Скрипичной сонаты Бартока в ансамбле с ее автором или к американской премьере «Сказки о солдате» Стравинского (1940), Колиш, по-видимому, разучивал эти сочинения таким же образом, как музыку Бетховена или Шёнберга; это стало образцом для Лейбовица, обратившегося к австро-немецкой исполнительской практике в «Весне священной»[19].

Колиш считал, что исполнитель должен готовить произведение в процессе рационального анализа, применяя исключительно шёнберговский метод. После того как сочинение тщательно проанализировано, исполнитель должен многократно мысленно прослушать его, чтобы исключить любые попытки чисто механической интерпретации или самодовлеющей виртуозности[20]. Мысленное изучение призвано создать оригинальную интерпретацию; прослушивание записей других музыкантов в процессе

---

[16] Ср.: [12, *199*]; о переписке Кана и Лейбовица в 1937–1939 годах см. [1, *53–59*].

[17] Американский композитор-додекафонист Милтон Бэббит в высшей степени уважительно отзывался о Кане не только как об исполнителе, но и как композиторе [2, *399*].

[18] Ср.: [24, *104*].

[19] В газете The New York Times, в заметке от 25 декабря 1940 года, сообщается: «Рудольф Колиш сегодня будет дирижировать шестым концертом Камерного оркестра Новой школы. В программе: Септет Бетховена ор. 20, сюита из “Histoire d’un Soldat” [sic!] Стравинского [правильное название — “Histoire du Soldat”. — *Примеч. пер.*] и “Зигфрид-идиллия” Вагнера». См. также: [6, *168*].

[20] Идеи Колиша в его собственном изложении см. в [15, *201–207*]. Кроме того, Колиш считал, что если исполнитель мысленно держит в уме важные черты партиту-

подготовки к собственному исполнению Колиш рассматривал как пустую трату времени. Более того, он считал, что мысленное исполнение произведения способствует усвоению «объективных» элементов музыки (которые могут быть точно «измерены» по нотной записи) и «экспрессивных», также выведенных из осознанного анализа, — «речевых» элементов артикуляции, акцентуации, интонации. И действительно, идеи Колиша соотносятся с тезисом Шёнберга: «Музыкант — это человек, который, когда видит музыку, слышит нечто в уме. А инструменталист — тот, кто способен сыграть звучащее в голове» [43].

Лоуэлл Крейтц, виолончелист квартета Pro Arte (где Колиш играл первую скрипку) пояснял, что Колиш следовал очень специфичной подготовительной методике в отношении темпа произведения. Вначале участники квартета занимались интенсивным анализом и внутренним вслушиванием в партитуру в собственных темпах; затем они обсуждали всё это, играли мотивы главной темы, или *Grundgestalt*, в разных темпах, чтобы освоить материал и выбрать темп, в котором, как они полагали, можно было бы передать публике максимально ясное представление о связи компонентов произведения — тех компонентов, которые приобщают слушателей к глубинному смыслу музыки [6, *162–169 и след.*].

Очевидно, для Колиша темп был главной, если не единственной, заботой в процессе передачи идеи произведения. В своей вызвавшей большой резонанс статье 1943 года «Темп и характер в музыке Бетховена», высоко оцененной Шёнбергом, Колиш доказывает, что игнорировать обозначения метронома в симфониях Бетховена (слывшие в то время слишком быстрыми и в некоторых случаях неисполнимыми) неправильно [14, *169–187*, *291–312*][21]. В конце пятидесятых — начале шестидесятых годов, то есть как раз перед записью «Весны», Лейбовиц под бдительным контролем Колиша успешно осуществляет первую полную запись всех симфоний Бетховена, придерживаясь темпа и характера музыки, на которые указывали эти авторские обозначения [61][22]. Колиш называл такие исполнения «актом сотворчества» («рекреативным актом»); Лейбовиц вторит Колишу: «Исполнение — это воссоздание произведения» [20, *XXIII*]; ср.: [16, *220*].

ры, то повторение пьесы на репетиции целиком не обязательно, и тогда исполнение в концерте сохранит свежесть. См. [39, *205*].

[21] См. также письмо Шёнберга Колишу от 2 декабря 1943 года (The Rudolf Kolisch Collection, Houghton Library, Harvard University, Boston).

[22] Запись Бетховена вошла в ту же серию, что и «Весна священная».

Лейбовиц и «Весна священная»

В отличие от Колиша, Лейбовиц ценил подрывную деятельность, и запись «Весны» к ее 50-летию — во многих отношениях подрывной акт[23]. Лейбовиц часто повторял, что почти все сочинения Стравинского ущербны с композиторской точки зрения, в основном по причинам, сформулированным Шёнбергом в двадцатые годы:

> «Игорь Стравинский в свое время был блестящим музыкантом, однако не сумел подняться до уровня настоящих великих мастеров, поскольку конструкции — порой грандиозные, — которые он изобретает, лишены органической связи» [21, *27*].

О «Весне» Лейбовиц пишет конкретно:

> «Даже в самых смелых его сочинениях сегменты, темы, разделы скорее просто сопоставляются, нежели органически развиваются. Хотя я сомневаюсь, что таким способом можно получить нечто по-настоящему ценное, нужно признать, что мастерство и яркость музыки Стравинского <...> являют собой радикальную ревизию традиционных средств, становясь угрозой для музыкальной композиции как таковой» [19, *362–363*].

Таким образом, Лейбовиц стремится создать собственную интерпретацию «Весны» — такую, в которой были бы сведены к минимуму ее композиционные недостатки, даже когда сохраняется столь притягательный радикализм произведения. Вступление к первой части «Весны священной» может послужить примером уникального подхода Лейбовица: в нем сконцентрированы проблемы, которые вновь и вновь возникают на протяжении его исполнения.

Как и Колиш, Лейбовиц полагал, что темп — центральный компонент интерпретации произведения. Его трактовка никогда не должна быть плодом самодовольной дешевой виртуозности, угождением публике. Такая дешевая виртуозность была опасна для «Весны», поначалу поражавшей воображение виртуозностью оркестровых партий. Лейбовиц сосредоточился на интерпретации темпового сдвига в первых двух тактах ц. 3, от ♩ = 50 к ♩ = 66 (см. схему 2).

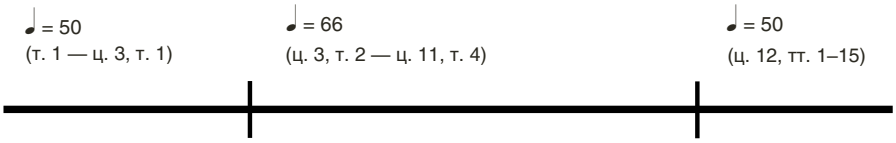
Исходный темп (♩ = 50) возвращается лишь в ц. 12, с повторением основной темы фагота. В промежутке между цифрами 3 и 12 фактически отсутствуют кадансы или темповые смены, обозначенные в партитуре и соответствующие традиционным синтаксическим членениям. Однако подход Колиша-Шёнберга предполагал, что, подобно хорошо продуманной австро-немецкой композиции, «Весна» должна иметь периодические каденции и функциональные фразы.

Лейбовиц решает «улучшить» партитуру. В начале сочинения он принимает темп записи Стравинского 1960 года (♩ = 48) и преподносит первый

---

[23] Лейбовиц пишет: «Композитор — это неизбежно разрушитель. В постоянном разрушении заключается вечно обновляющийся бунт...» [23, *683*].

Партитура



Изменения темпов у Лейбовица по отношению к партитуре

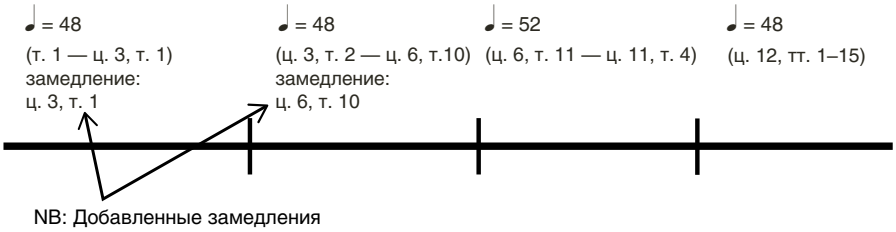
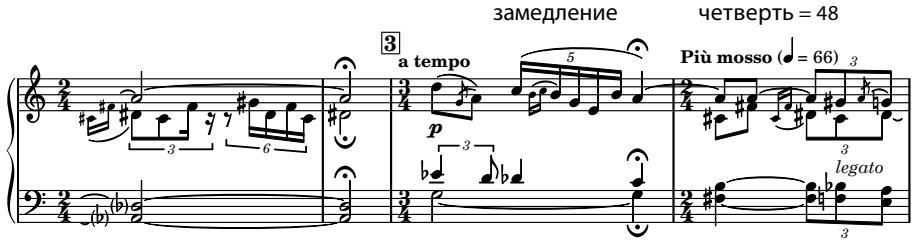


Схема 2. Темпы партитуры Стравинского и темпы Лейбовица во Вступлении к первой части «Весны священной»

такт цифры 3 как каденционный жест, маркированный типичным австро-немецким *ritardando*; во втором такте цифры 3 он возвращается к своему *первоначальному* темпу, игнорируя авторское указание *più mosso*:

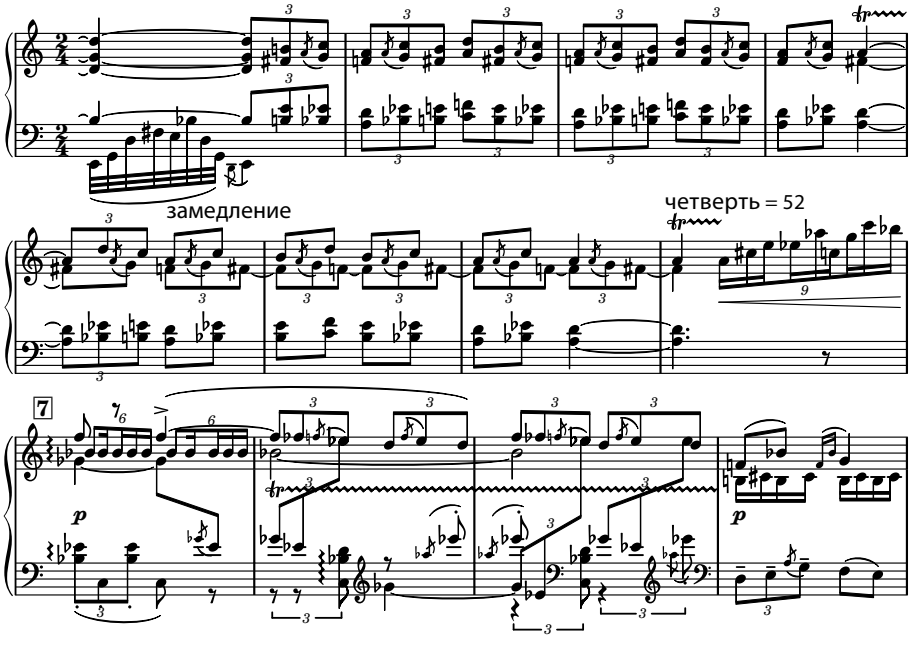
1 Корректировки темпов у Лейбовица и замедления в ц. 3, т. 1–2[24]



[24] В своем исполнении Лейбовиц делает множество темповых «усовершенствований». Он часто добавляет ritard. перед вступлениями тем (например, перед остинато *des–b–es–b* в ц. 12, т. 6–10 и в ц. 22, т. 1–2, или *più mosso* в ц. 92, т. 3–4). Он также меняет темпы разделов: например, в начале «Вешних хороводов» (ц. 48, т. 1) вместо ♩ = 108 партитуры — ♩ = 66, темп более близкий к следующему разделу (ц. 49, т. 1).

Замедленный темп делает артикуляцию линий более отчетливой, хотя и менее виртуозной[25]. В представлении Лейбовица мелодия в ц. 6 (т. 5–10) заканчивается очевидным *rubato* к *ritardando* (ц. 6, т. 10–11); только в 11-м такте он начинает свое *piu mosso*: ♩ = 52, и этот темп сохраняется до возвращения основной темы в ц. 12.

2 Корректировки темпов у Лейбовица и замедления в ц. 6, т. 10–11 и в ц. 7[26]



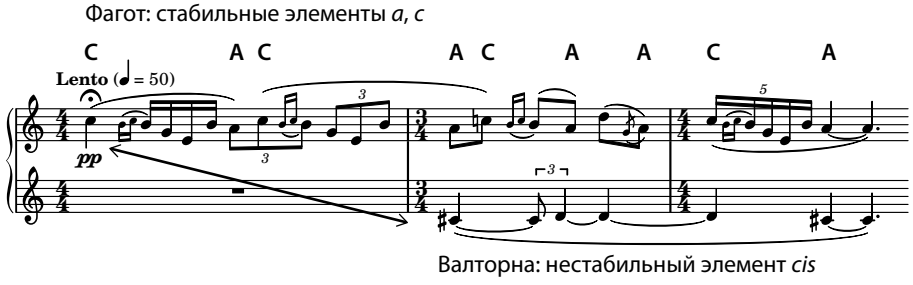
Приверженец Колиша, Лейбовиц должен был в целом основывать свою интерпретацию на детальнейшем изучении «Весны», использующем методы Колиша/Шёнберга в анализе звуковысотных отношений, которые он лично обсуждал с Шёнбергом осенью 1948 года во время пребывания

[25] Интересно, что знаменитый ученик и заклятый враг Лейбовица, Пьер Булез, копирует его темпы во Вступлении в своей записи «Весны» 1969 года; см. темпы в: [10, *124*]. Однако Булез не меняет темп в предписанном *più mosso* (ц. 3, т. 2). Обсуждение отношений Лейбовица и Булеза см. в [13, *2–16*]. Следующие далее примеры показывают, что Лейбовиц систематически дает более медленные темпы, придавая контрапунктический характер взаимодействию партий (например, в «Игре двух городов» четверть = 132; в «Шествии Старейшего-Мудрейшего» ♩ = 132 а ♪ (!) = 69; в «Выплясывании земли» четверть = 136; в «Хождении по кругам» ♩ = 56; в «Величании избранной» ♪ + ♪ = 126). «Великая священная пляска» начинается медленно, ♩ = 112, но движется к ♩ = 138 — темп *быстрее*, чем указано в партитуре — вплоть до ускорения в финальном кадансе по образцу Вильгельма Фуртвенглера.

[26] Мелодическая линия *a–c/h–d*, начинающаяся в ц. 6, явно отсылает к такому же мелодическому рисунку в начальной теме фагота (*a–c/h–d*, т. 2). Лейбовиц добавляет ritard. также в конце темы фагота в т. 3.

в Лос-Анджелесе[27]. В шёнбергианском смысле, начальная тема «Весны» Стравинского — *Grundgestalt* в терминологии Шёнберга — должна формироваться в виде стабильного элемента и его противоположности.

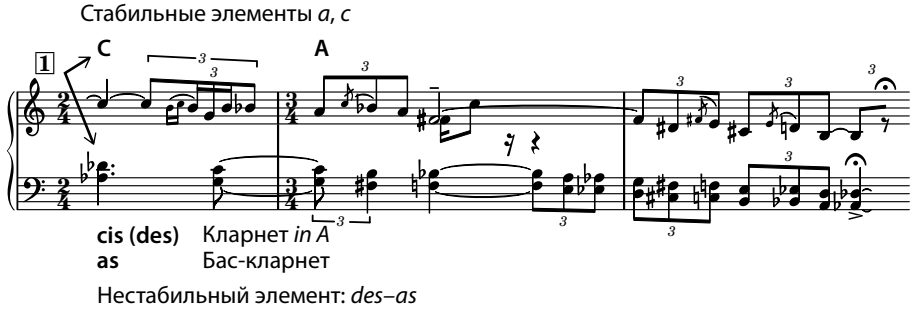
3a Оркестровка стабильных и нестабильных элементов Темы 1



Действительно, тема фагота содержит колеблющуюся малую терцию *c–a* и каденцию в эолийском A, и эти элементы способствуют связности, стабильности. Однако *cis* у валторны противоречит ясному ощущению лада. Нестабильная природа наложения этого *cis* — то, что Шёнберг мог бы назвать неравновесием — ставит под сомнение связность, представленную иным способом. Таким образом, в партии фагота материал стабилен, а валторны — нестабилен, и *оркестровка* Стравинского разграничивает их уникальные роли[28].

В ц. 1, т. 1 фагот начинает вариант своей начальной мелодии, повторяя стабильное высотное соотношение *c–a*; однако два кларнета добавляют *as* и *des* (энгармонический эквивалент угрожающего *cis* валторны), и их хроматическое нисхождение образует тему 2:

3b Оркестровка стабильных и нестабильных элементов Темы 2



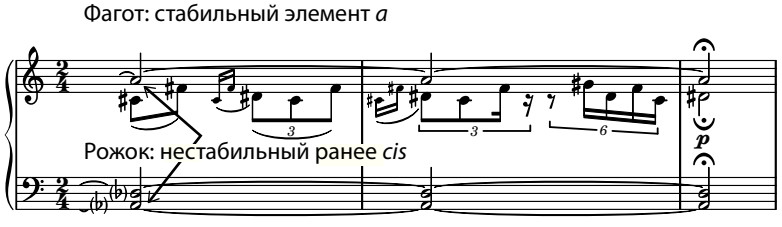
[27] [21, *3*]; см. также [36, *36*]. Исследование аналитических методов Шёнберга см. во Введении к книге [49].

[28] О постоянных чередованиях больших септим и уменьшенных октав см. [59, *100*], в частности, пример 27.

Des образует большую септиму по отношению к верхней линии (*des* на фоне *c*), а *as* — перекрестное соотношение с *a* на сильной доле в ц. 1, т. 2. Таким образом, *a* фагота и *c* фагота способствуют изначальной стабильности темы 1, а кларнеты представляют высотные компоненты, ей противоречащие.

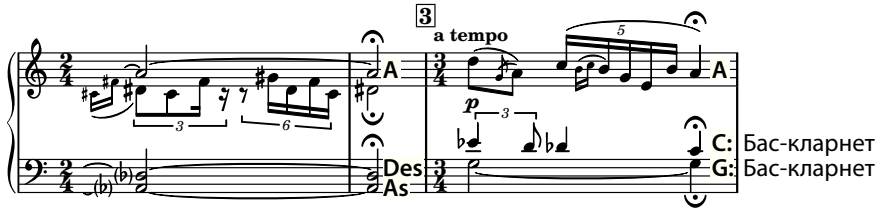
После ясного повторения начальной фразы у фагота (ц. 1, т. 4) тема 3 впечатляюще вступает у английского рожка на все еще угрожающем *cis*, который на этот раз поднимается на кварту вверх, на *fis*, и объединяется с *dis*, квартой ниже *as* у бас-кларнета.

3c Оркестровка стабильных и нестабильных элементов Темы 3



Этот нижний *as* формирует перекрестную связь с единственным здесь стабильным элементом, педальным тоном *a* у фагота, оставшимся от предыдущей фразы и выдерживаемым до повторения темы 1 в ц. 3.

3d Оркестровка и стабильные элементы в каденции Темы 1



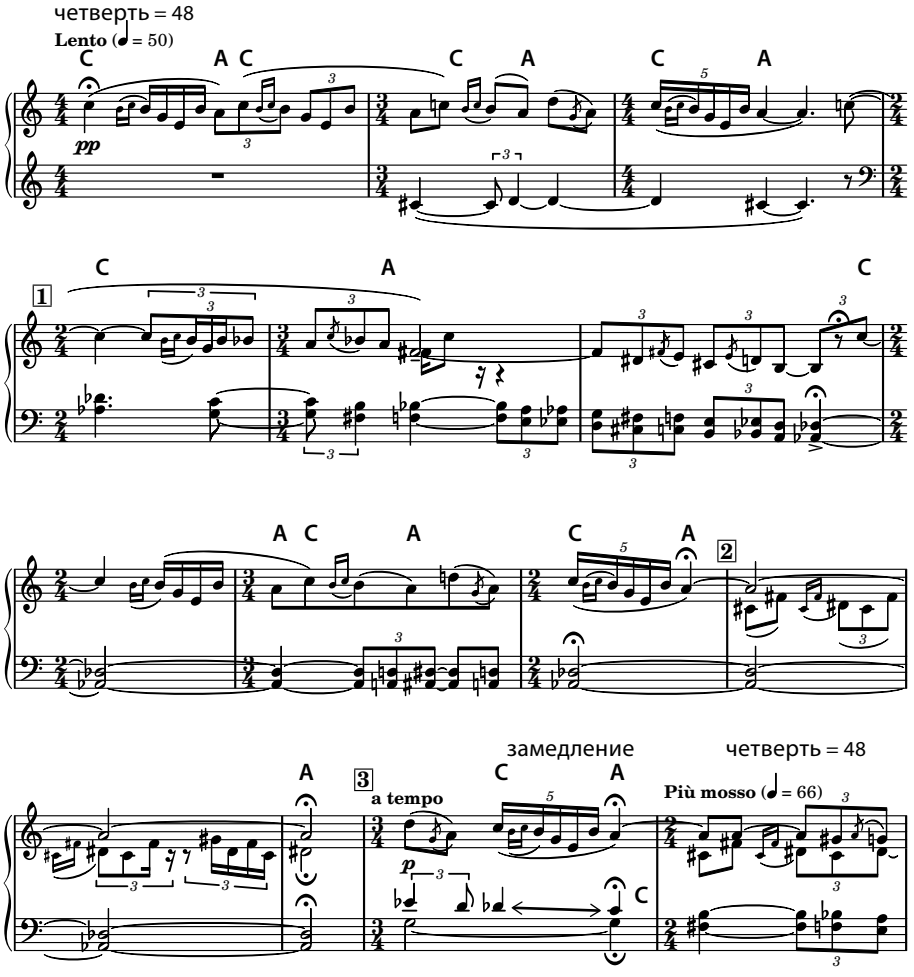
Здесь угрожающий *des* впервые переходит в стабильное *c*, а *as* (ц. 2, т. 1) заменяется на *g*. Это событие вновь подчеркнуто оркестровкой: *c* и *g* впервые звучат не у фагота, а у бас-кларнетов.

Любой анализ, основанный на принципах Шёнберга, подчеркивает инструментальный диалог между стабильными и нестабильными элементами. Однако в раннем творчестве Стравинского сама нестабильность возникает из столкновений линий и фраз — а как раз такие столкновения вызывали

отвращение у Шёнберга и Лейбовица. Поэтому, как дирижер, Лейбовиц встал перед выбором: должен ли он подчеркивать контраст стабильных и нестабильных элементов, или, наоборот, затушевывать их и акцентировать связность, стабильность повторений *c* и *a* в партии фагота? В конце концов Лейбовиц решил «усовершенствовать» партитуру «Весны», подчеркнув связи.

Для этого он динамически выделяет партию фагота как мелодию с аккомпанементом и специально акцентирует ее тон *c* от первого такта до ц. 3, а также педальный тон *a* в ц. 2, т. 1–2. В результате *c* и *a* рельефно выделены на протяжении всего Вступления как минорная терция и общий для всех основных тем материал:

4 Выделение партии фагота и его звуков *a*-*c* в исполнении Лейбовица



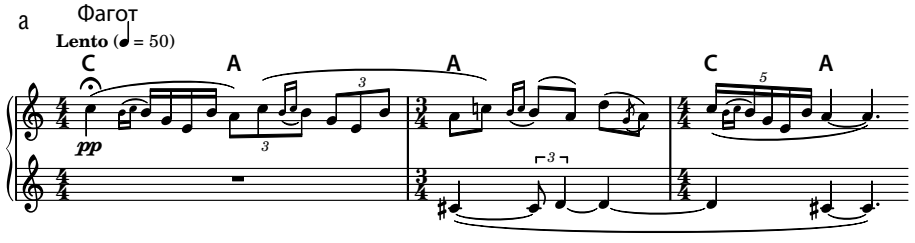
Аналитический подход Лейбовица к «Весне» привлекает внимание к темам фагота, кларнетов и английского рожка в начале. И действительно, оркестровка этих тем оказывает влияние на структуру Вступления в целом. Повторения или варианты темы 1 появляются *только* у фагота, темы 2 (нисходящая хроматическая линия) — чаще всего у кларнетов, а темы 3 — *только* у гобоя и английского рожка:

Такты	1	ц. 1 т. 1	ц. 2 т. 1	ц. 3 т. 2	ц. 4 т. 1	ц. 6 т. 1	ц. 7 т. 1	ц. 7 т. 4–6	ц. 8 т. 1	ц. 9 т. 1	ц. 10 т. 1	ц. 11 т. 1	ц. 12 т. 1
Фагот Тема 1	+												+
Кларнеты Тема 2		+			+		+		+		+	+	
Гобой / рожок Тема 3			+	+		+	+	+		+	+		

Схема 3. Темы 1–3 и их специфическая оркестровка

Такая тембровая и тематическая согласованность фиксирует внутри Интродукции соотношения, которые полностью охватывают ее форму[29]. Например, интервал малой терции в начальной мелодии фагота (скажем, *c–a* в т. 1–2) распространяется подобно цепи на *c–a–fis* и *b–g–e* у кларнетов в ц. 1, т. 1; вместе терции формируют октатонические связи.

5 Октатонные соотношения малых терций в темах кларнетов и фагота во Вступлении



[29] Принцип тембрового структурирования постоянно используется в «Весне». Укажем некоторые тематико-инструментальные переклички. Так, октатонное остинато английского рожка в «Весенних гаданиях» (ц. 14, т. 1–4) напоминает такую же структуру и инструментовку в теме 3 Интродукции (ц. 3, т. 2–8); вступление струнных в начале «Весенних гаданий» (ц. 13, т. 1) отсылает к такту перед «Величанием избранной» (ц. 103, т. 2); флейтовая тема в ц. 25, т. 5–8 предвосхищается в ц. 9, т. 1.

5b

Кларнет *in A*:

1 C A Fis

Бас-кларнет:

Cis B G E

Далее, три проведения темы 2 у кларнетов (ц. 4, т. 1; ц. 7, т. 1; ц. 10, т. 1) также формируют вариант связанных с октатоникой малотерцовых цепей.

5c

Малый кларнет

Ais Fisis

4

Eis Fisis Eis

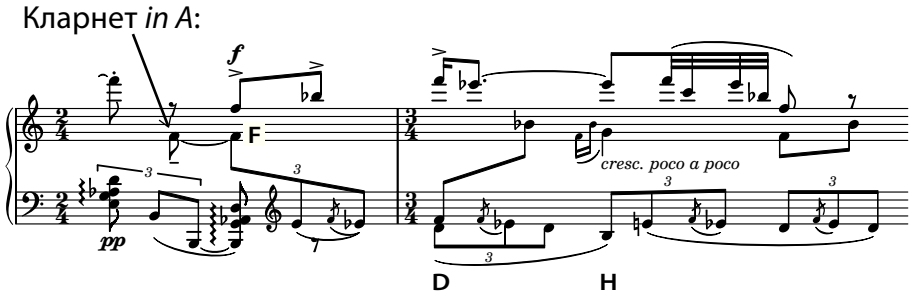
5d

Малый кларнет:

F D

Последняя цепь у кларнетов заканчивается на *h*:

5e



За этим следует *ces-as* в главной теме (ц. 12, т. 1):

5f

В этом смысле нисходящие малотерцовые темы артикулируют объединяющую всё Вступление связную «длинную линию», которая высвечена Лейбовицем в его исполнении[30].

Открывает ли исполнение Лейбовица — с его медленными, аккуратными темпами, добавленными *ritardandi*, с подчеркнуто связным материалом и структурной оркестровкой — путь к слышанию Вступления к «Весне»? С одной стороны, интерпретация Лейбовица явно впечатлила Булеза, который высоко оценил его выбор темпов. В своей обновленной в 1969 году записи он скопировал (или близко воспроизвел) темпы Лейбовица не только в Интродукции, но и в других разделах, за исключением самых медленных (см. таблицу 2).

С другой стороны, когда запись Лейбовица была переиздана в виде компакт-диска, его интерпретация в целом не убедила критиков. Например, калифорнийский критик Джеффри Липскомб назвал исполнение «замедленным», «слишком аналитическим и недостаточно мощным» [26]. Британский критик Кристофер Хауэлл заметил: «Он прохладно относился к Стравинскому — и записал прохладную “Весну”» [11]. Очевидно, они ждали более живой и стихийной трактовки, к которой привыкла нынешняя публика,

[30] Лейбовиц специально выделяет нисходящие хроматические линии кларнета in A и бас-кларнета от ц. 10, т. 1 до ц. 11, т. 4.

«Весна»: цифры и такты партитуры	Лейбовиц	Булез (1969)
Вступление, часть I, т. 1; ц. 3 т. 2	♩ = 48; piu mosso 48, 52	♩ = 48; piu mosso 52
«Весенние гадания» ц. 13 т. 1	𝅗𝅥 = 56	𝅗𝅥 = 50
«Игра умыкания» ц. 37 т. 1, ц. 46 т. 1	♩. = 120, 104	♩. = 120, 108
«Вешние хороводы» ц. 48 т. 1, ц. 49 т. 1, ц. 54 т. 1, ц. 56 т. 1	♩ = 66, 63–66, 152, 66	♩ = 104, 58, 172, 58
«Игра двух городов» ц. 57 т. 1	♩ = 132	♩ = 152
«Шествие Старейшего-Мудрейшего» ц. 67 т. 1	♩ = 132	♩ = 152
«Поцелуй земли» ц. 71 т. 2	♪ = 69	♩ = 56
«Выплясывание земли» ц. 72 т. 1	♩ = 136	♩ = 136
Вступление, часть II ц. 79 т. 1, ц. 87 т. 1, ц. 89 т. 1	♪ = 56, ♩ = 52, 57	♩ = 52, 52, 57
«Тайные игры девушек. Хождение по кругам» ц. 91 т. 1, ц. 93 т. 1, ц. 97 т. 1	♩ = 56, 88–96, 59	♩ = 76, 100, 58
«Величание избранной» ц. 104 т. 1	♪ + ♪ = 126	♪ + ♪ = 132
«Взывание к праотцам» ц. 121 т. 1	l'istesso tempo	l'istesso tempo
«Действо старцев — человечьих праотцев» ц. 129 т. 1	♩ = 58	♩ = 58–60
«Великая священная пляска» ц. 142 т. 1	♪ = 112–116	♪ = 116
«Великая священная пляска» ц. 147 т. 1	♪ = 138	♪ = 126
«Великая священная пляска» ц. 167 т. 1	♪ = 138	♪ = 126
«Великая священная пляска» ц. 174 т. 1	♪ = 138	♪ = 126
«Великая священная пляска» ц. 181 т. 1, ц. 186 т. 1	♩ = 138, ♪ = 138	♩ = 126, ♪ = 126

Табл. 2. Темпы записей Лейбовица и Булеза (1969)
Темпы Булеза взяты из [10, *124*]. Выделены сходные или совпадающие темпы

а не медлительной, рационально аргументированной, контрапунктически ясной и связной, одобренной Колишем «Весны» Лейбовица.

Я убеждена в том, что трактовка Лейбовица имеет историческую ценность. И если рассматривать ее одновременно как *документ,* то она наверняка будет наилучшим образом восприниматься и как исполнение. Подобно вышеупомянутым рукописям из Центра Шёнберга, она обращена к полемике Шёнберга — Стравинского двадцатых годов и является комментарием к ней. Более того, шёнбергианский анализ позволяет нам по-новому оценить техническое мастерство Стравинского, поднимая значение оркестровки в решении композиционного целого на беспрецедентный уровень. И именно этот факт является ключевым не только для оценки исполнительского прочтения Лейбовица, но и для понимания *позитивного* отношения Шёнберга к раннему творчеству Стравинского. Как известно из других имеющихся источников, именно структурообразующая оркестровка Стравинского очаровывала Шёнберга — как и весь музыкальный мир.

Использованная литература

1. *Allende-Blin J.* (Hrsg.) Erich Itor Kahn. München: Edition Text + Kritik im Richard Boorberg, 1994. 111 S. (Musik-Konzepte. H. 85).
2. *Babbitt M.* Erich Itor Kahn, un grand représentant de la musique contemporaine by René Leibowitz, Konrad Wolff // Notes: Journal of the Music Library Association. Vol. 16. No. 3 (June, 1959). P. 399.
3. *Brand* J., *Hailey Ch., Harris D.* (eds. and transl.). The Berg-Schoenberg Correspondence. Selected Letters. N. Y.: W. W. Norton, 1987. XVIII, 497 p.
4. *Casella A*. Tone Problems of Today // The Musical Quarterly. Vol. 10. No. 2 (April, 1924). P. 159–171.
5. *Craft R*. Assisting Stravinsky // The Atlantic Monthly. Vol. 250. No. 6 (December, 1982). P. 64–74.
6. *Creitz L*. Rudolf Kolisch — Master Musician // Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule / Hrsg. von M. Grassl und R. Kapp. Wien: Böhlau, 2002. S. 161–172.
7. *Evans J.* Stravinsky's Music in Hitler's Germany // Journal of the American Musicological Society. Vol. 56. No. 3 (Fall, 2003). P. 525–594.
8. *Freund M.* Marya Freund to Arnold Schoenberg. A Letter from June 23rd, 1923 / The Arnold Schoenberg Collection, Library of Congress, Washington, DC.
9. *Freund M.* 22 September 1922. Marya Freund to Arnold Schoenberg. A Letter from September 22nd, 1922 / The Arnold Schoenberg Center, Library of Congress, Washington, DC.
10. *Hill P.* Stravinsky: The Rite of Spring. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000. X, 170 p. (Cambridge Music Handbooks).
11. *Howell Ch*. Review of Jacques Offenbach, La Belle Hélène, Paris Philharmonic Chorus and Orchestra, René Leibowitz (conductor) // MusicWeb International, 3 June 2003. URL: http://www.musicweb-international.com/classrev/2003/Jun03/OffenbachHeleneLeibowitz.htm (дата обращения: 02.12.2013).
12. *Kahn F.* Generation in Turmoil. With an introduction by Joseph Machlis. Great Neck, N. Y.: Channel Press, 1960. 224 p.
13. *Kapp R*. Shades of the Double's Original: René Leibowitz's Dispute with Boulez // Tempo. No. 165: Emigres and 'Internal Exiles' (June, 1988). P. 2–16.
14. *Kolisch R*. Tempo and Character in Beethoven's Music. Parts I–II // The Musical Quarterly. Vol. 29. No. 2–3 (April, July 1943) P. 169–87; 291–312.
15. *Kolisch R*. Musical Performance: The Realization of Musical Meaning (1939) // Musiktheorie — Zeitschrift für Musikwissenschaft. Jg. 24 (2009). H. 3: Rudolf Kolisch in Amerika — Aufsätze und Dokumente / Hrsg. von A. Schreffler und D. Trippett. S. 201–207.
16. *Kolisch R*. The String Quartets of Beethoven // Musiktheorie — Zeitschrift für Musikwissenschaft. Jg. 24 (2009). H. 3: Rudolf Kolisch in Amerika — Aufsätze und Dokumente / Hrsg. von A. Schreffler und D. Trippett. S. 219–221.

17. *Krones H.* (Hrsg.) Arnold Schönberg in seinen Schriften. Verzeichnis — Fragen — Editorisches. Wien: Böhlau, 2011. 620 S. (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg. Bd. 3).
18. *Langlie W.* Class notes, 14–16 February, 1944 / Arnold Schönberg Center, Wien.
19. *Leibowitz R.* Music Chronicle: Two Composers: Schönberg and Stravinsky: A Letter from Hollywood. The Partisan Review. Vol. 15. No. 3 (March, 1948). P. 361–365.
20. *Leibowitz R.* Schoenberg and His School: The Contemporary Stage in the Language of Music / Transl. by D. Newlin. N. Y.: The Philosophical Library, 1949. 305 p.
21. *Leibowitz R.* Traité de la composition avec douze sons. Typescript (1950) / Arnold Schönberg Center, Wien.
22. *Leibowitz R.* Treatise on Composition with Twelve Tones / Transl. by N. François. Typescript (1950) / Arnold Schönberg Center, Wien.
23. *Leibowitz R.* The Musician's Commitment // The Kenyon Review. Vol. 11. No. 4 (Autumn, 1949). P. 675–684.
24. *Leibowitz R.*, *Wolff K.* Erich Itor Kahn. Un grand représentant de la musique contemporaine. P.: Éditions Buchet/Chastel, Corrêa, 1958. 182 p.
25. *Leibowitz R., Maguire J.* Thinking for Orchestra: Practical Exercises in Orchestration. N. Y.: G. Schirmer, 1960. 240 p.
26. *Lipscomb J.* Customer Review: Leibowitz's *Rite* & Danon's *Petrouchka* (16 May 2005) URL: http://www.amazon.com/review/R3ILSO0HLCRKU2 (дата обращения: 30.07.2013).
27. *Maguire J.* Rene Leibowitz // Tempo. No. 131 (December, 1979). P. 6–10.
28. *Medicis F.* Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s // Music & Letters. Vol. 86. No. 4 (November, 2005). P. 573–591.
29. *Meibach J. K.* Schoenberg's Society for Private Musical Performances, Vienna 1918–1922: A Documentary Study. Ph. D. University of Pittsburgh, 1984. 320 p.
30. *Meine S.* Ein Zwölftöner in Paris: Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972). Augsburg: Wissner, 2000. 287 S. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 10).
31. *Messing S.* Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic. Rochester, N. Y.: University of Rochester Press, 1988. XVI, 215 p.
32. *Milhaud D.* Polytonality and Atonality // Pro-Musica Quarterly. Vol. 2. No. 4 (October, 1924). P. 11–24.
33. *Milhaud D.* The Evolution of Modern Music in Paris and Vienna // The North American Review. Vol. 217. No. 809 (April, 1923). P. 544–554.
34. *Moldenhauer H.*, *Moldenhauer R.* Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1979. 803 p.
35. *Mussat M.-C.* La réception de Schönberg en France // Revue de Musicologie. T. 87. No. 1 (2001). P. 145–186.
36. *Ogdon W.* An Unpublished Treatise of René Leibowitz // Journal of the Arnold Schoenberg Institute. Vol. 2. No. 1 (October, 1977). P. 34–41.

37. *Ogdon W.* Series and Structure: An Investigation into the Purpose of the Twelve-Tone Row in Selected Works of Schoenberg, Webern, Krenek, and Leibowitz. Ph. D. Indiana University at Bloomington, 1955. 329 p.
38. *Quittard H.* Société des Grandes Auditions Musicales // Le Figaro. 174 (1913, 23 June). P. 7.
39. *Satz D.* Rudolf Kolisch in Boston // Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule / Hrsg. von M Grassl und R. Kapp. Wien: Böhlau, 2002. S. 191–208.
40. *Schoenberg A.* 13 May 1922. Ostinato: Unpublished manuscript, typescript / Arnold Schönberg Center, Wien. T34.05.
41. *Schoenberg A.* 21 April 1923. Polytonalists: Unpublished manuscript, typescript / Arnold Schönberg Center, Wien. T34.07.
42. *Schoenberg A.* 12 December 1924. Polytonality and Me: Unpublished manuscript / Arnold Schönberg Center, Wien, typescript. T04.11.
43. *Schoenberg A.* 194–? What is musicianship? Unpublished manuscript / Arnold Schönberg Center, Wien. T78.10.
44. *Schoenberg A.* 2 December 1943. Arnold Schoenberg to Rudolf Kolisch / The Rudolf Kolisch Collection, Houghton Library, Harvard University, Boston.
45. *Schoenberg A.* 1949. Materials for Orchestration: Unpublished manuscript / Arnold Schönberg Center, Wien, typescript. T68.12_17.
46. *Schoenberg A.* 1965. Arnold Schoenberg Letters / Ed. by E. Stein, transl. by E. Wilkins and E. Kaiser. N. Y.: St. Martin's Press. 309 p.
47. *Schoenberg A.* Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre / Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form / Ed. by S. Neff, transl. by Ch. M. Cross and S. Neff. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994. 135 p.
48. *Schoenberg A.* Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg. With a new foreward by Joseph Auner / Ed. by L. Stein, transl. by L. Black. 60th Anniversary Edition. Berkeley: University of California Press, 2012. 559 p.
49. *Schoenberg A.* The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation / Ed. and transl. by P. Carpenter and S. Neff. N. Y.: Columbia University Press, 1995. 462 p.
50. *Schoenberg A.* Theory of Harmony / With a new foreward by W. Frisch / Transl. by Roy E. Carter. 60th Anniversary Edition. Berkeley: University of California Press, 2011. 440 p.
51. *Stein L.* Schoenberg and «Kleine Modernsky» // Confronting Stravinsky: Man, Musician, Modernist / Ed. by J. Pasler. Berkeley: University of California Press, 1986. P. 310–324.
52. *Steuermann C.* Orchestration Class notes, 1944, 14/18 February / The Clara Steuermann Satellite Collection. Arnold Schönberg Center, Wien.
53. *Steuermann E.* A Not Quite Innocent Bystander: The Writings of Eduard Steuermann. Edited by Clara Steuermann, David Porter, and Gunther Schuller / Transl. by R. Cantwell and Ch. Messner. London and Lincoln: University of Nebraska Press, 1989. 264 p.
54. *Stravinsky I.* 27 May 1919: Igor Stravinsky to Arnold Schoenberg / The Arnold Schoenberg Collection. Washington, DC: Library of Congress.

55. *Stravinsky I.* Stravinsky in Pictures and Documents / Ed. by V. Stravinsky and R. Craft. L.: Hutchinson, 1979. 688 p.
56. *Stuckenschmidt H. H.* Arnold Schoenberg: His Life, World, and Work / Transl. by H. Searle. N. Y.: Schirmer Books, 1977. XIV, 581 p.
57. *Taruskin R.* Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays. Princeton: Princeton University Press, 1997. 561 p.
58. *Tenner H.* Alma Mahler — Arnold Schönberg. «Ich möchte so lange leben, als ich Ihnen dankbar sein kann»: Der Briefwechsel. Wien: Residenz Verlag, 2012. 301 S.
59. *Van den Toorn P.* The Music of Igor Stravinsky. New Haven: Yale University Press. 1983. 512 p.
60. *Wieland R.* 2002. Gespräch mit Claude Helffer. Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule / Hrsg. von M. Grassl and R. Kapp. Wien: Böhlau, 2002. S. 267–274.

Дискография

61. *Бетховен Л. ван*. Все симфонии. Дирижер Рене Лейбовиц, Лондонский фестивальный оркестр. 1963. Записано в Лондоне, Великобритания (1961–1962). Music of the World’s Great Composers Series, Reader’s Digest Recordings/RCA, RDM34, 1–7, 33 1/3 о/м.
62. *Стравинский И*. «Весна священная». Пьер Булез и Кливлендский симфонический оркестр. 1969. Columbia Masterworks, MS 7293, 33 1/3 о/м.
63. *Стравинский И*. «Весна священная». Дирижер Рене Лейбовиц, Королевский филармонический оркестр, 1963. Записано в Лондоне, Великобритания (1960). Music of the World’s Great Composers Series, Reader’s Digest Recordings/RCA, RDM 11, 33 1/3 о/м.
64. *Стравинский И*. «Весна священная» Дирижер Рене Лейбовиц, Лондонский фестивальный оркестр. 1990. Записано в Лондоне, Великобритания (1960). Chesky Records, CD42, compact disc.
65. *Стравинский И*. 2012. «Весна священная» Дирижер Рене Лейбовиц, Лондонский фестивальный оркестр. 2012. Записано в Лондоне, Великобритания (1960). Chesky Records, CD42, compact disc. URL: http://www.youtube.com/watch?v=ZJpHfFMkmF8 (дата обращения: 18.01.2015).

Нотные источники

66. *Stravinsky* Igor. Le Sacre du Printemps. 1921. Wien: Arnold Schönberg Center. Book No. MSCO S20.
67. *Stravinsky* Igor. *Pétrouchka*. 1921. Wien: Arnold Schönberg Center. Book No. MSCO S20.

Морин Карр

mac4@psu.edu

Почетный профессор Университета Пенсильвании

Maureen Carr

mac4@psu.edu

Distinguished Professor of Music at Pennsylvania State University

Penn State School of Music
230 Music Building I
University Park, PA 16802–1901
814-863-4412

Аннотация

Стравинский на перепутье после «Весны»:
Песнь механического Соловья (1 августа 1913 года)

«Он говорит, что пытался продолжать работать в старом стиле, и если находятся отличия, то понимать их нужно как результат действия бессознательных сил, слишком мощных, чтобы им сопротивляться», — Игорь Стравинский (1914).

Вскоре после премьеры «Весны священной» (19 мая 1913 года) в парижском театре Елисейских полей, Стравинский возобновляет работу над оперой «Соловей», которую он начал в 1908 году, но затем, в 1910, оставил ради работы над балетом «Жар-птица». В 1913 году он завершает партитуру, премьера состоится 26 мая 1914 года в Парижской Опере.

Свидетельство тому, что Стравинский стремился примирить резкость «Весны» и сладкозвучие «Соловья», обнаруживается в рукописи заключительной сцены второго акта «Соловья», известной как «Игра Механического соловья», от 19 июля / 1 августа 1913 года с пометой Стравинского «Очень доволен!», (хранится в Фонде Пауля Захера). В статье показан путь Стравинского от эскиза к партитуре этого фрагмента и дается его сравнение с более ранними набросками «Соловья», часть которых записано среди эскизов к «Весне священной».

Ключевые слова: «Весна священная», «Соловей», премьера 26 мая 1914 в Парижской Опере, сценография А. Бенуа для «Соловья», «Игра Механического соловья», Н. А. Римский-Корсаков, опера «Кащей бессмертный», Рейнальдо Ан

Abstract

Stravinsky at the Crossroads After *The Rite*: *Jeu de Rossignol Mécanique* [Performance of the Mechanical Nightingale] (August 1, 1913)

«He says that he has tried to continue the work in the older style, and that where differences are found they must be taken as the result of unconscious forces which are too strong for him». — Igor Stravinsky (1914)

Soon after the first performance of *Le Sacre du printemps* (May 29, 1913) at the Théâtre des Champs Élysées in Paris, Stravinsky resumed work on *Le rossignol* [*The Nightingale*] — an opera that he started in 1908 but abandoned in 1910 during his working on *The Rite*. In 1913, he completed *Le rossignol* [*The Nightingale*] — the first performance taking place on May 26, 1914 at the Théâtre de l'Opéra in Paris.

Evidence that Stravinsky was mediating between the strident nature of *The Rite* and the mellifluous quality of passages written for *The Nightingale* before *The Rite*, is found in a definitive musical sketch (Paul Sacher Stiftung) for *Jeu du rossignol mécanique* [*Performance of the Mechanical Nightingale*] where Stravinsky wrote "Очень доволен!" [I am very satisfied!] $^{19\ \mathrm{vii}}_{1\ \mathrm{viii}}$ 1913 [$^{7/19}_{8/1}$ 1913]. The essay will show how Stravinsky moved from sketch to score for this passage, in comparison with earlier sketches for *The Nightingale* some of which are interspersed with those for *The Rite*.

Keywords: *Le sacre du printemps* [*The Rite of Spring*], *Le rossignol* [*The Nightingale*], first performance of May 26, 1914 at the Théâtre de l'Opéra in Paris, Alexandre Benois stage settings for *The Nightingale*, *Jeu du rossignol mécanique* [*Performance of the Mechanical Nightingale*], Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov's opera *Kaschey bessmertnïy* [*Kaschey the Deathless*], Reynaldo Hahn

Морин Карр

СТРАВИНСКИЙ НА ПЕРЕПУТЬЕ ПОСЛЕ «ВЕСНЫ СВЯЩЕННОЙ»: *JEU DE ROSSIGNOL MÉCANIQUE* (1 АВГУСТА 1913 ГОДА)[1]

Перевод Татьяны Верещагиной

> «Он говорит, что пытался продолжать работать в старом стиле, и если находятся отличия, то понимать их нужно как результат действия бессознательных сил, слишком мощных, чтобы им сопротивляться» [11].

Вскоре после премьеры «Весны священной», состоявшейся 29 мая 1913 года в театре Елисейских полей, Стравинский продолжил работу над оперой «Соловей», которая была начата еще в 1908 году и прервана ради «Жар-птицы» и двух других балетов[2]. В течение следующего года он завершил оперу, премьера которой состоялась 26 мая 1914 года в Парижской опере, силами труппы Дягилева[3].

Свидетельство тому, что Стравинский стремился примирить резкость «Весны» и сладкозвучие «Соловья», обнаруживается в рукописи заключительной сцены второго акта «Соловья», известной как «Игра Механического соловья». На ней рукой Стравинского написано по-русски: «Очень

---

[1] Предлагаемая вниманию читателей статья представляет собой подготовленный автором для публикации в журнале фрагмент второй главы книги «После “Весны»: путь Стравинского к неоклассицизму (1914–1925)» (*Carr M.* After the Rite. Stravinsky's Path to Neoclassicism (1914–1925). Oxford University Press, 2014. 328 p.).

[2] В «Комментариях к эскизам», написанных совместно с Игорем Стравинским, Роберт Крафт объясняет присутствие набросков ко второму акту «Соловья» на страницах 41–45 эскизов к «Весне священной» тем, что дата ее премьеры была перенесена с 1912 на 1913 год [12, *13*]. Питер ван ден Турн предполагает, что эти наброски были сделаны в январе 1912 года [15, *34*].

[3] Дальнейшие спектакли прошли в Лондоне 18 и 29 июня, 14 и 23 июля 1914 года. На иллюстрациях 1–3 (см. цветную вкладку) представлена сценография Александра Бенуа к первому, второму и третьему актам парижской премьеры «Соловья», на ил. 4 — принадлежащее Дэвиду Хокни оформление второго акта постановки 2004 года в Метрополитен опера (воспроизводится с разрешения архива театра).

доволен! $\frac{19\ \text{vii}}{1\ \text{viii}}$ 1913» (с подписью; см. ил. 1 на с. 40)[4]. Известно, что в это время Стравинский находился в Устилуге; он был угнетен скандалом по поводу «Весны» и к тому же не вполне оправился от тифозной лихорадки [16, *215*]. Тем не менее, работа над рукописью «Игры Механического соловья» несомненно доставила ему большое удовольствие. Об этом и свидетельствует помета в рукописи (ил. 1; приводим также соответствующий фрагмент опубликованного клавира, ц. 92–93, пример 1).

В обоих источниках первые два такта и начальная доля третьего содержат тоны *c*, *es*, *e*, *fis*[5]. Со второй доли третьего такта появляются два вертикальных созвучия, состоящих из тонов *cis–es–b* и *c–e*[6], которые звучат попеременно до самого конца сцены[7]. Отсутствие ритмической дифференциации между повторениями создает ощущение ритмической статики[8] и приводит к формированию октатонного блока[9]: он служит фоном для

---

[4] Стравинский указал дату по старому и новому стилю.

[5] Звуковысотные классы 0, 3, 4, 6, которые можно интерпретировать как тетрахорд 4–12: [0, 2, 3, 6].

Здесь и далее автор статьи анализирует звуковысотную структуру сочинений Стравинского с точки зрения теории звуковысотных множеств (или теории рядов, *set theory*), применяемой в США для анализа двенадцатитоновой музыки. Под звуковысотными классами (*pitch class*) в рамках данной теории понимаются множества высот звуков, отстоящих друг от друга на целое число октав (то есть октавно тождественных). Всего звуковысотных классов двенадцать (в соответствии с количеством звуков в хроматической гамме); обозначаются они цифрами от 0 (множество звуков *до*) до 11 (множество звуков *си*). Таким образом, под «звуковысотными классами 0, 3, 4, 6» имеются в виду звуки *до*, *ми-бемоль*, *ми* и *фа-диез*. Данное звуковысотное множество (*set of pitch classes*) принадлежит к классу (*set class*) «тетрахорд 4–12» (то есть к двенадцатому множеству из четырех звуков согласно таблице Аллена Форта). Основной вид (*prime*) тетрахорда 4–12 (то есть наиболее компактное расположение среди всех звуковысотных множеств, относящихся к данному классу) представлен множеством [0, 2, 3, 6], то есть *до*, *ре*, *ми-бемоль*, *фа-диез*. Эквивалентность множеств [0, 3 ,4, 6] и [0, 2, 3, 6] объясняется общностью их интервального вектора (*interval vector*), в данном случае [112101]: посчитав все интервалы между звуками любого множества класса 4–12, мы получим по одному интервалу величиной в 1, 2, 4 и 6 полутонов, два интервала величиной в 3 полутона и ни одного интервала величиной в 5 полутонов. — *Примеч. ред.*

[6] Звуковысотные классы 1, 3, 10 и 0, 4, которые можно интерпретировать как пентахорд 5–10: [0, 1, 3, 4, 6].

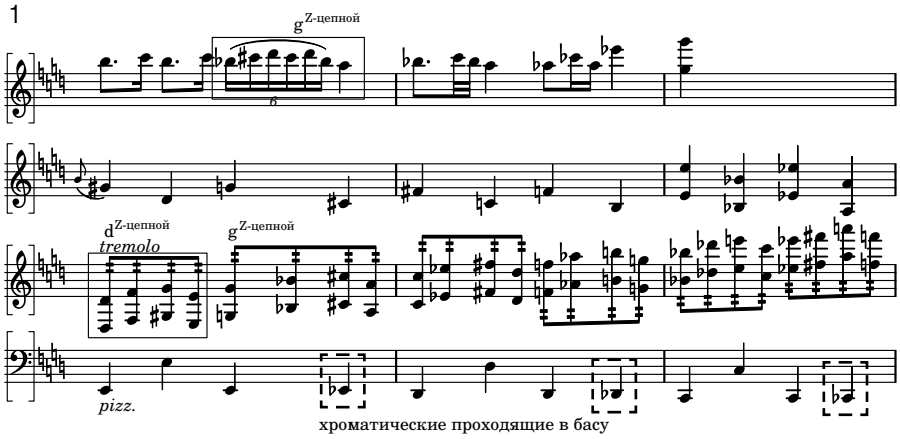
[7] В опубликованном клавире сцена начинается с ц. 92 и продолжается 18 тактов. Это единственное появление Механического соловья в опере, если не считать аллюзии в третьем акте.

[8] См. об этом [13]. В обсуждении первой из Трех пьес для струнного квартета Р. Тарускин так говорит о «застывшей ритмической статике»: «С одной стороны, она развивает и расширяет “неподвижность”, которая в “Весне” создавалась средствами остинатной техники. Здесь два застывших слоя: мелодия скрипки <...> и ритм барабана» [ibid., *25*]. По Тарускину неподвижность — это «статика, а в отношении формы — отсутствие целенаправленности и развития» [14, II, *1678*].

[9] Рассуждая о «застывших гармониях», Джонатан Д. Крамер заявляет: «Критики и аналитики музыки Стравинского часто отмечали его приверженность гармонической статике. В частности, в музыке 1910-х годов он создает развернутые построения,

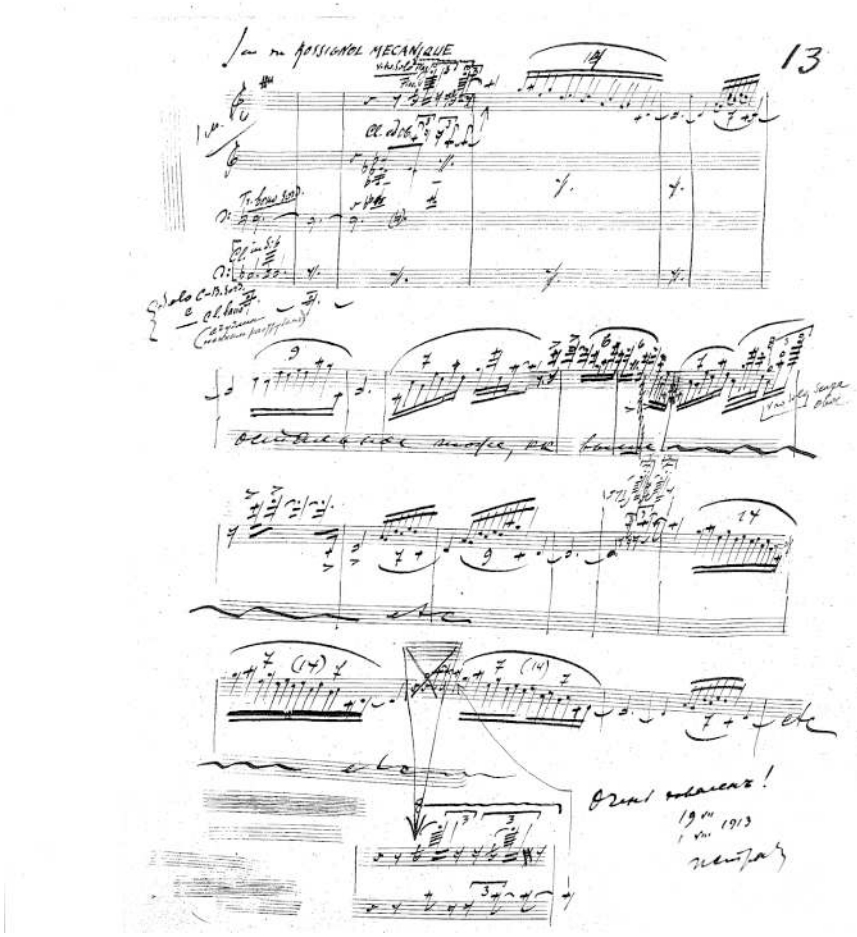
пентатонной мелодии гобоя, характеризующей Механического соловья. В результате Стравинский создает необходимое ему противопоставление музыки механического и живого соловьев; последний появляется еще в первом акте оперы (ц. 18), сочиненном до «Весны священной». Дихотомия возникает благодаря контрасту двух типов фигур: повторяющихся пентатонных (в музыке Механического соловья) и импровизационных хроматических (в музыке Соловья живого). Применяя монтаж и фактурные наслоения в изображении «Игры Механического соловья», Стравинский создает ритмическую и гармоническую статику, подобную той, что встречалась в «Весне» с ее остинатной техникой, но более мягкую по звучанию, — и это удовлетворило композитора, как он отметил в эскизе (см. ил. 1).

Ранее, особенно в процессе сочинения первого акта, Стравинский тоже использовал повторяющиеся построения, но результат заметно отличался от «Игры Механического соловья». В первом акте такие построения часто повторялись секвенционно; они сильнее зависели от тех образцов, которые Стравинский мог, вероятно, усвоить благодаря занятиям у Римского-Корсакова или благодаря изучению одной из его опер. (Но это было до «Весны».) Одним из примеров может послужить короткий набросок, предвосхищающий завершение вступления к первому акту (ц. 5); возможно, он был написан еще в 1908 году, до «Жар-птицы» (1909–1910). См. его транскрипцию:



В этом эскизе Стравинский записал мелодический фрагмент и три уровня сопровождения. Рисунок первого из них определяют мелодические тритоны, скользящие вниз по полутонам (строка 2, начиная с тона *gis*). Четыре ноты, образующие фигуру в начале третьей строки эскиза, можно было бы

основанные на одном аккорде или чередовании двух созвучий. Каковы бы ни были тому причины, имеются важные последствия такого использования застывших гармоний» [10, *174*].



Ил. 1

2

JEU DU ROSSIGNOL MÉCANIQUE — SPIEL DER KÜNSTLICHEN NACHTIGALL

PERFORMANCE OF THE MECHANICAL NIGHTINGALE

Pendant cette scène, le vrai rossignol disparaît sans être remarqué.
Während dieser Szene fliegt die echte Nachtigall unbemerkt davon.
During this scene the real nightingale disappears, unobserved.

92 Moderato ♩= 60

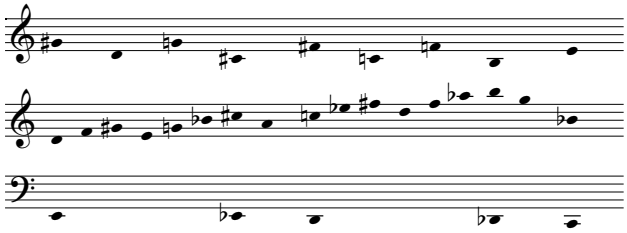
93

(L'Empereur, d'un geste, met fin au jeu du rossignol mécanique.)
(*Der Kaiser beendet durch ein Zeichen das Spiel der künstlichen Nachtigall.*)
(With a gesture the Emperor orders the mechanical nightingale to be stopped.)

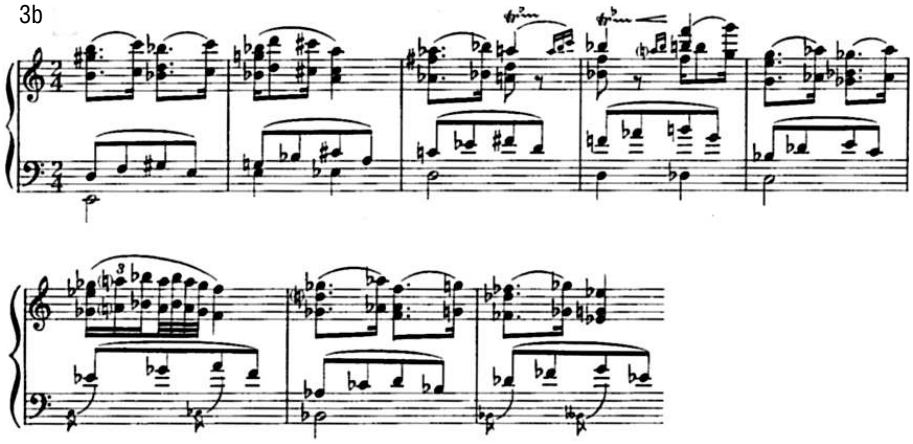
записать в следующем порядке: *d, e, f, gis*[10]; этот интервальный комплекс (транспонирующийся далее по квартам) хорошо известен: в частности, он характеризует Царевича в «Жар-птице»[11]. Филип Юэлл подтвердил мне, что данный мотив можно трактовать как часть Z-цепного лада Яворского с основным тоном *d*, за которым следует транспозиция лада от тона *g* и т. д., как показано в примере 2. Фигура из шести нот на верхней строке также укладывается в Z-цепной лад Яворского от тона *g*[12]. Рисунок нижней строки (4) определяет нисходящая хроматическая гамма; с другой стороны, согласно Яворскому звуки *es, des, ces* можно истолковать как хроматические проходящие.

Схема движения голосов в примере 3а (составленная на основе примера 2) показывает, что сочетание тритонового ряда в верхнем голосе с нисходящей хроматической линией баса в нижнем можно представить как нисходящий ряд неполных малых мажорных септаккордов.

3a



3b



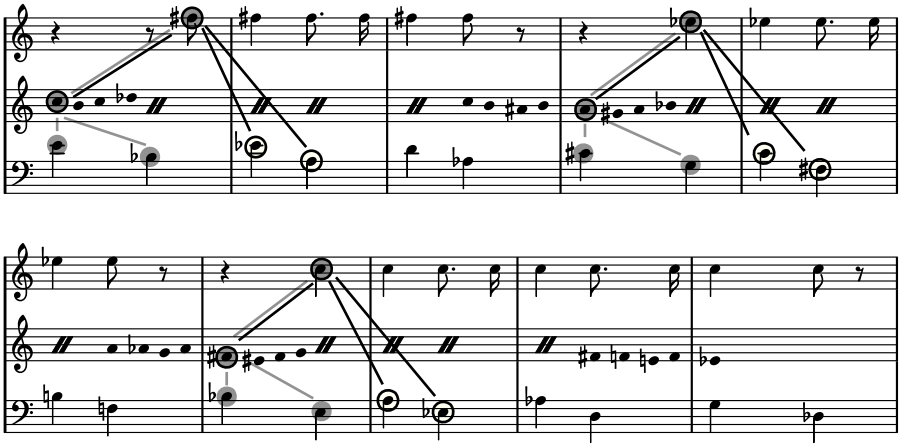
[10] Или как звуковысотные классы 2, 4, 5, 8, которые можно интерпретировать как тетрахорд 4–12: [0, 2, 3, 6].

[11] О методе работы с мелодическими мотивами как с формулами на примере «Волшебного звона» из «Жар-птицы» см. [3].

[12] Электронная переписка с Филипом А. Юэллом между 31 марта и 16 апреля 2013 года. См. также [6; 7].

Схема движения голосов в примере 4a составлена на основе фрагмента оперы Н. А. Римского-Корсакова «Кащей Бессмертный»[13], начиная с т. 107 первой картины (пример 4b). Этот отрывок мог послужить одной из моделей композиционного процесса на ранних этапах работы Стравинского над эскизами к «Соловью».

4a

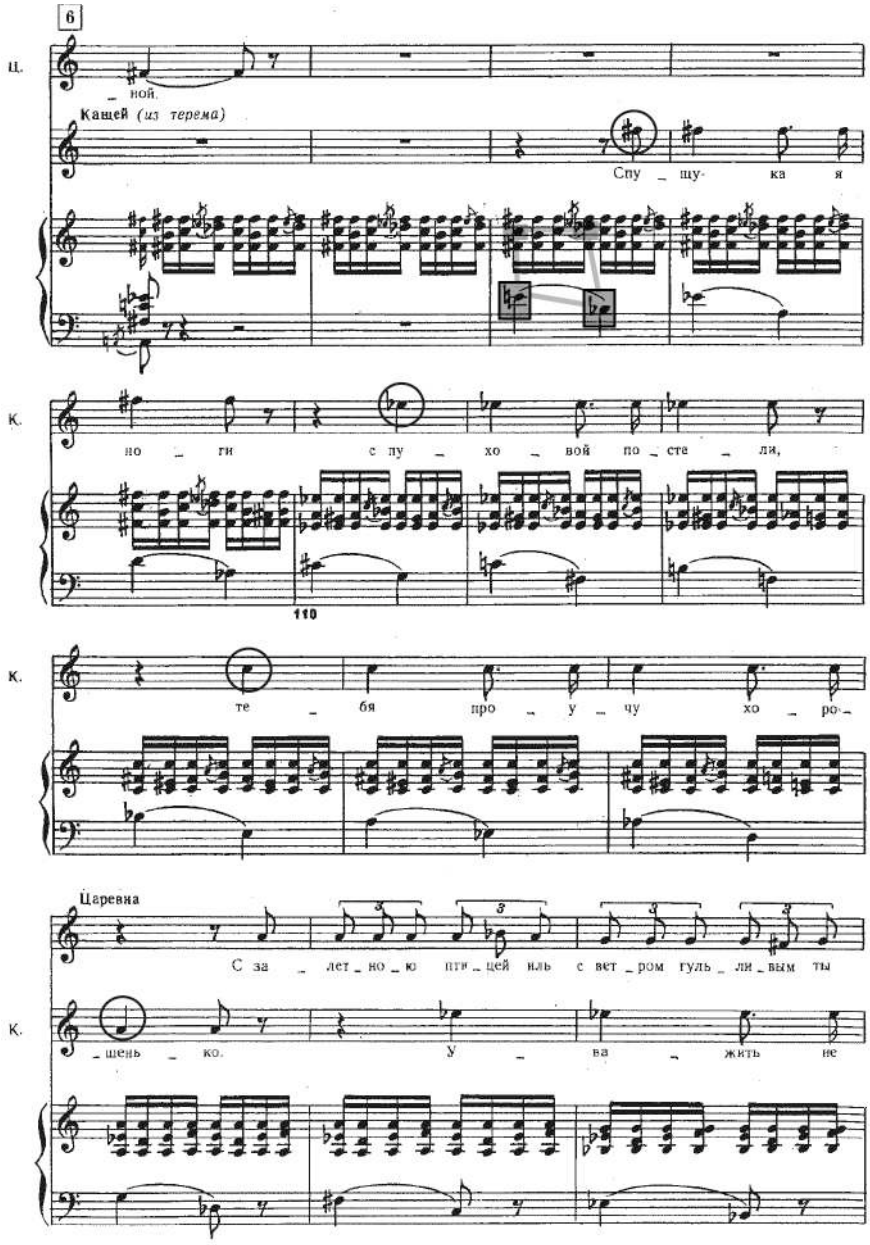


Структурное сходство (нисходящие ряды тритонов), обнаруживающееся при сравнении схем движения голосов в примерах 3a (из «Соловья» Стравинского) и 4a (из «Кащея Бессмертного» Римского-Корсакова), помогает объяснить, в чем состоит родство композиционных процессов в этих двух примерах и почему оно прослеживается скорее на уровне фона, чем на уровне рельефа музыкальной фактуры[14]. В обеих гармонических редукциях секвенционное повторение симметричных фигур управляется тритоном. Так, в «Соловье» (пример 3a) структуру фонового слоя фактуры определяет нисходящий ряд малых мажорных септаккордов (записанных иногда с энгармонической заменой), которые образуются в результате взаимодействия нисходящего ряда тритонов (см. вторую строку схемы) и хроматической линии баса. В «Кащее Бессмертном» (пример 4a) формула слегка иная, чем в «Соловье» Стравинского: структурной моделью здесь становится уменьшенный септаккорд (*fis–a–c–es*). Эта фоновая гармония появляется в различных позициях: сначала с тоном *fis* в верхнем голосе, затем — *es*, *c* и *a*. Как показано на схеме движения голосов, в результате возникает наложение гармоний: аккорд увеличенной сексты («увеличенный терцквартаккорд») имеет два общих звука с уменьшенным септаккордом; транспозиция последнего по малым терциям вниз осуществляется благодаря тритонам,

[13] Опера написана в 1901–1902 годах, опубликована в Санкт-Петербурге в 1902 году; окончание переработано в 1906 году. См.: [8, *412*].

[14] Джонатан Кросс различает «фоновые» мотивы и мотивы «первого плана» в «Весне священной» (ц. 10–12). См. [5, *96–98*].

4b


6
ц.
ной.
Кащей (из терема)
Спу щу- ка я
к.
но ги с пу хо вой по сте ли,
110
к.
те бя про у чу хо ро-
Царевна
С за лет но ю пти цей иль с вет ром гуль ли вым ты
к.
шень ко. У ва жить не

скользящим по полутонам. Важно отметить, что гексахорд, образованный мелодическим зигзагом трех следующих друг за другом тритонов (*e–b*, *es–a*, *d–as* в примере 4а и *gis–d*, *g–cis*, *fis–c* в примере 3а), воодушевил Стравинского и в работе над разделом «Волшебный звон» в «Жар-птице» (ц. 98–101), где используются три разные формы этого гексахорда[15].

Унифицированностью своих построений рассмотренные фрагменты оперы Римского-Корсакова «Кащей Бессмертный» (см. пример 4а) и первого акта «Соловья» (нотные примеры 2 и 3а) отличаются от музыкального изображения «Игры Механического соловья» (см. пример 1), в котором Стравинский по всей видимости отказывается от жесткости корсаковского подхода ради более свободных и гибких пентатонных мелодических фигур, повторяющихся на фоне октатонного блока[16]. Этот блок, однако, лишен в «Механическом соловье» ритмической дифференциации, характерной для «Весны священной». Кроме того, «Механический соловей» появляется в опере только один раз, если не считать аллюзии в инструментальной интродукции к третьему акту. Поэтому трудно рассуждать о функции этого звукового блока по сравнению с другими подобными — самое большее, можно констатировать контраст между пентатонной и хроматической мелодикой, изображающими, соответственно, механического и живого соловьев.

Поскольку этот окончательный эскиз был написан так скоро после «Весны священной» и, очевидно, устроил Стравинского, его можно рассматривать как один из первых шагов Стравинского на пути к неоклассицизму, или, лучше сказать, на пути после «Весны».

Стравинский сам признавал стилевые различия материала, написанного до и после «Весны»: «Я очень доволен постановкой моей оперы, — сказал мне Игорь Стравинский. — Первый акт я написал несколько лет назад, тотчас по окончании “Жар-птицы”. Второй же и третий акты были мною написаны истекшей зимой. Музыка пострадала, быть может, от этого в цельности и единстве характера. Но я, по разным соображениям, не хотел

[15] О различных формах этой шестизвучной фигуры, или класса звуковысотных множеств [0, 1, 2, 6, 7, 8], в этом разделе «Жар-птицы» см. [3, *44*].

[16] Звуковой блок из 6 нот октатонного звукоряда без ритмической дифференциации также обнаруживается в сцене коронации из «Бориса Годунова» (редакции 1869 и 1872 годов). Эта музыка была прекрасно известна Стравинскому, поскольку его отец исполнял партию Варлаама на сцене Мариинского театра. Конечно, это не означает, что «Игра Механического соловья» является буквальной цитатой из сцены коронации, но подсознательная отсылка у Стравинского вполне здесь возможна. Ввиду конкретных звуковысотных особенностей отсылки к «Борису» в «Аполлоне» кажутся гораздо более осознанными, чем эта «подсознательная отсылка». О «классическом как намеке» см. у Булеза [2, *306–308*]. В моей книге я показываю, что влияние сцены коронации в эскизах «Аполлона» Стравинского очевидно [3, *108*].

переделывать первый акт, подгонять его к остальным, как не хотел и не мог писать второй и третий акты совершенно в духе первого»[17].

В рецензии на парижскую премьеру (опубликована без даты) Рейнальдо Ан отмечает уникальность положения «Соловья» — работа над которым велась до и после «Весны» — в творчестве Стравинского. «Легко поддаться чарам этой странной и могучей музыки: словно пропитанная опиумом, покрытая драгоценным лаком, обволакивает она неописуемыми красками и ароматами сказку, украшает ее орнаментом...» [9].

Использованная литература

1. И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост. и комм. Виктора Варунца. М.: Советский композитор, 1988. С. 21–22.
2. *Boulez P.* Classique — moderne // Die Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationale Symposion der Paul Sacher Stiftung. Basel, 1996 / Hrsg. von H. Danuser. Winterthur: Amadeus, 1997. S. 306–308.
3. *Carr M.* Le Carillon féerique, une clef disparue de «L'oiseau de feu» // Analyse musicale. No. 32 (Juillet, 1993). P. 40–53.
4. *Carr M.* Multiple Masks: Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects. University of Nebraska Press, 2002. 368 p.
5. *Cross J.* The Stravinsky Legacy. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. XII, 282 p.
6. *Ewell Ph*. Octatonic or Diminished? Russian Modal Interpretation of Stravinsky from an American Perspective // Igor Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism / Ed. by M. Locanto. Turnhout: Brepols, 2014. P. 137–156.
7. *Ewell Ph*. Rethinking Octatonicism: Views from Stravinsky's Homeland // MTO (Music Theory Online). Vol. 18. No. 4 (December 2012). URL: http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.4/mto.12.18.4.ewell.php (дата обращения: 21.01.2015).
8. *Frolova-Walker M.* Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov / Rimsky-Korsakov. Russian family of musicians // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. 21 / Ed. by S. Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 400–423.
9. *Hahn R.* [Review of the «Nightingale» premiere in Paris (26 May 1914)] // La Musique. 1914.
10. *Kramer J. D.* Discontinuity and Proportion in the Music of Stravinsky // Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist / Ed. by J. Pasler. Berkeley and Los Angeles, 1986. P. 174–194.
11. *Scholes P. A.* Stravinsky at Close Quarters // Everyman. 1914. May 1. P. 86–87.

[17] «Вечернее время». СПб. 1914, 29 мая (11 июня), с. 3. Интервьюер неизвестен. Фрагмент приведен по изданию: [1, *21–22*]. В примечании Варунц уточняет, что первый акт «Соловья» был закончен до «Жар-птицы», и «сочинение оперы было прервано в связи с началом сотрудничества Стравинского с Дягилевым и его труппой» [там же, *22*]. — *Примеч. ред.*

12. Stravinsky Igor, «The Rite of Spring». Sketches 1911–1913. Facsimile Reproductions from the Autograph / Preface by F. Lesure; Introductory Essay by R. Craft. L.: Boosey and Hawkes, 1969. XLVII, 139 p.
13. *Taruskin R*. "...la belle et saine barbarie". Über den russischen Hintergrund der Trois Pièces // Igor Strawinsky. Trois pièces pour quatuor à cordes: Skizzen, Fassungen, Dokumente, Essays: Festgabe für Albi Rosenthal zum 80. Geburtstag / Hrsg. von H. Danuser in Verbindung mit F. Meyer und U. Mosch. Winterthur: Amadeus Verlag, 1994. S. 17–28.
14. *Taruskin R*. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through «Mavra»: in 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1996. 1757 p.
15. *Van den Toorn P. C*. Stravinsky and The Rite of Spring. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987. IX, 221 p.
16. *Walsh S*. Stravinsky. A Creative Spring: Russia and France 1882–1934. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1999. 699 p.

Левая Тамара Николаевна

levgez@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор Нижегородской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки

603005, Нижний Новгород,
ул. Пискунова, 40

Tamara N. Levaya

levgez@mail.ru

Doctor of Fine Arts, Professor of Nizhniy Novgorod Glinka Conservatory (Academy)

40 Piskunov Street
Nizhniy Novgorod
603005 RUSSIA

Аннотация

«Весна священная» и метаморфозы русского скифства

В статье рассматривается феномен русского скифства, возникший в культурном климате России начала XX века и давший о себе знать в различных произведениях искусства. Автор анализирует как чисто эстетические, так и социально-психологические корни этого явления, идеологически осознавшего себя накануне Первой мировой войны. В статье раскрывается связь русского скифства с философией дионисийства, что позволяет провести параллель между экстатическими образами Стравинского и Скрябина. Кроме того, прослеживается эволюция скифской сферы в творчестве младших современников Стравинского. Это Прокофьев, прошедший путь от «Скифской сюиты» и кантаты «Семеро их» к урбанистической Второй симфонии и «Стальному скоку», а также Шостакович, преобразовавший ритмическую моторику скифской сферы в зловещую «машину смерти».

Ключевые слова: «Весна священная», русское скифство, евразийство, дионисийство, урбанизм, «машина смерти»

Abstract

***The Rite of Spring* and the Metamorphosis of Russian Scythianism**

The article discusses the phenomenon of Russian Scythianism, which originated in the cultural climate of Russia in the early 20th century and has manifested itself in various works of art. The author analyzes the aesthetic, social and psychological roots of this phenomenon, which ideologically aware of itself on the eve of the World War I. The article reveals the link between Russian Scythianism and philosophy of Dionysism, it allows to draw a parallel between the ecstatic images of Stravinsky and Scriabin. In addition, it traces the evolution of the Scythian art sphere in creative activity of younger contemporaries of Stravinsky. This is Prokofiev, who was promoted from the *Scythian Suite* and the cantata *Seven, They are Seven* to the urbanistic Second Symphony and *The Steel Step*, as well as Shostakovich, who transformed the rhythmic motor activity of the Scyphian sphere in sinister “machine of death”.

Keywords: *The Rite of Spring*, Russian Scythianism, eurasianism, Dionysism, urbanism,“machine of death”

Тамара Левая

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» И МЕТАМОРФОЗЫ РУССКОГО СКИФСТВА

Столетний юбилей «Весны священной» побуждает не только заново оценить шедевр Стравинского, но и задаться некоторыми вопросами, до сих пор остающимися предметом споров и дискуссий. В ряду таких вопросов — причастность балета стихии русского скифства. Под «русским скифством» мы понимаем в данном случае ту грань культуры Серебряного века, которая возникла на пересечении «старейшего с новейшим» (если воспользоваться выражением Т. Манна) и стала своего рода питательной средой для целого поколения русских поэтов, художников и музыкантов. Разумеется, скифские мотивы в искусстве тех лет уже привлекали внимание исследователей, в том числе и в связи с «Весной священной». Тем не менее природа этого явления, а кроме того моменты «прорастания» скифской сферы в грядущий XX век, остаются одной из интригующих проблем культуроведения.

Когда автор музыки «Весны священной», подчеркивая уникальность замысла своего творения, утверждал, что ему ничто не предшествовало непосредственно, то это утверждение вряд ли стоит понимать буквально. Не сводилось дело и к сновидческим фантазиям (напомним свидетельство Стравинского о том, что идея «Весны» пришла к нему во сне); Н. Рерих, оспаривавший у композитора приоритет в рождении замысла спектакля, отнесся к этому свидетельству скептически. Но каков бы ни был непосредственный импульс появления на свет «Весны», легендарный балет неслучайно превратился в культурный миф XX века. Следуя антиакадемическим установкам дягилевского театра, он появился на самом пике авангардных умонастроений в искусстве. Создатели «Весны» не углублялись в теоретические обоснования своих позиций, но примечательно уже то, что балет родился в окружении таких манифестов нового искусства, как статья Д. Бурлюка «“Дикие” в России» (напечатанная в 1912 году в альманахе «Синий всадник») и «Грамоты и декларации русских футуристов», составленные А. Лурье, Б. Лившицем и Г. Якуловым (1914). Некоторые пункты этих манифестов прямо отсылают к партитуре балета — например, закон «смещенной конструкции», закон «колористического диссонанса» или

«самодовление ритмов и темпов». Д. Бурлюк возводил подобные принципы к традициям «варварского» искусства — египтян, ассирийцев, скифов [2, *19*].

В последнем случае особую роль играли образы восточнославянской мифологии, с чем, собственно, и связан был скифский бум в сюжетике, иконографии, стилистике искусства начала века — от поэзии Блока и Городецкого до живописи Н. Рериха, Л. Бакста, В. Васнецова. К этому списку, который, безусловно, может быть продолжен, стоит добавить В. Хлебникова: именно к 1913 году — году премьеры «Весны» относятся его «Ночь в Галиции», «Перуну», «Перевертень», «Дети Выдры». Пример Хлебникова говорит о том, что русские кубофутуристы рассматривали языческий миф и образы древней Руси как почву для радикальных языковых экспериментов.

Однако скифство представляет интерес не только чисто эстетический. Сущность его вряд ли может быть распознана вне тех социально-психологических проблем, с которыми Россия столкнулась сто лет тому назад. Манифест Лурье, Якулова и Лившица неслучайно назывался «Мы и Запад». В наэлектризованной атмосфере предвоенных и военных лет, в ситуации провозглашаемого «заката Европы» и пробуждения «азийного духа» воззвания русских футуристов звучали как проповедь своего рода неонационализма. Неудивителен в этом плане всеобщий всплеск интереса к национальной старине, равно как и активизация славянофильских настроений в среде поэтов-«будетлян», что позже иронически прокомментирует тот же Б. Лившиц в повести «Полутораглазый стрелец».

Впрочем, трезвым голосам в то время еще только предстояло прозвучать. 1912–1914 годы — период кануна и начала мировой войны — стали этапными и в формировании идеологии скифства. Большую роль сыграла в этом программная статья Иванова-Разумника (1912) за подписью «Скиф», в которой содержалось пророчество неизбежной гибели европейской буржуазной цивилизации. В 1914 году состоялся известный разговор Стравинского с Р. Ролланом, в котором композитор рассуждал о России как «прекрасной и мощной варварской стране, <...> способной оплодотворить мировую мысль» — в противоположность «одряхлевшей и вырождающейся» Германии. Здесь же высказывался политический прогноз, что мировая война и следующая за ней революция свергнут династию Романовых и создадут славянские соединенные штаты [3, *72*][1].

Не останавливаясь здесь на вопросе причастности Стравинского к скифской идеологии, отметим, что русские интеллектуалы «канунной эпохи» вряд ли могли предвидеть реальный разворот исторических событий, в конечном счете ввергнувших страну в разрушительный революционный катаклизм. Должно было пройти время, прежде чем Н. Бердяев увидел в произошедшей революции «дионисические оргии темного мужицкого царства», которые «грозят превратить Россию со всеми ее ценностями и благами в небытие» [1, *119*]. Что же касается художественного самосознания «канунной поры», то оно по-своему романтизировало «грядущих

[1] По тому же источнику [3] приводятся фрагменты цитат.

гуннов», соединяя восточно-славянскую мифологию с модным в те годы культом Диониса.

На связь русского скифства с «религией страдающего бога» обращали внимание многие русские мыслители. «Великая русская равнина, — писал М. Волошин, — исконная страна бесноватости. Отсюда в древности шли в Грецию оргические и дионисийские исступления; здесь с незапамятных времен бродит хмель безумия» [4, *94*]. О дионисийстве как доминирующем начале русской культуры — правда, с оговоркой, что «Дионис в России опасен» — писал Вяч. Иванов. Под этим началом он подразумевал, в частности, «экстатическое соединение жертвы и жертвователя, прорыв границы индивидуума и слияние отдельного с коллективным в мистериальном действе» [6, *230*]. Трудно не заметить связь подобных представлений с буйными ритмами «Весны священной», с культом воплощенного в ней витального, биологического, природно-стихийного начала.

Впрочем, этим культом была буквально пропитана атмосфера предвоенной поры, давая о себе знать пусть и не в столь «громких», но все же родственных «Весне» художественных акциях. Имеется в виду, в частности, постановка в октябре 1912 года в Литейном театре балета-пантомимы «Козлоногие» на музыку И. Саца (хореография Б. Романова, в главной роли — О. Глебова-Судейкина). Балетный спектакль, в котором на сцене изображается дикая пляска мифологических существ, современники восприняли как настоящую вакханалию красок, звуков и движений.

Дионисийский компонент русского скифства, благодаря которому образы доисторического прошлого обретали остро современное, подчас экспрессионистское звучание, интересен не только сам по себе. Он свидетельствовал о преемственной связи скифской сферы с культурой символизма. И здесь открываются параллели между Стравинским и Скрябиным — параллели тем более неожиданные, что создатель «Весны» Скрябина, как известно, не жаловал (по крайней мере, на словах). «Весну священную» и зрелые скрябинские опусы сближала идея экстаза как дионисийского исступления. «Великая священная пляска» в финале балета сопоставима с идеей «последней пляски перед самым актом», которой Скрябин планировал завершить Мистерию и которая метафорически воплотилась в вихреобразных кодовых разделах его сонат и поэм. Общими при этом оказываются возрастающая импульсивность ритма, неуклонное динамическое и драматургическое крещендо, тенденция к открытой форме. Последнее заслуживает дополнительного внимания. Если согласиться с С. И. Танеевым, что Пятая соната Скрябина «не заканчивается, а прекращается», то нечто подобное можно сказать и о последних тактах «Весны». Уносящиеся ввысь шестнадцатые флейт как метафора «отлетающего духа» — это те же «дематериализация» и «возвращение к небытию», которыми отмечены пассажи-вихри в конце скрябинской сонаты. В обоих случаях можно говорить о прорыве сквозь замкнутую оболочку музыкального целого и выходе

в Бесконечное — как в формальном, так и в некоем содержательном, метафизическом смысле.

Но указанные параллели не мешают увидеть и существенные различия в воплощении Скрябиным и Стравинским идеи экстаза. Если Скрябин только мечтал о «хоровом действе» и «соборном множестве», то у Стравинского «коллективный субъект» обретает плоть и кровь. Индивидуалистическое начало, столь значимое в богоборческих устремлениях Скрябина, уступает здесь место некоей надындивидуальной стихии. Оргиастический коллективизм вкупе с национальной архаикой, собственно, и придают музыке «Весны» тот скифский колорит, который в принципе был весьма далек от скрябинских звуковых откровений.

По мнению некоторых исследователей, эти и подобные качества «Весны» (равно как и ее вокального аналога — «Свадебки») предвосхитили евразийское уклонение в культуре русского зарубежья[2], во многом унаследовавшее идеологию скифства. В отличие от своего непосредственного окружения — П. Сувчинского, А. Лурье, В. Дукельского — Стравинский не являлся непосредственно теоретиком и практиком евразийства, но, как полагают исследователи, «своим творчеством он способствовал освобождающему развороту русских композиторов к доисторической, доцивилизационной архаике, и уже этого достаточно, чтобы согласиться с тем, что Стравинский — больше, чем кто-либо из отечественных музыкантов — стоял у истоков евразийского уклонения» [3, *68*].

Но обратимся все же к тем отечественным музыкантам, которые, наследуя опыт Стравинского, также соприкоснулись со скифской сферой и, более того, продемонстрировали в своем творчестве ее своеобразную эволюцию. Речь идет прежде всего о С. Прокофьеве, создавшем по следам «Весны священной» свою «Скифскую сюиту» — симфоническую версию балета «Ала и Лоллий». Параллели с «Весной» видны здесь невооруженным глазом. Это и обращение к языческому ритуалу с поклонением богу весны, и изначальная апелляция к мускульной ритмической пластике балетного жанра, и крещендирующая драматургия финала (не выдержав акустического гигантизма которого, А. К. Глазунов, по свидетельству Прокофьева, покинул концертный зал «за 6 тактов до полного восхода солнца»). Впрочем, существенны и различия: язык «Скифской», в отличие от «Весны», скорее условно сказочен, нежели национален: напомним, что опус Прокофьева был отвергнут Дягилевым еще и потому, что не удовлетворял требованиям национального балета. Более привлекателен для организатора Русских сезонов был в этом плане Второй фортепианный концерт, созданный Прокофьевым в год премьеры «Весны». Самой яркой в плане «скифской» образности оказалась здесь третья часть, Интермеццо,

[2] Имеется в виду зародившееся в 1920-е годы философско-политическое учение и интеллектуально-культурное движение, которое основывалось на представлении о России как огромной стране, раскинувшейся на просторах Европы и Азии и имеющей свою особую, уникальную историческую судьбу.

представляющее собой тяжеловесно-гротесковый дикий пляс. Но сфера русской архаики пронизывает и другие фрагменты концерта, то являясь в обличье скоморошьих игр, то материализуясь в неистовые колокольные звоны, воспринимаемые едва ли не в эсхатологическом ключе.

Если Второй концерт звучал пророчеством грядущих потрясений, то кантата «Семеро их» (1918) воспринимается как некая свершившаяся реальность. «Халдейское заклинание» из «Зовов древности» К. Бальмонта озвучено Прокофьевым в форме ритуального действа, чья звуковая энергетика готова обернуться скорее разрушительной, нежели созидательной силой. Напомним некоторые строки текста кантаты, характеризующие «семерых великанов»: «Они глашатаи страшной чумы! Семь злобных богов! Семь хохочущих дьяволов! Семь гениев ужаса!..». В соответствующем ключе воспринимается здесь и вездесущая ритмическая остинатность — главный опознавательный знак скифской стихии.

Любопытно, что в сочинениях Прокофьева двадцатых годов это качество, в духе времени, наделяется новым, урбанистическим оттенком. В первой части Второй симфонии, которую автор задумывал сделать «из железа и стали», господствуют приемы полиостинатности, вращения, кружения, используется техника сложных контрапунктических напластований в сочетании с «акустическим титанизмом» четверного состава оркестра. В то же время «механика» в этой музыке «усложняется биологией» (Б. Лившиц): сказочная мощь темы побочной партии, то имитирующей грозное дыхание исполинских богатырей, то превращающейся в грубый пляс, несет в себе тот стихийный импульс, который свойствен именно скифской образной сфере.

Иная грань урбанистического образа была продемонстрирована Прокофьевым в балете «Стальной скок»: в его финале этот образ предстает уже «очищенным от биологии», как воплощение хорошо отлаженной работы машины. Шаманское неистовство древних обрядов, которое слышалось в «Скифской сюите» и «Семерых», сменилось «фабриками» и «молотами». Но сохранилось представление о ритме как первозаконе жизни, сохранился и надличностный, надындивидуальный смысл «игр человеческих», генетически восходящих к сфере скифства. Не преследуя здесь цели охватить все этапы развития скифской сферы в творчестве Прокофьева[3], подчеркнем лишь ее многоступенчатую эволюцию от модерна и экспрессионизма к опытам конструктивистского толка.

Однако метаморфозы этой сферы в XX веке отнюдь не исчерпывались «музыкой машин». Сам индустриальный образ, выросший на почве экспериментов раннего русского авангарда, был как минимум неоднозначен. На это обстоятельство обращает внимание С. Савенко [10], приводя в пример повесть Владимира Зазубрина «Щепка», написанную в 1923 году. В противовес ликующим гимнам освобожденного труда и соответствующим образом

[3] Этому посвящены специальные труды, в частности — кандидатская диссертация А. Калашниковой [9].

окрашенной мифологеме «Завода», здесь воспроизводится кровавая машина уничтожения людей, явно предвещающая грядущие фабрики смерти. Как музыкальную иллюстрацию этого образа автор статьи рассматривает третью часть Восьмой симфонии Д. Шостаковича с ее методично выдержанным токкатным ритмом и криками-стонами отдельных инструментальных групп. Здесь также «механика усложнена биологией» — но на сей раз это сочетание исполнено нечеловеческого ужаса, чувства массового убийства всего живого (Л. Мазель сравнил тему токкаты Восьмой с «колоссальным механическим чудовищем»).

Тем самым скифский образ в XX веке не только урбанизировался, но и милитаризировался: в музыкальном изображении военных нашествий и баталий (в числе их авторов — и многочисленные подражатели Шостаковича) недостатка не было. Возвращаясь же к Шостаковичу, обратимся ко второй части той же Восьмой симфонии. Было бы, вероятно, натяжкой возводить эту музыку к скифским истокам — тем более что у Шостаковича отсутствует столь показательный для данной сферы национально-архаический компонент. Но агрессия остинатности и давящая масса оркестровых тутти может вызвать подобные ассоциации. На них «работает» и жанр марша, с некоторых пор ставший для композитора эмблемой нового варварства. Напомним, что тяжеловесная маршевая поступь, сопровождаемая неуклонным фактурно-динамическим крещендо, изначально характеризовала скифский образ — будь то «Шествие старейшего-мудрейшего» в «Весне священной» или «Шествие солнца» в «Скифской сюите». О скифской родословной марша Шостаковича может свидетельствовать также характерная смесь громогласности и примитива — с той лишь существенной поправкой, что примитив отдает здесь не романтикой старины, а пошлым автоматизмом современного быта[4]. «Грядущий гунн» и «грядущий хам» — пророческие символы эпохи Серебряного века — слились здесь воедино, представ в образе жутковатой античеловеческой реальности...

Ричард Тарускин в книге «Определяя Россию музыкально» [13] воссоздает портреты ключевых композиторских фигур, ставших воплощением меняющейся картины мира. Думается, своеобразным индикатором этих смен послужила и скифская тема: ее столь различные прочтения явились свидетельством углубляющегося кризиса антропоцентристской концепции жизни и искусства. Этот процесс можно было бы обозначить схемой, близкой классификации Тарускина: от «сверхчеловеческого» у Скрябина к «прачеловеческому» у Стравинского и Прокофьева и, наконец, к античеловеческому у Шостаковича. В последнем случае, очевидно, полностью раскрылись те «темные стороны», которые Тарускин обнаруживает в «Весне священной» и в которых он усматривает прообраз грядущих тоталитарных режимов[5].

---

[4] Вкрапление в тему марша интонаций популярного в тридцатые-сороковые годы фокстрота «Розамунда» не раз отмечалось исследователями.

[5] В связи с этим нелишне напомнить, что Б. Асафьев ощущал в «Весне священной» черты трагедии.

Но может ли столь красноречивая эволюция скифской сферы быть аргументом в пользу ее негативных коннотаций? Ответ на этот вопрос лежит, на наш взгляд, в плоскости самой музыки, точнее, в законах эстетической автономии творческого акта. По-видимому, именно эти законы имел в виду Б. Шлёцер, когда спорил с Л. Сабанеевым по поводу «сатанизма» Скрябина. «Конечно, в Гете был и Мефистофель, — писал он, — но, создав своего Мефистофеля, Гете освободился и засвидетельствовал, что он овладел своим бесом. Тем самым, что он оформил эти свои темные переживания, вывел их на свет, подчинил их закону и мере и ввел в царство прекрасного, Скрябин явно показал, что он им не подчинен, что они — в его полной власти» [12, *121*].

«Весна священная» — произведение из другого ряда, но слова Шлёцера могут быть отнесены и к ней. Собственно, «закон и меру» имел в виду и Стравинский, когда настаивал на «абстрактной» сущности своего опуса и его имманентно-музыкальных ценностях. Р. Тарускин связывает подобные высказывания с их неоклассическим контекстом, а также с желанием композитора уйти от «неудобных» смыслов балетного сценария. Между тем «музыка как таковая» всегда была центром внимания Стравинского. И не только из-за страха перед навязываемыми трактовками и интерпретациями, но и в силу действительной увлеченности внутримузыкальными вопросами: беспрецедентные открытия «Весны» — будь то сфера ритмики, гармонии или тембра — это лишний раз подтверждают. Потому и захватывающее чувство «эстетического взрыва» до сих пор преобладает в восприятии этого опуса, отодвигая на второй план возможные концептуальные истолкования. В данном ракурсе вполне убедительной представляется позиция Питера ван ден Турна, напоминающего о чисто музыкальной ипостаси «Весны священной» и ищущего в ее оценке баланса между текстом и контекстом [11].

Впрочем, образный план «Весны» также далеко не однозначен. И если в позднейших версиях русского скифства действительно возобладали те самые «темные стороны», на которые столь щедрым оказался XX век, то «канунный» шедевр Стравинского еще исполнен живительной амбивалентной стихии. Никакие доводы о подавлении индивидуума коллективной волей, усматриваемом в концепции произведения, не могут заслонить того непосредственного восторга, который испытывает слушатель перед мощной звуковой энергетикой «Весны» и запечатленным в ней гимном самой Жизни.

Аркадий Ипполитов, проводя параллели между природным и жизненным циклами, расценивает «Весну священную» как метафору Молодости. Таковым и был этот опус Стравинского, бросавший вызов обветшалой и обреченной belle époque. В русле этой метафоры исследователь рассматривает историю постановок «Весны» в XX веке. Согласно закону спирали, молодость вновь взяла свое после «мрачной геронтократии» пятидесятых годов — спектакль Мориса Бежара стал в этом смысле прямым аналогом

Парижской весны. Даже «в замороженном СССР, — замечает Ипполитов, — вдруг начинает откуда-то веять и что-то тает, наступает оттепель. Весна» [7, *165*].

Дух «оттепели-Весны» явно отозвался в балете Бориса Тищенко — Юрия Любимова — Олега Виноградова «Ярославна» (1974). Это еще одна версия русского скифства, причем явно обращенная к оригиналу Стравинского. Здесь та же погруженность в древнерусский фольклор[6], та же форма синтетического балетного действа, та же суггестивная экспрессия музыкальной пластики. И та же интригующая амбивалентность, явно слышимая, например, в теме русского воинства: то ли мужественный призыв, то ли с трудом сдерживаемая агрессия...

«Ярославна» (в первом варианте названия — «Затмение») — едва ли не последняя вариация на скифскую тему в XX столетии. В новейшее время ничего подобного по большому счету уже не возникало. Впрочем, заметно изменился на новом рубеже веков и весь культурный пейзаж. «Время растеклось, — пишет А. Ипполитов. — ...Искусство, изнемогшее от бега, устало. Стало анемичным, замедлилось...» [8, *263*]. Ситуация «остановившегося времени», которую многие ассоциируют с постмодерном, побуждает заново оценить авангардные художественные прорывы недавнего прошлого. Одним из таких прорывов и стало «русское скифство». С каким бы этическим знаком ни рассматривать его эволюционные метаморфозы, ясно одно: это было движение, воплотившее в себе Молодость культуры, влившее в искусство свежую кровь и снискавшее благословение бога Весны.

[6] Слова И. Земцовского об особой исторической памяти композитора и его внутренней творческой эрудиции в данной области могут быть адресованы, очевидно, не только к Тищенко, но и к его великому предшественнику [5, *121*].

Использованная литература

1. *Бердяев Н. А.* Гибель русских иллюзий // Н. А. Бердяев. Собр. соч. Т. 4. Париж: YMCA-Press, 1990. С. 114–120.
2. *Бурлюк Д.* «Дикие» в России // Синий всадник. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 16–19.
3. *Вишневецкий И.* Евразийское уклонение в музыке 1920–1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 512 с.
4. *Волошин М.* Россия распятая // Из творческого наследия советских писателей. Л.: Наука, 1991. С. 115–121.
5. *Земцовский И.* О музыке «Ярославны» Б. Тищенко // И. Земцовский. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.; М.: Советский композитор, 1978. С. 117–141.
6. *Злыднева Н.* Вяч. Иванов и П. Филонов: к проблеме дионисийства в позднем авангарде // Вестник истории, литературы и искусства. Отделение историко-филологических наук РАН. Т. VI. М.: Собрание; Наука, 2009. С. 228–236.
7. *Ипполитов А.* Парижская весна // Век «Весны священной» — век модернизма. М.: Большой театр, 2013. С. 159–165.
8. *Ипполитов А.* After modernism // Век «Весны священной» — век модернизма. М.: Большой театр, 2013. С. 255–263.
9. *Калашникова А.* С. Прокофьев и скифские мотивы в культуре Серебряного века. Автореферат дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2008. 24 с.
10. *Савенко С.* «Музыка машин» и ее авторы // Оркестр. Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2002. С. 318–323.
11. *Ван ден Турн П.* Переживет ли музыка Стравинского постмодернизм? // Музыкальная академия. 2001. №3. С. 165–171.
12. *Шлецер Б.* А. Скрябин. Т. I. Личность. Мистерия. Берлин: Грани, 1923. 360 с.
13. *Taruskin R.* Defining Musically: Historical and Hermeneutical Essays. Prinston: Prinston University Press, 1997. 561 p.

Сироткина Ирина Евгеньевна

isiro@mail.ru

Кандидат психологических наук; Ph. D. по социологии; ведущий научный сотрудник Института истории естествознания и техники имени С. И. Вавилова РАН

117861, Москва,
ул. Обручева, д. 30а, корп. В

Irina E. Sirotkina

isiro@mail.ru

Ph. D. in psychology and in social science; Leading Researcher of Sergey Vavilov Institute of the History of Natural Science

30a/V Obrucheva Street
Moscow
117861 RUSSIA

Аннотация

Кто придумал «Весну»?

В статье проводится параллель между идеями двух балетов — «Весна священная» и «Алалей и Лейла». Обе идеи зародились почти одновременно, в 1910 году. Замысел первого осуществлялся Сергеем Дягилевым, Игорем Стравинским и Николаем Рерихом. Второй создавался для Мариинского театра: либретто к нему писал Алексей Ремизов (он задумал сделать балет-мистерию, в жанре древнерусской языческой «русалии»); музыку сочинял Анатолий Лядов, оформлял Александр Головин, а режиссером был Всеволод Мейерхольд. Хотя обе команды — Дягилева и Мейерхольда — старались держать свои замыслы в тайне, «утечка информации» была неизбежна. Михаил Фокин должен был быть хореографом и у Мейерхольда, и у Дягилева (первоначально), а Ремизов не только писал либретто «русалии», но и консультировал команду Дягилева по вопросам древнерусской мифологии. Автор статьи особенно подчеркивает роль в создании обоих балетов А. М. Ремизова, на которого в современной балетоведческой литературе обращается мало внимания.

Ключевые слова: «Весна священная», «Алалей и Лейла», русалия, А. К. Лядов, А. М. Ремизов, С. П. Дягилев, Вс. Э. Мейерхольд

Abstract

Whose Idea Was *The Rite*?

In 1910 in Russia, two ideas were simultaneously conceived and developed: one of *The Rite of Spring* and the other, less known, of the ballet *Leyla and Adelay* (*Alaley and Leyla*). The initiative for the latter came from Vsevolod Meyerhold, who secured support of Mikhail Tereshchenko, the director of the Imperial theatres in St. Petersburg. The script was commanded to the writer Aleksey Remizov, a connoisseur of Russian antiquities; Anatoly Lyadov, the most "Russian" of the composers, was to compose the music; and Alexander Golovin — to make the stage design and costumes. Diagilev's group started working on *The Rite of Spring* almost simultaneously with Meyerhold's team, in the spring of 1910 and, until 1912, the two groups worked in parallel. While writing the script for Meyerhold, Remizov advised Diagilev on ancient Slavic mythology, and Mikhail Fokin was choreographer for both of them. In such circumstances, it was impossible for both groups to keep their work secret and mutual influences were unavoidable. In the present paper the author stresses Remizov's role in creating a new genre of "mystery-ballet", which the writer called, by the name of a Slavic pagan rite, "rusalia".

Keywords: *The Rite of Spring*, *Leyla and Adelay* (*Alaley and Leyla*), Anatoly Lyadov, Aleksei Remizov, Sergei Diagilev, Vsevolod Meyerhold

Ирина Сироткина

КТО ПРИДУМАЛ «ВЕСНУ»?[1]

Игорь Стравинский, как известно, рассказывал, что идея «Весны священной» пришла к нему во сне. Услышав об этом, Николай Рерих возразил: «не знаю, что за сны Стравинский видел и когда, но вот как было дело...» [22, *156*]. Согласно версии номер два, Стравинский пришел к Рериху с идеей написать балет, и тот предложил на выбор два сюжета — в том числе «Великую жертву», позже превратившуюся в «Весну». Вскоре к двум авторам присоединился третий, потом четвертый — хореографы Михаил Фокин и Вацлав Нижинский, тоже поучаствовавшие в развитии идеи. Исследователи продолжают выяснять, кому принадлежал первоначальный замысел, отдавая первенство то Стравинскому, то Рериху. Мы попробуем еще раз представить, что же именно произошло той весной 1910 года, когда на севере Европы, в России, зачали «Весну»[2].

В издании «Век “Весны священной” — век модернизма» Аркадий Ипполитов напоминает о том, что журнал венского Сецессиона назывался «Ver Sacrum» (по латыни — «Весна священная» [10, *15*])[3]. Журнал выходил на

---

[1] Первоначальные варианты статьи были озвучены как доклады на конференции «Юбилей шедевра: к столетию «Весны священной» И. Ф. Стравинского» (Московская государственная консерватория, 12–15 мая 2013 г.), на XXII научных чтениях «История балета: источниковедческие изыскания» (Санкт-Петербургская государственная консерватория, 22 мая 2013 г.), а также на Всероссийской научно-практической конференции «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования» (Московская государственная академия хореографии, 4 июня 2013 г.). Я благодарю О. Н. Купцову за чтение и комментарии к раннему варианту статьи.

[2] Весной 1910 года, по версии Стравинского, или весной 1909 года, по версии Рериха; хронологию создания балета см. в [23].

[3] Ver Sacrum — обряд весеннего жертвоприношения Марсу, практиковавшийся древними италийскими племенами.

рубеже веков, участвовали в нем Р.-М. Рильке, Г. фон Гофмансталь, М. Метерлинк и К. Гамсун, а оформляли известные художники югендштиля. «Ver Sacrum» был лишь первой ласточкой той веры в обновление жизни, в которую обратились многие интеллектуалы и художники авангарда. Речь шла ни больше ни меньше как о ревитализации христианской религии, неуклонно терявшей свою роль — служить центром духовной жизни Запада. Придать новую энергию христианству пытались путем воссоединения его с архаическими, античными корнями, которые искали в язычестве, гностике, герметизме, неоплатонизме... И совсем не случайно рубеж веков стал временем подъема теософии, масонства, оккультизма и мистицизма.

Для неохристианских и неоязыческих течений обряд, ритуал играли первостепенную роль. Истоком же и одним из образцов выступали Элевсинские мистерии — таинство, совершаемое в греческом Элевсине жрецами Деметры и Коры. Связанный со смертью и возрождением, ритуал этот — сообщает М. Л. Гаспаров — был один из самых таинственных. Объявлялось священное перемирие, и в Элевсин стекались толпы народа. Процессия несла закрытый круглый короб, а в нем — неведомые священные предметы. Совершались жертвоприношения, за ними следовали ночные песни и пляски. Посвящаемые постились, а потом пили Деметрино питье «кикий» и входили в храм. Там перед ними раскрывался заветный короб, показывались и объяснялись священные предметы, а затем каждый произносил ритуальную формулу [5, *191*].

Весной 1910 года, когда Стравинскому якобы привиделся сон о приносимой в жертву девушке, масон, маг, поэт и альпинист Алистер Кроули вместе с подругой, скрипачкой и актрисой Лейлой Уоддел, поставил «Элевсинские мистерии» (по-английски — *The Rites of Eleusis*) в Лондоне. В том же 1910 году Александр Скрябин написал симфоническую поэму «Прометей» для фортепиано, оркестра (включая орган), голоса (хора ad libitum) и партии света — как подготовку к всечеловеческой Мистерии, с хорами и плясками, на берегах Ганга. Еще через два года Рудольф Штайнер, отложившись от Теософского общества и основав свое собственное — Антропософское, создал в качестве нового обряда «Мистериальные драмы» и эвритмию. Тогда же, в 1912 году, Георгий Гурджиев в Петербурге показал балет «Битва магов», а Эмиль Жак-Далькроз в Хеллерау поставил оперу Глюка «Орфей и Эвридика», сохранившую отзвук древних мистерий. На одном из представлений «Орфея» присутствовал весь европейский бомонд, включая Дягилева, Анну Павлову и Нижинского (см. [27, гл. 1]).

Почва для «Весны священной» оказалась хорошо удобренной и в России, и в Европе. В России в 1910 году были задуманы и проросли первыми ростками два произведения: одно — всем знакомая «Весна» Стравинского, Рериха, Фокина и Нижинского, а другое, гораздо менее известное, поскольку незавершенное, — балет «Алалей и Лейла». Либретто к нему писал Алексей Михайлович Ремизов, знаток русских древностей и мастер розыгрышей, основатель «Обезвелволпала» — «Обезьяньей Великой

и Вольной Палаты»[4]. Ставить балет должен был Всеволод Мейерхольд, оформлять Александр Головин, а делать хореографию Михаил Фокин. Музыку же к «Алалею и Лейле» сочинял Анатолий Константинович Лядов — один из самых «русских» композиторов, собиратель фольклора и автор симфонических поэм «Баба-Яга», «Волшебное озеро», «Кикимора». Незадолго до этого Дягилев заказал Лядову музыку для балета «Жар-птица». Однако Лядов был известен своей медлительностью, и нетерпеливый Дягилев передал заказ молодому Игорю Стравинскому[5]. А Лядову пришлось пережить обиду, тем более острую, что — от своего же ученика.

Инициатором «балета-мистерии» выступил один из самых богатых и образованных людей того времени — Михаил Иванович Терещенко, наследник киевских сахарозаводчиков и меценат. Этот, по словам В. В. Набокова, «блестящий молодой человек, меломан и театрал» [8, *79*] был другом Александра Блока[6] и соучредителем символистского издательства «Сирин»[7]. Он финансировал концерты А. И. Зилоти, включая первое исполнение скрябинского «Прометея». В начале 1911 года Терещенко был назначен чиновником Дирекции Императорских театров и пробыл в этой должности до апреля 1912 года. За это время в Мариинке поставили оперу Глюка «Орфей и Эвридика» (над постановкой работали Э. Ф. Направник, В. Э. Мейерхольд, А. Я. Головин и М. М. Фокин). В пандан опере Глюка, по сюжету своему — мистериальной, требовалась мистерия хореографическая. Поскольку готового балета не нашлось, Терещенко решил заказать совершенно новые либретто и музыку. Над балетом Ремизова и Лядова трудилась команда почти в том же составе: Мейерхольд, Головин и Фокин [13; 19, *168*].

Возможно, С. П. Дягилеву первому пришла идея создать балет на русскую тему — и не удивительно, ведь его антреприза работала «на экспорт». 4 сентября 1909 года он писал Лядову из Венеции: «Мне нужен *балет* и *русский — первый* русский балет, ибо таковых не существует — есть русская опера, русская симфония, русская песня, русский танец — но нет русского балета. И вот таковой мне очень нужен, чтобы играть его в мае предстоящего года в Парижской Grand Opera и в лондонской Royal Drury Lane» [26, *109–110*]. Как известно, такой балет появился во втором «Русском сезоне» — им стала упомянутая уже «Жар-птица». Соотечественники о спектаклях «Русского балета» прекрасно знали: Терещенко из Парижа

---

[4] Вариант либретто под названием «Алалей и Лейла» был опубликован Ремизовым в Берлине в 1922 году в книге «Русалия» (см. [29]); другой вариант, названный «Лейла. Русалия в четырех картинах с прологом и эпилогом», опубликован Л. Я. Дворниковой [20] по автографу, хранящемуся в РГАЛИ.

[5] Не так давно историк балета Н. Л. Дунаева [7] оспорила мнение о медлительности Лядова, а также отметила, что музыку к «Жар-птице» Дягилев заказал Стравинскому почти одновременно с Лядовым.

[6] По заказу Терещенко Блок начал писать «Розу и Крест» как либретто для балета, музыку к которому должен был сочинить Александр Глазунов, любитель «провансальских трубадуров».

[7] Одной из первых книг издательства стал роман Андрея Белого «Петербург».

посылал Ремизову все афиши[8]. Дягилев, с которым Терещенко к тому времени познакомился лично, стал для него образцом успешного театрального продюсера [8, *99*].

Незадолго до описываемых событий Мейерхольд покинул театр В. Ф. Комиссаржевской и был назначен режиссером императорской сцены. В 1908 году Федор Комиссаржевский поставил в Театре Комиссаржевской пьесу А. М. Ремизова «Бесовское действо». Это была первая премьера после ухода оттуда Мейерхольда, и к ней было приковано пристальное внимание многих, включая самого Мейерхольда[9]. Спектакль у публики провалился; критики сходились на том, что «Бесовское действо» — «великолепно стилизованная мистерия <...>, оказавшаяся не по плечу Театру Комиссаржевской» [12, *3*]. А на следующий год Мейерхольд поставил на сцене Александринского театра свое «средневековое действо» — пьесу Э. Хардта «Шут Тантрис», принесшую ему успех. Режиссер был вполне готов к постановке еще одной «мистерии» — теперь на сцене Мариинки. К тому же он прекрасно знал и либреттиста, и композитора будущего балета. Их знакомство с Ремизовым началось еще в Пензе, куда начинающий писатель был сослан за свою революционную деятельность. Вскоре после возвращения Ремизова из второй, усть-сысольской ссылки, Мейерхольд пригласил его заведовать литературным бюро в Товариществе новой драмы[10]. В 1903–1904 годах Ремизов стал для Мейерхольда и его труппы главным теоретиком новой драматургии; он «самым энергичным образом толкал работы молодых борцов в новые бездны» [16, *110*]. По словам Е. Обатниной, вместо «создания типов» Ремизов предлагал «создание образов и символов» и освоение новых, отличных от натуралистических, средств сценической выразительности. Сам Ремизов сравнивал себя с «настройщиком», роль которого «не струнные инструменты настраивать, а человеков» (цит. по: [17, *10–11*]).

С Лядовым Мейерхольда также связывало сотрудничество: в 1906 году он попросил композитора написать музыку к «Сестре Беатрисе»[11]. Влияние Лядова на современных ему композиторов сравнимо с тем влиянием, какое Ремизов оказывал на литературу. Хотя Лядов был близок композиторам «Могучей кучки», но предпочел держаться особняком. Он составил несколько сборников русских народных песен и переложил их для голоса и фортепиано и для хора *a cappella*. Писал Лядов и духовную музыку, и любимые публикой симфонические поэмы по мотивам народных сказок. Поэт

---

[8] Ремизов и сам видел в Париже «Петрушку» [19].

[9] В постановке «Бесовского действа» использовались танцы — правда, шаржированные: пародировалась Айседора Дункан и в целом мода на «эллинизированные» танцы, широко распространившаяся в России после первых гастролей Дункан в 1904 и 1905 годах [24, гл. 4].

[10] В Усть-Сысольске Ремизов написал «неразмеренным стихом» «ряд картинок: “Сотворение мира”, “Кикимора”, “Бубыля”, “Икёта”, “Заклинание Ветра” под общим названием “Мир зырянский”» [18, *22*, прим. 76].

[11] Это был хор в сопровождении фисгармонии в 4 руки ор. 60 (1906) [11].

Сергей Городецкий, познакомившийся с Лядовым в 1911 году, вспоминал, что композитор произвел на него впечатление «эпической силы»[12].

Все трое — Лядов, Мейерхольд и Ремизов — восхищались Метерлинком и мечтали о собственном символистском, мистериально-карнавальном театре (пользуясь выражением И. П. Уваровой [28]). Потому «Алалей и Лейла» задумывался как совершенно новое слово в балете. Речь шла о реформе музыкального театра по тому образцу, по которому Мейерхольд уже реформировал драматическую сцену: о создании, в противовес театру натуралистическому, театра «условного». В этом реформаторы опирались на старинный театр, народный балаган, раёк, скоморохов; на этом же сошлись Мейерхольд, Ремизов, и Лядов. И когда появился Терещенко с идеей «скоморошьего балета» и средствами на его постановку, давние единомышленники за эту идею ухватились. По замыслу Мейерхольда, «Алалей и Лейла» должен был стать «для современного балетного театра новой <...> зарей» [13, *259*]. Лядов хотел, чтобы это было представлением «совсем иного рода», а Ремизов назвал свой сценарий не «балетом», а «большим музыкально-плясовым действом», или «русалией» [там же].

Русалии, или проводы русалки, — так у славян назывался весенний обряд призыва дождя и моление о будущем урожае. О «русалиях» как мистериальном действе писал Н. Н. Евреинов [9, *292–293*], а историк Б. А. Рыбаков в книге «Язычество Древней Руси» изобразил русалии отголоском античных таинств [25, *678–682*]. По его версии, русальские игры — празднества в честь Ярилы, связанные с ростом и урожаем. Непременным их участником был «свирец»-флейтист, знающий особые русальские мелодии. В бешеных хороводах русальцы доходили до исступления и падали без чувств. Возможно, Рыбаков выдавал желаемое за действительное: ему хотелось найти на Руси отголоски эллинской культуры, в славянском язычестве — эхо дионисийства. В этом он — духовный сын «дионисийца» Вяч. И. Иванова и проводника античной культуры Ф. Ф. Зелинского (см. [27, гл. 2]).

Алалей и Лейла — персонажи сказки Ремизова, вошедшей в сборник «Посолонь» (1907). Тем не менее, сценарий балета не повторял сюжет сказки; к тому же, дорабатывался он коллективно. В балете на древнерусский лад воссоздавалась античная хорея — единство музыки, пения и танца: «Пляска-песня-музыка древних русалий, где песня — цветение взлета или пламенный выдох кручи» [19, *168*]. Итак, осенью 1910 года Ремизов, Лядов, Мейерхольд, Головин и Терещенко начали собираться у Головина на Подъяческой и в особняке Терещенко на Дворцовой набережной, вспрыскивая обсуждение янтарным токайским. Работали с большим воодушевлением. «Я так счастлив, что могу работать для такого исключительного дела», — писал Головин Лядову 6 октября 1910 года. На время создания балета все игрушки

[12] Городецкий посвятил Лядову вышедший в 1912 году сборник «Ива», а композитор подарил поэту прекрасное издание «Пятидесяти песен русского народа» с автографом: «С особенной нежностью делаю эту надпись Сергею Митрофановичу Городецкому, поэзия которого так близка моей душе. Ан. Лядов. 8 апр. 1911 г.» [1].

из коллекции Ремизова переехали в мастерскую художника Головина «для вдохновения» [24, гл. 2]. Лядов также с большим желанием взялся за музыку к балету, участвовал в отделке либретто, предлагал интересные идеи по художественному оформлению спектакля и его хореографическому решению. По воспоминаниям Мейерхольда, больше всего его заботила финальная сцена — «Море-океан»: «Представление должно было начаться высокой ноткой на скрипке. “Загорается звездочка!” — говорил А. К. Лядов» [13, *260*]. На «тайных» совещаниях у Терещенко, о которых вскоре стало известно всему Петербургу, Ремизов «каждый раз читал новую редакцию русалии, сокращая, Мейерхольд затевал ввести цирковые трюки в явлении Чучелы-чумичилы, и особенно занимает его “солнечная колбаса” в эпилоге: как эту блестящую колбасу похитрей спустить с головинских небес, чтобы угодила прямо в лапы лесовым — Гаду и Даду. М. М. Фокин (назначенный хореографом. — *И. С.*) на “тайных” совещаниях не показывался — музыки и в помине не было, а танец не колбаса» [19, *170*].

5 марта 1911 года «Биржевые ведомости» сообщали, что Фокин собирается ставить «две небольшие картинки на русский сюжет (народные сказки) под общим названием “Русалии”», сюжет которых он обрабатывал вместе с Ремизовым [6, *370*]. Осенью либретто было готово и прочитано директору императорских театров В. В. Теляковскому, давшему свое полное одобрение. Других чтений «русалии» не было — до поры до времени ее держали в тайне, и лишь близкие друзья авторов знали сюжет будущего балета. На последних этапах обсуждения, когда происходили сокращения либретто и появлялись новые редакции, о которых упоминает Ремизов, Мейерхольд подготовил режиссерскую экспликацию [15]. Балет состоял из четырех картин и эпилога. В первой картине — «Карачуново царство» — танцуют Буря, Вьюга, Метель и Ветренник; появляются Дед-Карачун, Алалей и Лейла. Во второй картине, «Баба-Яга — именинница», действие происходит в избушке Бабы-Яги. Третья картина, «Гребень, полотенце, огниво», — побег и чудесное спасение героев; она включает «игру бегущих и догоняющих», а в ее финале вместе с Алалеем и Лейлой танцуют бесы-русальцы Гад и Дад. Четвертая картина — «Последняя тропинка, или Веснянка» — празднование Радуницы: Древесницы и Травяницы пляшут под «медвежью колыбельную песнь», которую играют на свирелях Гад и Дад. В Эпилоге герои выходят наконец к «Море-Океану». Как мы видим, «Русалию» и «Весну священную» объединяет если не сюжет, то действующие лица (Дед-Карачун — и Старейший-Мудрейший в «Весне») и изображение обрядовых хороводов, плясок и игр. В праздновании «Веснянки» звучат свирели — те самые «весенние дудки»[13], которые скоро заиграют в первой части «Весны священной». Образ Лейлы у Ремизова чем-то напоминает Избранницу в «Весне»: «Белая тополь — белая лебедь — белоснежная Лейла. А руки ее — реки текут,

[13] По описанию Стравинского: «*Первая часть. Поцелуй Земли.* Эта часть содержит древние славянские танцы. «Радость весны». Оркестровое вступление — множество весенних дудок» [4, *82*].

из прозрачных вод — бело-алые. А сердце ее — криница, полная хмеля красного и пьяного <...>. И пляшет завейницу, пляшет метелицу, неистово-бешено Лейла-стрела» [19, *150*].

Итак, команды «Русалии» и «Весны священной» начали работу почти одновременно: пока Дягилев координировал работу Стравинского, Рериха и Нижинского, Терещенко в Петербурге соединил Лядова, Ремизова, Головина, Мейерхольда и Фокина. Обе группы создавали не просто балет, а «мистическое действо», «мистерию» или «русалию»[14]. И та, и другая команды пытались хранить тайну, но «утечка информации» была неизбежной, ведь часть авторов сотрудничала и с Мейерхольдом, и с Дягилевым. Фокин был хореографом Мариинки, но ставил и у Дягилева. Ремизов консультировал дягилевскую команду в работе над «Весной священной», как до этого — над «Жар-птицей»[15]. Он вспоминал:

> Над «Весной священной» много тогда бились, и все без толку. Россию все знали, Русию — кое-что Билибин и Чехонин, а Русь — Рерих застрял и никак не мог выколупнуться из каменного века.
>
> Я рассказывал о полевых, лесовиках, кикиморах и воздушной нежити. <...> «Весна священная» — весенний обряд — «поцелуй неба и земли» в круге культа мертвых, как Масленица и Радуница. На этих весенних русалиях непременно маски — рядились зверями, птицами, чудищами и чучелами. «Человек в обличьи человека в том мире чужак, отпугнешь. <...> Все нечеловеческое, как и мертвые, ближе к звериному, чудищам и чучелам-чумичелам».
>
> Дягилев слушал <...> но это не его Россия [19, *157*].

Хотя Дягилев с его безупречным вкусом чертей с кикиморами не одобрил[16], к Ремизову он наверняка прислушивался. В среде писателей и художников Ремизов пользовался огромным авторитетом. Одним из первых он занялся «воссозданием народного мифа», который сравнивал с «мировыми великими храмами». Свою прозу, каллиграфию, рисунки, весь «игровой» образ жизни Ремизов не просто стилизовал под древность — он верил, что сам жил в Средневековье, был придворным писарем, видел скоморошьи

---

[14] Интересно, что похожее соревнование возникло между Драматическим театром В. Ф. Комиссаржевской и Старинным театром Н. Н. Евреинова: кто раньше покажет публике стилизованный средневековый спектакль, т. е. ту же мистерию или моралите [24, гл. 2].

[15] По словам А. Н. Бенуа, «разработкой фабулы занялась целая очень своеобразная “комиссия”, в которой приняли участие и Черепнин, и Фокин, и я, и Стеллецкий, и Головин, и несколько литераторов, среди которых неоценимые указания сообщил А. М. Ремизов» [6, *249*].

[16] Это было взаимно: к дягилевским балетам на русскую тему Ремизов относился критически, считая их «развесистой клюквой». Позже он вспоминал, что ему «было неловко в Париже на представлении “Петрушки”, когда выскочили актеры, наряженные кучерами, и стали откаблучивать что-то вреде кабацкого камаря <...>. Кабацкий камарь под звон серебряных каблучных подковок — забулдущая рожа или писанная русская красота, нет, это совсем не то» [21, *11*].

игрища. Силою веры и своим образом жизни ему удалось воскресить и вернуть в литературу древнюю, языческую Русь[17]. Именно Ремизову посвятил Александр Блок своих «Болотных чертеняток». С подражания Ремизову — с «Русалочьих сказок» и стихотворений «Купальские игрища» и «Семик» — начал свою литературную деятельность А. Н. Толстой. Под влиянием Ремизова Сергей Городецкий написал цикл стихотворений «Чертяка» и другой, о Яриле, вошедший в сборник «Ярь». Как известно, многие стихотворения из этого сборника были положены на музыку; Стравинский написал песни «Весна, монастырская» и «Росянка, хлыстовская», посвятив последнюю автору стихов [1]. Уже отмечалось, что еще одно стихотворение Городецкого из того же сборника, «Ставят Ярилу», вполне могло навеять Стравинскому сюжет будущего балета [30].

Вернемся к замыслу Мейерхольда. В 1906–1912 годах режиссер ставил много символистских спектаклей и претендовал на первенство в создании «мистериального театра» в России[18]. А потому, когда 27 апреля 1912 года в газете «Речь» появилось «художественное письмо» соратника Дягилева Александра Бенуа, озаглавленное «Мистерия в русском театре», Мейерхольд возмутился. К тому же «мистерией» Бенуа называл не «плясовое действо», а драматический спектакль — постановку «Братьев Карамазовых» в Московском художественном театре. «Можно подумать, — гневно отвечал Мейерхольд, — что в этом фельетоне речь идет о постановке на русской сцене одной из пьес Алексея Ремизова, связанной с традициями средневековых зрелищ. Или, может быть, Скрябин уже осуществил одно из своих мечтаний, и Бенуа спешит оповестить публику о величайшем событии русской сцены, о появлении новой сценической формы, повторяющей мистериальные обряды древнегреческой культуры» [14, *207*]. Несмотря на свое раздражение, собственной мистерией Мейерхольд похвастаться не мог — «русалия» не была закончена. Лядов, привыкший сочинять музыку «в уме», к фактическому написанию партитуры так и не приступил[19]. В 1914 году он скончался. К тому времени премьера «Весны священной» уже состоялась.

Ремизов так объяснял неудачу русалии: «тут не столбняк и смерть Лядова, не война, нет. Терещенко “иностранец” (министр иностранных дел при Керенском), не знал наших обычаев и задумал обойти необходимое: Дягилев-Бенуа» [19, *156*]. Дягилев в очередной раз «утер нос» Мариинскому

---

[17] Отправным пунктом для Ремизова, как и для многих других поэтов-сказочников, служило трехтомное исследование А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (1865–1869). В создании «зырянских сказок» Ремизов опирался на этнографические заметки фельдшера и этнографа-любителя В. П. Налимова [24, гл. 2].

[18] Говоря о «желанном репертуаре» для условного (символистского) театра, Мейерхольд называет «Балаганчик» А. Блока, «Жизнь Человека» Л. Андреева, трагедии М. Метерлинка, пастораль М. Кузмина, мистерию А. Ремизова и «Дар мудрых пчел» Ф. Сологуба [16, *145–146*].

[19] Сохранилась лишь тетрадь подготовительных материалов, озаглавленная композитором «Всякая чертовщина к балету “Лейла”», с черновыми набросками трех отрывков: «1) Adagio, 2) Шаги Карачуна и 3) Метель» [1].

театру, опередив команду Терещенко в соревновании за создание плясовой мистерии[20]. Терещенко и сам чувствовал, что Дягилев в искусстве могущественнее его. По словам Александра Блока, он «понимал, что не может найти, как Дягилев, людей с *будущим* только — без настоящего, не умеет угадать» (цит. по: [8, *100*]; курсив оригинала). Терещенко не хватало «цинизма Дягилева», в котором и сам он, и Блок видели источник дягилевской силы. «Есть в нем что-то страшное, он ходит “не один”. Всё в Дягилеве страшно и значительно» [там же]. Запись эта сделана Блоком в апреле 1913 года, за несколько недель до премьеры дягилевской «Весны». Тогда же, в апреле, Терещенко расписался в своем поражении: решил отказаться от искусства и «уйти в свои дела, которые не любит» (цит. по: [там же]).

«Алалей и Лейла», возможно, был забыт своими авторами, но не Дягилевым! Не успел Лядов отойти в мир иной, как Дягилев заказал либретто и музыку для еще одного «русского» балета, под названием «Ала и Лоллий». Либретто к нему писал «неоязычник» Сергей Городецкий, автор «Яри», а музыку сочинял Сергей Прокофьев. Дягилев подбирал «лучшего декоратора — Фёдоровского, Стеллецкого, Рёриха». Однако и либретто Городецкого, и музыка Прокофьева его разочаровали. Дягилев не почувствовал в них «русскости»: «Сюжет петербургского изготовления, годный для постановки в Мариинском театре il y a dix ans [лет десять назад]» [2]. Тем дело и кончилось — второй мистерии не получилось[21]. Русалия так и не была создана, и единственной мистерией музыкального театра на все грядущее столетие стала «Весна».

* * *

«“Священная весна” не есть “балет”, — писал после парижской премьеры Сергей Волконский. — Это ритуал, это древнее обрядовое действо» [3, *72*]. Светская публика Театра Елисейских Полей ошибочно приняла «Весну» за еще один балетный спектакль и потому в нем разочаровалась. Парижские острословы переименовали *Le Sacre du printemps* в «*Le Massacre du printemps*» — «избиение весны». И оказались правы: игра слов отсылала к сути действа — Великой жертве. Эту величайшую жертву человечеству предстояло принести всего лишь год спустя: на Европу надвигалась мировая война.

В совпадении сюжета «Весны», аккумулировавшей в себе энергетику античных мистерий и славянских русалий, с ходом большой истории и видится одна из причин ее успеха. Мистерии нужны человечеству для того,

---

[20] Мейерхольд возвратился к мысли об этой постановке в 1920-х годах. В письмах же Ремизова от 1947 года содержатся некоторые намеки на возможность балетной постановки по его либретто — в частности, обсуждается участие художницы Н. С. Гончаровой, писательницы Н. В. Кодрянской и других. Однако и на этот раз замысел остался неосуществленным [24, гл. 2].

[21] Как известно, Прокофьев превратил написанную уже на треть музыку к балету в «Скифскую сюиту».

чтобы великие потери не казались напрасными. Катастрофу можно пережить, зная, что она не бессмысленна. Мистерия позволяет осмыслить катастрофу как жертву, необходимую для будущего возрождения. За неимением достойных конкурентов, «Весна» оказалась лучшей современной мистерией. Она помогала придать истории XX века структуру и энергетику мифа, сохранив тем самым надежду на возрождение.

Использованная литература

1. *Вельяшев Вл.* «Я Вашу музыку знаю и люблю...» // Наше Наследие. 2004. №71; также в: http://nasledie-rus.ru/podshivka/7101.php (дата обращения: 05.03.2015).
2. *Вишневецкий И.* Сергей Прокофьев, документальное повествование в трех книгах // Топос. Литературно-философский журнал. http://www.topos.ru/article/6439#1 (дата обращения: 01.03.2015).
3. *Волконский С. М.* Отклики театра. О естественных законах пластики. М.: URSS, 2012. 202 с.
4. *Гарафола Л.* Русский балет Дягилева / Пер. с англ. М. Ивониной, О. Левенкова. Пермь: Книжный мир, 2009. 480 с.
5. *Гаспаров М. Л.* Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 381 с.
6. *Добровольская Г.* Михаил Фокин. Русский период. СПб: Гиперион, 2004. 494 с.
7. *Дунаева Н. Л.* «Лядовский эпизод» в истории создания балета «Жар-птица» // Из истории русского балета. Избранные сюжеты. СПб: Мин. культуры РФ; Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. С. 112–124.
8. *Дунаева Н. Л.* М. И. Терещенко. Страница биографии // Из истории русского балета. Избранные сюжеты. СПб: Мин. культуры РФ; Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. С. 77–111.
9. *Евреинов Н. Н.* Откровение искусства / Изд. подготовила К. Пьералли. СПб.: Издательский дом «Мир», 2012. 774 с.
10. *Ипполитов Арк.* Ver Sacrum // Век «Весны священной» — век модернизма / Сост. П. Гершензон, О. Манулкина. М.: Большой театр, 2013. С. 15–28.
11. Лядов Анатолий Константинович (1855–1914). URL: http://music.edusite.ru/p130aa1.html (дата обращения: 05.03.2015).
12. *Малахиева-Мирович В.* Алексей Ремизов. Рассказы // Русская мысль. 1910. №1. С. 3.
13. *Мейерхольд Вс.* <А. К. Лядов> (1914) // В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1891–1917. М.: Искусство, 1968. С. 259–260.
14. *Мейерхольд Вс.* Балаган (1912) // В. Э. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1891–1917. М.: Искусство, 1968. С. 207–229.
15. *Мейерхольд В. Э.* «Лейла», балет Ремизова. Схема / Подготовка к публ. В. П. Коршуновой и Н. Н. Панфиловой // Мейерхольд и другие. Документы и материалы. Мейерхольдовский сборник. Вып. 2 / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 155–156.
16. *Мейерхольд Вс.* Театр (К истории и технике) // Театр. Книга о новом театре: сборник статей. 1908. Репринтное издание. М.: ГИТИС, 2008. С. 101–146.

17. *Обатнина Е.* А. М. Ремизов. Личность и творческие практики писателя. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 295 с.
18. *Обатнина Е. Р.* Материалы А. М. Ремизова в архиве Р. В. Иванова-Разумника // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1997 год. СПБ: Дмитрий Буланин, 2002. С. 3–23; также в: http://imwerden.de/pdf/remizov_matealy_v_arkhive_ivanova-razumnika_obatnina_2002_text.pdf (дата обращения: 01.03.2015).
19. *Ремизов А. М.* Встречи. Петербургский буерак. Paris: LEV, 1981. 293 с.
20. *Ремизов А. М.* Лейла. Русалия в четырех картинах с прологом и эпилогом / Публ. Л. Я. Дворниковой // Мейерхольд и другие. Документы и материалы. Мейерхольдовский сборник. Вып. 2 / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 139–155.
21. *Ремизов А.* Театр // Москва. 1920. №4. С. 10–11.
22. *Рерих Н. К.* Из литературного наследия / Под ред. М. Т. Кузьминой. М.: Изобразительное искусство, 1974. 534 с.
23. Рождение Весны / Сост. и комм. С. Конаева // Век «Весны священной» — век модернизма / Сост. П. Гершензон, О. Манулкина. М.: Большой театр, 2013. С. 37–43.
24. *Розанов Ю. В.* Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века: Дис. ... канд. филол. наук. Вологда: ВГПИ, 1994. 206 с.; также в: http://www.booksite.ru/fulltext/dis/ser/tac/dissertacii/rozanov/index.htm (дата обращения: 01.03.2015)
25. *Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1987. 783 с.
26. Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: в 2 т. / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М.: Изобразит. искусство, 1982. 496 с.; 576 с.
27. *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 325 с.
28. *Уварова И. П.* Смеется в каждой кукле чародей. М.: РГГУ, 2001. 244 с.; также в: http://uvarova.jimdo.com/смеётся-в-каждой-кукле-чародей/ (дата обращения: 01.03.2015).
29. *Фельдман О. М.* О неосуществленном замысле русалии «Лейла и Алалей» // Мейерхольд и другие. Документы и материалы. Мейерхольдовский сборник. Вып. 2 / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 133–134.
30. *Morton L.* Footnotes to Stravinsky Studies: Le Sacre du printemps // Tempo (New Series). 1979. №128. P. 9–16.

Баева Алла Александровна

bailamorena2007@rambler.ru

Доктор искусствоведения, профессор Российского университета театрального искусства — ГИТИС, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

125009 Москва,
пер. Малый Кисловский, д. 6

Alla A. Baeva

bailamorena2007@rambler.ru

Doctor of Fine Arts, Professor of Russian University of Theatre Arts (GITIS), Leading Researcher of State Institute of Art Studies

6 Maly Kislovsky Pereulok
Moscow
125009 RUSSIA

Аннотация

«Весна священная»: штрихи к портрету Стравинского-режиссера

В статье феномен «Весны священной» рассматривается в пространстве театра И. Стравинского, в параллелях и пересечениях с другими музыкально-сценическими произведениями композитора с точки зрения их режиссерской направленности. В том или ином аспекте режиссерские намерения композитора обнаруживаются практически на всех этапах работы — в сценарии и либретто, в драматургии, в решении отдельных мизансцен, в выборе средств музыкальной выразительности, а также в разного рода пояснениях, содержащихся в литературном и эпистолярном наследии композитора.

Ключевые слова: Стравинский, музыкальный театр, композитор-режиссер

Abstract

***The Rite of Spring*: Study for a Portrait of Stravinsky as Stage Director**

The article examines the phenomenon of *The Rite of Spring* through the space of Stravinsky's theatre, parallels being drawn with the composer's other musical stage works analyzed in terms of their stage production. Stravinsky's intentions as a stage director can be spotted on almost all levels of his work — in the script and libretto, in the dramatic concept, in particular mise-en-scène treatment, in the selection of means of musical expressiveness, in explanations of various kinds existent in the composer's literary and epistolary heritage.

Keywords: Stravinsky, musical theatre, composer as stage director

Алла Баева

«ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ»: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ СТРАВИНСКОГО-РЕЖИССЕРА

Композитор-режиссер — словосочетание, вошедшее в обиход музыкального театра XX века. Интерес с этой точки зрения представляет деятельность И. Стравинского. Современники почти сразу же отметили театральность его мышления. «Есть композиторы, которые мыслят музыку не в чисто музыкальном смысле, а представляют ее себе театрально... К их числу принадлежит Стравинский», — писал музыкальный критик А. Канкарович ([9, *680*] разрядка моя. — *А. Б.*). Приведем еще одно высказывание — из письма А. Бенуа к И. Стравинскому от 1914 года (написано в период их совместной работы над постановкой «Соловья»): «я убедился в том, что, слушая твою музыку, <...> я вижу каждую ноту» ([там же], разрядка А. Бенуа).

В продолжавшемся более полувека диалоге выдающегося русского мастера с музыкальным театром достаточно отчетливо проступают две, на первый взгляд, взаимоисключающие тенденции. Одна определяется абсолютизацией музыкального начала. «Музыка важнее действия» [7, *432*]; «большая часть моих сценических произведений задумана и написана прежде всего как музыкальное целое, не зависящее от сценического действия», — заявляет композитор [там же, *411*][1]. Другая же тенденция связана с поиском каждый раз нового сценического облика для своих сочинений. Прежде всего это касается сочинений микст, в авторских подзаголовках которых раскрываются, по сути, режиссерские намерения композитора. Так, относительно триады швейцарского периода, в частности «Солдата», Стравинский пишет: «Мне хотелось показать рядом с актерами (танцовщиками) весь мой инструментальный аппарат, сделав его, так сказать, участником театрального действия» [10, *81*]. В подобном ключе композитор представлял и постановку «Свадебки», в которой «весь коллектив музыкантов и танцовщиков как равноправных участников должен присутствовать на сцене». И при этом

[1] Эти и другие высказывания Стравинского, касающиеся отношений в его искусстве между музыкальными и драматическими компонентами, хотя и приобретают порой полемически заостренный характер, тем не менее утверждают приоритетность музыки в сложении целого. Так, в связи с постановками «Весны священной» Стравинский пишет в Хронике: «...музыка не может удовлетвориться простым соединением и требует от хореографии органического соответствия своему масштабу» [10, *71*].

замечал, что «перемены обстановки <...> создаются исключительно музыкой» [5, *168*]. Примат музыкального начала явственно обозначился в «Весне священной», где именно музыка стала двигателем танцевально-хореографического действа. «Культ музыки, связанной со зрелищем», — писал В. Каратыгин по поводу первых исполнений «Весны священной» в Москве и Петербурге в концертах С. Кусевицкого 1914 года [9, *179*]. Заметим также, что в начале семидесятых годов прошлого столетия, анализируя различные материалы, связанные с деятельностью Стравинского периода его работы над третьим балетом, Б. Ярустовский подчеркивал: «композитор, сочиняя музыку, представлял себе действие <...>» ([12, *173*], разрядка автора).

Принимая активное участие в создании сценария и либретто своих музыкально-сценических произведений, Стравинский, обычно, как композитор-режиссер, одновременно разрабатывает их целостную музыкально-театральную концепцию. В частности, о «Царе Эдипе» он говорил, что «начал представлять себе постановку тотчас же, когда принялся сочинять музыку» [5, *178*]. Это нашло отражение и в переписке с Кокто, и в предисловии к клавиру, и воспоминаниях-размышлениях об опере-оратории в «Хронике», в «Диалогах» с Р. Крафтом, в интервью. Но, быть может, прежде всего — в самой музыке, которая, как говорил Стравинский, хотя и «внушена трагедией Софокла», но «идет дальше слов». Мифологический сюжет давал композитору возможность воплощения вечных начал в устойчивой системе символов, способствующих своеобразной вербализации и визуализации музыкального текста в аспекте эмблематики барокко, репрезентации текста трагедии средствами музыкальной риторики[2].

«Я слышу и вижу музыку», — неоднократно говорил композитор, не скрывая также роли зрительных впечатлений, внемузыкальных ассоциаций, нередко служивших ему импульсом к написанию того или иного сочинения — будь то оперы, балеты или сочинения микст. Зримое в процессе написания того или иного сочинения как бы перетекало в слуховое, приобретало иное качество. Еще в 1914 году в беседе с Р. Ролланом Стравинский отмечал: «Я вдохновляюсь красками, чтобы писать музыку. Но когда она написана, она должна довольствоваться самой собой, у нее есть свои собственные оттенки» [6, *339*]. Не случайно он постоянно искал жесты и ритмы, соответствующие именно «звуковой модуляции» [там же].

Режиссерская организация музыкального пространства прослеживается у Стравинского на многих уровнях: интонационном, ритмическом, фактурном, тембровом, структурном. Она проявляется и в использовании ремарок, подобных декорациям, в которых разворачивается действие, и в продуманных музыкально-сценических деталях композиции. Ассоциативность как режиссерский прием, опора на семантически значимые элементы музыкальной речи, будь то жанровые формулы, мелизматика, артикуляционные штрихи, динамические оттенки и другие выразительные

[2] «В соответствии с определенным планом сценического действия», по словам композитора, создавалась и музыка «Персефоны» [5, *197*]. При этом музыка воспринималась Стравинским «исключительно как организующий фактор» [7, *108*].

ресурсы музыки, — становятся во многом определяющими в процессе работы Стравинского над тем или иным опусом. Так, в «Персефоне», неоклассицистском аналоге «Весны священной», вводящий во вторую часть жанрово-ассоциативный звукообраз колыбельной воспринимается как символический переход из одного мира в другой (из царства живых в царство мертвых)[3]. В свою очередь, в «Царе Эдипе», с его идеей роковой предопределенности свершаемого, среди используемых композитором риторических фигур, выделим прежде всего фигуру *circulatio*. Образуемая остинатной триольной пульсацией малотерцового оборота, она составляет инвариантную основу произведения. В контексте целого данная фигура приобретает статус персоны судьбы и выступает в роли своего рода режиссера, который выстраивает «геометрию трагедии».

Вернемся, однако, к «Весне священной» — сочинению во многом рубежному. Режиссерская устремленность Стравинского в ходе работы над балетом впервые отчетливо проявляется в разных планах. Прежде всего, в хореографической экспликации, возникшей в процессе работы над спектаклем и образующей зрительный контрапункт музыкальным «движениям». Имеется в виду авторский четырехручный клавир 1913 года[4]. Небезынтересны также разного рода пояснения, которые содержатся непосредственно в Эскизной тетради 1911–1913 годов, в литературном и эпистолярном наследии. И, разумеется, в плане композиторской режиссуры внимания заслуживает собственно нотный текст, в котором используемые композитором средства выразительности содержат те или иные «режиссирующие посылки»[5].

---

[3] Среди мотивов-символов, олицетворяющих нисхождение в Аид — мир скорби, отметим образно-зримую последовательность спускающихся кварт в выровненном движении восьмых в медленном темпе. Появляясь в первой части, она вводит в заключительный раздел финала, в котором рисуется картина Вечности. В контексте целого этот звукообраз, вызывающий ассоциации с фигурой *catabasis*, создает эффект течения иллюзорно-сценического времени, способствуя философскому постижению происходящего.

[4] «Партитура содержит суть моего первоначального замысла хореографических движений и входящего в него необычного анализа ритмической структуры», — писал Стравинский [11, *93*]. (Здесь и далее высказывания Стравинского, указания и комментарии в четырехручном клавире даются в переводе Э. Денисова.) И хотя Р. Крафт подвергает сомнению авторство Стравинского относительно пометок, содержащихся в клавире, тем не менее, они находят отражение непосредственно в музыке. Она же оказала воздействие на второй вариант сценографии Н. Рериха, над которой он работал в 1912 году. «Музыка Стравинского <...> производит сильное впечатление. Чувствуется в ней непосредственное общение с землей. При полном отсутствии этнографичности, она полная какого-то общего доисторического проникновения», — отмечал Рерих [1, *195*]. (Напомним: первоначальные эскизы, как известно, возникли еще в 1910 году, когда художником и композитором только оговаривался замысел балета; тогда же появились и первые музыкальные наброски. Спустя почти год при встрече в Талашкине был составлен план сценического действия и придуманы названия танцев.)

[5] Это выражение М. Сабининой очень точно раскрывает свойства композиторской режиссуры, учитывая весь комплекс музыкально-драматургических средств [4, *302*].

Обратим внимание в ракурсе композиторской режиссуры на некоторые аспекты замысла-воплощения «Весны»[6]. Утверждая имманентность собственно музыкальной формы, которая, по словам Стравинского, «есть результат “логического обсуждения” музыкального материала», композитор вместе с тем вспоминал, что еще в апреле 1910 года, в конце работы над «Жар-птицей» в его воображении «возникла картина священного языческого ритуала» [5, *148*]. В другом же высказывании Стравинский вносит весьма показательное для него уточнение: «Так как эта тема и то, что за ней последовало, представилось мне в крепкой и жесткой манере, то я воспользовался этим предлогом для создания музыки в таком же стиле» [7, *30*]. Таким образом, «обряд празднования прихода весны», который послужил «предлогом» к созданию балета, подсказал композитору логику построения целого, а также характер его музыкально-пластической образности — экспрессивно заостренной, словно заряженной энергией космических ритмов Вселенной.

Завершая работу, композитор отмечал: «Мой новый балет “Весна священная” не имеет сюжета. Это религиозная церемония Древней Руси — Руси языческой» [там же, *12*]. Обращают на себя внимание следующие моменты этого лаконичного, но емкого — по сути, программного высказывания. Во-первых, бытийный, надличностный масштаб происходящего, отнесенного к доисторической эпохе. Во-вторых, его церемониальный характер, что, в свою очередь, усиливает универсальную, объективно-значимую окраску действа, обозначенного Стравинским как «мистерия», а также его условно-отстраненное восприятие-претворение[7].

Отсюда — знаковость музыкального строя, погруженного в универсальный мир первоэлементов — квартовых кличей, сигналов, зовов; архаических, в основном, трихордовых и тетрахордовых попевок, то лирически-просветленных, пасторальных, то волевых, энергичных, то заклинательных; словно говорящих тембров и, разумеется, ритма с его «энергетикой напряжения и разряда» (Б. Асафьев), в общем плане организующего темпоритм танцевального действа. Ритма, отражающего борьбу-состязание ритуального и стихийного начал, в нерегулярной акцентности которого, по словам С. Савенко, «слышится словно пульс живой материи», усиливаемый

---

[6] В текст следующего раздела данной статьи включены отдельные фрагменты из моего ранее опубликованного монографического очерка, посвященного русскому периоду творчества И. Ф. Стравинского (История русской музыки. Т. 10 А / Редколлегия: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский и др. М.: Музыка, 1997. С. 307–355).

[7] Впервые жанровое указание «мистерия» прозвучало в письме к М. Штейнбергу от августа 1912 года [8, *349*]. Напомним: согласно первому замыслу Стравинского балет предполагалось завершить «Действом старцев», что изначально обнаруживало его мистериальный подтекст. Финальная же «Священная пляска» с ее колоссальным зарядом «космической» энергии в окончательном варианте выявляла сам пафос мистериального представления.

нередко — и это весьма важно в контексте всей концепции — «патетическим» тоном *d*[8].

Отсюда — условность персонажей, вступающих в общение с потусторонним миром: старейшин рода-племени — «проводников» высшей силы; древней старухи, ряженой «в беличьи шкурки»[9].

Отсюда — этикетность ситуации, раскрываемой в элементах обрядово-ритуальных действий, связанных образно-метафорической цепью, отображаемой в символике чередующихся явлений дня и ночи, утра и вечера. Утро — исток человеческой жизни, его сменяет день любовных игр, игрищ и увеселений, забав. Вечер напоминает о неизбежности заката и завершается смертью одного из многих — того, на кого пал роковой выбор. Ночь — приношение жертвы во имя нового начала, следующего витка круговорота Земли.

«День» и «Ночь» — таковы ремарки Стравинского в четырехручном клавире, не только регулирующие течение сценического времени первой и второй частей балета, но также усиливающие характерную ритуальную «двумирность» и олицетворяющие глубинную оппозицию жизни и смерти. То, что они были сняты в дальнейших изданиях, — факт примечательный. Претворившись непосредственно в музыке, они во многом предопределили ее смысловую направленность. Жизнь и смерть, утро мира природного, пробуждающейся человеческой души, устремленной навстречу жизни-любви, и ночной мир, ирреальный, околдовывающий, пугающий, таящий неосознаваемую, но явственно ощущаемую угрозу, определяют границы музыкально-сценического универсума «Весны». Звуковое пространство, то расширяющееся — в светлых солнечных бликах весенней пасторали, то сжимающееся — в зыбком сумеречном мерцании лунного ноктюрна; словно говорящие инструментальные тембры, с одной стороны, имитирующие голоса природы, а с другой — вызывающие какое-то неясное тревожное чувство ожидания приближения Неведомого, — всё способствует зрительному восприятию ассоциативно-слуховых образов.

---

[8] Характерные мелодические попевки-формулы в сопряжении с ударными ритмо-тембро-фактурно-гармоническими комплексами воспринимаются в контексте целого как ритуальные слова, которые раскрывают содержание происходящего. В свою очередь, канонизированные «жесты» ритуальной церемонии, запечатлеваемые в музыкально-сценических движениях «Весны», претворяются композитором в жанровых ракурсах хоровода, пляса, шествия. «...Стравинского интересовал характер движения как таковой — как обобщенное, надличное выражение жизненных процессов, их упорядоченная целеустремленная смена», — пишет М. Друскин [2, *87–88*]. И не случайно зримость образа, часто ассоциирующаяся у Стравинского с определенным типом движения, оказывает влияние на трактовку всей музыкально-сценической композиции «Весны».

[9] «Образ старушки в беличьх шкурках не выходит у меня из головы и все время, как сочиняю “Гадание”, стоит предо мной и бежит впереди всех, изредка лишь останавливаясь, прерывая плавное течение общей “рыси”», — писал в 1911 году Стравинский Рериху, сочиняя «в страшном увлечении» начальные эпизоды балета [8, *300*].

Из музыкально-режиссирующих посылок партитуры, в которой слышимое рождает иллюзорно-визуальное представление об изображаемом и выявляет его внутренне содержание, выделим некоторые. Например, привлекает внимание использование Стравинским в роли своеобразного координатора развертывающегося в балете действа старинной свадебной песни «На море утушка купалась». Исследователи находят сходство с ней как в начальной теме «Тайных игр девушек» (Р. Тарускин), так и в теме двух кларнетов, вводящей в «Вешние хороводы» (И. Вершинина). Заметим, что характерные обороты, присущие фольклорному напеву, появляются уже в «Пляске щеголих», а затем в разных вариантах в «Игре двух городов», в «Шествии Старейшего-Мудрейшего», в «Величании избранной», в «Действе старцев»; определяя общий музыкальный строй, они способствуют своеобразной рифмовке музыкальных «событий»[10]. То, что именно свадебная песня послужила Стравинскому художественным прообразом для эпически-величальных «Вешних хороводов» и исполненных мистического трепета «Тайных игр девушек» с их магическим «хождением по кругам», — деталь весьма красноречивая, вносящая важный режиссерский акцент в концепцию «Весны священной».

Обручение с землей определяет суть изображаемого, внутреннее содержание «картин языческой Руси». Так перекидывается символическая арка от свадебного действа, элементы которого претворяются в первой части (в том числе в «Весенних гаданиях», первоначально называемых Стравинским «Гаданием на прутиках», в «Игре умыкания»), к ритуалу жертвоприношения, воссоздаваемому во второй части. И в этом плане «Вешние хороводы» и «Тайные игры» становятся своеобразными центрами притяжения контрастных планов обрядового действа, его текста и подтекста[11].

Символичны в данной связи заглавия частей балета — «Поцелуй земли» и «Великая жертва», которые приобретают функцию режиссерских ремарок, обнаруживающих мистериальный смысл изображаемого. (В этом аспекте нельзя не вспомнить и о первоначальном названии балета — «Великая жертва».) Используя название всей первой части также в качестве подзаголовка ее заключительного эпизода, композитор акцентирует особую значимость данного момента как драматургического перелома — от

[10] Не напоминает ли в таком случае своеобразное сведение к общему знаменателю древнейших календарно-обрядовых пластов славянской народной песенности, обнаружение их всепроникающей связи мифологический принцип всеединства в восприятии-изображении образа эпохи Пра-времени?

[11] Так, диалог, составляющий основу фольклорной игры, со всей очевидностью претворяется, например, в «Игре двух городов» — в соотнесении оркестровых групп, интонационно-ритмических построений, в резких перепадах динамики, в агогических акцентах, в характерных исполнительских штрихах, сопровождающих «выходы» мужчин (marcato, pesante) и женщин (cantabile), их «антифонные» переклички. В контексте целого можно говорить и о фольклорном происхождении приема хороводного «зазыва» («запевания»), используемого Стравинским в качестве обрамления отдельных эпизодов и разделов внутри них (например, Вступление, «Пляска щеголих», «Вешние хороводы», «Величание избранной», «Действо старцев», «Великая священная пляска»).

языческих игр-игрищ к священнодействию. «Клином врезывается в весенние игры священное шествие Старца Старейшего-Мудрейшего», — отмечал Стравинский в авторской программе 1910 года[12]. Почти зримый музыкальный акцент, выражающий режиссерское намерение композитора, возникает в конце Шествия: пауза под ферматой, выдерживаемая на протяжении целого такта с дополнительным указанием *lunga*, с одной стороны, вбирает в себя энергию лапидарных ритмов предшествующего звукообраза, тем самым сохраняя единство движения музыкальной мысли, а с другой — намечает новый этап в развертывании «событий». Полную напряженного ожидания «остановку» (авторский четырехручный клавир — ц. 71) можно уподобить иллюзорно-зримому «задержанию» («оттяжке», «тормозу» — по терминологии Вс. Мейерхольда, — усиливающему смысл изображаемого). Во время этой режиссерской ферматы Старец, по словам Стравинского, «дает знак — ПОЦЕЛУЙ ЗЕМЛИ» [9, *178*][13].

Нельзя не обратить внимание и на следующий затем чрезвычайно выразительный четырехтакт, напоминающий стоп-кадр, который вызывает ощущение смены планов — с ближнего на дальний — и точно обозначает невидимую границу между двумя мирами. В глубокой тишине в темпе Lento и в тихой динамике, на фоне глухого рокота литавр и педали фагота издалека доносится настороженное (засурдиненное) стаккато двух контрабасов, контрафагота — всё подчеркивает особую весомость, значительность данного момента, будто приподнятого над действием. Создается впечатление раздвигающейся завесы Небытия. Будто загипнотизированная открывшейся ее взору миром иным, застывает в оцепенении толпа. Пометка в клавире «Все остаются неподвижными» (4 т. до ц. 72) отражает, по сути, психологический подтекст изображаемого. Снова пауза, и флажолеты струнных почти беззвучно, в динамике *ppp* выстраивают аккорд — бестелесный, будто зависающий в разреженном пространстве.

---

[12] Программа была напечатана под заглавием «Объяснительный текст Игоря Стравинского» в буклете к упомянутым выше концертам С. Кусевицкого, состоявшимся в Москве и в Петербурге в феврале 1914 года [9, *178*]. Что же касается опубликованной в день парижской премьеры 1913 года в журнале «Montjoie!» программы под названием «Что я хотел выразить в "Весне священной"», то негативное отношение композитора к ней оставалось неизменным на протяжении всех последующих десятилетий (подробнее о реакции Стравинского на статью во французском издании и о публикации авторской программы балета см. комментарии В. Варунца: [7, *15–18*]).

[13] Отметим использование паузы в качестве выразительного режиссерского средства в подобной ситуации во второй части. Отделяя эпизод «Величания избранной» от следующего эпизода «Взывания к праотцам» паузой, композитор, как и перед эпизодом «Выплясывания земли», подчеркивает смещение изображаемого в иное измерение. Как и ранее, в данном случае Стравинский прибегает к темпу Lento в сочетании с *pp*, также усиливая значимость паузы указанием G. P. — «генеральная пауза». Последующий провозглашающий жест Старцев сопровождается тяжелым жестко акцентированным движением по секундам вниз в унисон контрабасами, виолончелями и бас-кларнетом с соответствующим динамическим указанием *sfff*.

Точно рассчитанный далее режиссерский ход, подчеркиваемый резким перепадом темпа (от Lento к Prestissimo), определяет не только смену мизансцен, но и очередное переключение планов — с трансцендентного на условно-реальный. В сопровождении нарастающей пульсации ударных деревянные духовые вместе с валторнами и струнными резко взлетают в глиссандо вверх. Их императивный звуко-жест служит сигналом к действию[14]. «Выплясывают землю. Пляской освещают (sic!) землю. В пляске сливается с землей», — отмечает композитор в Программе [9, *178*].

Близость человека к земле, его прикосновение к миру невидимому еще сильнее ощущается во второй части — в «Тайных играх девушек», во «Взывании к праотцам», в «Действе старцев», где явственно обозначается ситуация «порога». Обратим внимание на решение «Тайных игр», где средствами музыки достигается, по сути, театральный эффект, зримо-осязаемое впечатление прорыва в инобытие. Призрачно мерцающий мир — «образ нездешнего», отраженный в колеблющейся светотени мажорно-минорных красок, в напеве альтов (с характерной ремаркой *molto cantabile*), напоминающем колыбельную, в убаюкивающем наигрыше альтовой флейты, словно завораживает. Таинственные образы-знаки мира иного точно проглядывают сквозь ажурное плетение звуко-тембров. Возникает почти мистическое ощущение реальности ирреального. Женщины, вначале «стоящие неподвижно как спаянные» (ц. 91), как и в приближении Неведомого перед «Выплясыванием земли», постепенно начинают двигаться. (Настойчиво многократно ниспадающие попевки вызывают при этом ассоциации с интонациями плача-причета.)

Многозначителен подтекст еще одного пластически-образного указания в клавире «Движение, как раскачивание колокола» (ц. 94), напоминающего метафору. Едва различимые отголоски колокольности в партии струнных создают настороженный гул-фон, обостряющий чувства-эмоции. Движение-раскачивание наподобие колокола, постепенно расширяющееся, вызывает почти наглядно-осязаемое впечатление таинственной вибрации энергетических потоков, как бы собирающихся под сводом-куполом Земли.

Земля в балете Стравинского — олицетворение природно-человеческой судьбы, циклически повторяемой, имеющей свое начало и свой конец в мгновениях восхода и заката. Все известно и трагически предопределено: жизнь и смерть, радость обновления и неизбежность угасания[15]. Не случайно, что композитор не находит особого противоречия между хореографической версией Мясина, осуществленной в 1920 году в Париже в Театре Елисейских полей, и собственной первоначальной концепцией,

---

[14] Обратим внимание на еще одно указание в клавире (ц. 71). Место, где происходит выплясывание земли, обозначено графически в виде квадрата (ассоциирующегося с кодом древнеязыческой культуры), с последующим разъяснением: «священный квадрат времени».

[15] «“Весна священная”, — писал П. Сувчинский, — прежде всего, музыка, танец и праздник смерти, безжалостного приговора, закона, еще предками раз и навсегда установленного порядка» [3, *302*].

разработанной совместно с Рерихом и Нижинским. При этом и «картины языческой Руси», и «картина происхождения рода человеческого», по мысли Стравинского, связаны с эпохой «первотворения», с «тайной великого подъема творящих сил весны» [9, *178*][16].

Музыкально-режиссерские идеи, обнаруживаемые в партитуре Стравинского, не говоря уже о его высказываниях, касающихся сценического воплощения, как показало время, не только не исключают, но даже предполагают разные интерпретации. Так, в историю балетного искусства вошли и легендарный спектакль В. Нижинского, и хореографическая версия Л. Мясина, и программные постановки М. Бежара, П. Бауш. И до сих пор значительный художественный потенциал, заложенный в партитуре Стравинского, вызывает обостренный интерес современных хореографов. Но это уже тема другой статьи.

Использованная литература

1. *Варунц В. П.* Вокруг «Весны священной» // Звуковая среда современности: Сб. ст. / Ред.-сост. Е. М. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С. 166–205.
2. *Друскин М. С.* Игорь Стравинский. Л.–М.: Советский композитор, 1974. 221 с.
3. Петр Сувчинский и его время / Автор проекта, ред.-сост. А. Бретаницкая. М.: Композитор, 1999. 455 с.
4. *Сабинина М. Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. 327 с.
5. *Стравинский И.* Диалоги / Общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
6. *Стравинский И. Ф.* Статьи и воспоминания / Ред.-сост. Г. А. Алфеевская, И. Я. Вершинина. М.: Советский композитор, 1985. 339 с.
7. Стравинский И. — публицист и собеседник / Сост., ред. и комм. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 502 с.
8. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. I / Сост., ред., и комм. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1997. 551 с.
9. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. II / Сост., ред. и комм. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 799 с.
10. *Стравинский Игорь.* Хроника. Поэтика / Сост., ред., комм. С. И. Савенко. М.: РОССПЭН, 2004. 367 с.
11. Хореография Стравинского — Нижинского // Стравинский И. Ф. Статьи и материалы / Сост. Л. С. Дьячкова, общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С.93–101.
12. *Ярустовский Б. М.* И. Стравинский Эскизная тетрадь (1911–1913 гг.). Некоторые наблюдения и размышления // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1973. С. 162–207.

[16] На протяжении последующих десятилетий отношение композитора к обеим постановкам менялось. И всё же в 1966 году в беседе с Ю. Григоровичем, возвращаясь к постановке Нижинского, Стравинский, как бы подводя итог, резюмировал, что она была лучшим воплощением «Весны священной» [9, *100*].

Тимофеева Маргарита Николаевна

rinaslav@yandex.ru

Преподаватель Новгородского областного колледжа искусств имени С. В. Рахманинова

173014 Великий Новгород
ул. Б. Московская, 7

Margarita N. Timofeeva

rinaslav@yandex.ru

Teacher of Novgorod Regional Sergey Rachmaninov College of Arts

70 Bolshaya Moskovskaya Street
Velikij Novgorod
173014 RUSSIA

Аннотация

Об «инструментовке» в скоморошьих сказках из сборника Г. М. Науменко

Тексты из сборника Г. Науменко, в которых фигурируют скоморохи, рассказывающие от первого лица о самих себе, изучаются в статье как особого рода «авторские» документы, дающие представление о скоморошестве с позиции «изнутри» — один из надежных критериев распознания скоморошьего в фольклоре. Второй критерий связан с жанром сказки с напевами, в генезисе которого — тройной синкретизм (сказовая речь / песенное исполнительство / инструментальный наигрыш под песню, под пляс). В свете теории влияния инструментальной со-игры на песенную и сказовую мелодику автор пытается выявить в словесных текстах и мелодике сказок с напевами элементы инструментального мышления. Дробность синтаксиса, преодоление кантиленности, преобладание моторной равномерно-акцентной ритмики с ритмоформулами пляса указывают на влияние аккомпанирующего инструментария; примеры мелодий импровизационного характера свидетельствуют о влиянии виртуозных форм игры дублирующих инструментов. Обнаруженные в сказках с напевами инструментовка стиха, словесная изобразительность, кинетизм, звукоподражание (голосам природы, тембрам инструментов), слоговая имитация инструментального звукоизвлечения, примеры реализации текстовой программы в мелодике песен являются демонстрацией «инструментующего» типа мышления. К его особым формам относится также образная инструментовка текста («говорящая» струна, музицирование как мышление — «гусли — мысли мои»).

Ключевые слова: скоморошьи сказки с напевами, инструментовка стиха, сюжетно-стилистический комплекс, тройной синкретизм, инструментующий тип мышления

Abstract

On the "Instrumentation" in *Skomorokhs*' Fairy-Tales from the Collection of G. Naumenko

This paper deals with the art of skomorokhs — professional Russian folk musicians and actors. The texts from the collection of G. Naumenko, in which skomorokhs speak about themselves from the first person, are considered as a special kind of documents which can give an idea of skomorokhs' world "from within". This type of narrative is the first reliable criterion by which one can recognize skomorokhs' folklore. The second criterion is associated with the genre of fairy-tale with songs, in the genesis of which there is a triple syncretism: narrative, singing, and instrumental playing which accompanied songs or dances. In the light of the theory of influence of instrumental playing on narrative and song melody the author tries to reveal some elements of instrumental thinking in verbal texts and song melodies of the spoken fairy-tales. The discreteness of syntax, overcoming of melodiousness, predominance of motoric even-accentual dance rhythm denote the influence of accompanying instruments. Examples of melodies having the character of improvisation indicate the influence of virtuoso forms of instrumental playing. The instrumentation of verse, verbal picturesqueness, kinetic art, onomatopoeia (of nature voices and instrumental timbres), syllabic imitation of instrumental sounds, examples of implementation of fairy-tale plots in song melodies — all these features demonstrate the specific type of thinking which the author of the paper calls "instrumentation-thinking". "Figurative instrumentation" of the text ("speaking string", "psaltery is my thought") also belongs to its characteristic features.

Keywords: *skomorokhs*' fairy-tales with tunes, instrumentation of the verse, complex of plot and style, triple syncretism, instrumentation mindset

Маргарита Тимофеева

ОБ «ИНСТРУМЕНТОВКЕ» В СКОМОРОШЬИХ СКАЗКАХ ИЗ СБОРНИКА Г. М. НАУМЕНКО

Среди значительного числа песенных и сказочных сюжетов, в которых скоморохи играют на музыкальных инструментах, особый интерес представляют те, в которых повествование ведется от лица скоморохов, рассказывающих о себе и себе подобных. Это специфическое сюжетное обстоятельство (скоморох о скоморохах по-скоморошьи) отражает реальную ситуацию авторского творчества — сочинения и исполнения сказок и песен самими скоморохами[1]. Это значит, что подобный текст может рассматриваться не только в качестве художественного произведения, но и как своего рода «авторский» документ, дающий представление о творчестве скоморохов с позиции «изнутри». В контексте актуальной для скомороховедения проблемы поиска «надежных критериев скоморошеского»[2] в фольклоре такая тематика песен, на наш взгляд, может служить *художественным свидетельством* принадлежности этих песен репертуару скоморохов[3]. Насколько редки такие тексты в сравнении с теми, в которых скоморохи лишь упоминаются вскользь, настолько ценной находкой для скомороховеда оказался сборник Г. М. Науменко «Русские народные сказки, скороговорки и загадки с напевами». Здесь в целом ряде сказок (№№ 1–16) запечатлены образы скоморохов, картинки их быта и музицирования с упоминанием жанров их словесно-музыкального творчества. Такой информативный комплекс

[1] Гипотеза о существенной этапной роли скоморохов в формировании сказочного жанра, об их участии в сложении сюжетов и выработке сказочной поэтики была высказана В. Ф. Миллером, Н. Л. Бродским, С. В. Савченко и поддержана многими исследователями фольклора (М. К. Азадовским, Д. М. Молдавским, Э. В. Померанцевой). Подтверждает эту гипотезу тот факт, что фольклор мест, отмеченных поздним пребыванием скоморохов (Дон, Орловщина, Смоленщина, Поволжье, Новгородский север, Урал), отличается богатством сказочных сюжетов и традиций сказывания. Здесь в небольшом числе сказок сохранились сюжеты о скоморохах, образы скоморохов и само слово «скоморох». В других местностях и слово, и понятие давно исчезли.

[2] Выражение принадлежит З. И. Власовой [2, *81*]: она сформулировала задачу «выработки надежных критериев» опознания скоморошьих фольклорных произведений.

[3] Аналогичное суждение в отношении жанра скоморошин есть у М. Н. Сперанского: это «песни, которые с наибольшей степенью вероятности можно счесть результатом прямого авторства скоморохов» [10].

интригует возможностью исследования текстов и напевов на предмет содержания в них признаков скоморошьего инструментализма.

Записи сказок сделаны собирателем в период с 1961 по 1975 годы на территории Велижского района и в прилегающих к нему Руднянском и Демидовском районах Смоленской области. Они дают собирателю основание полагать, что во второй половине XVII века, после антискоморошеского царского указа[4], на эти земли (в верхнем течении Западной Двины на стыке Витебской, Псковской и Тверской областей) могли прийти скоморохи, бежавшие из центральных районов Руси[5]. Интересно, что разгон скоморохов нашел отражение в одном из шестнадцати скоморошьих сюжетов этого сборника.

Велижские земли оказались доступными и привлекательными для бегущих из центральных земель скоморохов в силу целого ряда исторических обстоятельств, обусловивших особенности развития этого региона[6]. Коренное население многое усвоило от скоморохов, судя по жанровому разнообразию песенных образцов, в которых сохранилась скоморошья тематика. В записях предположительно запечатлен профессиональный характер сказочничества — хотя бы потому, что 167 номеров сборника записаны всего лишь от четверых памятливых певцов[7]. Нельзя не согласиться с мнением собирателя, что в группе сказок (бытовых, игровых, небылицах) «наиболее сильно ощущаются отголоски скоморошьей поэзии и запечатлены образы скоморохов» [9, *5*]. Действительно, ощущение скоморошьего авторства этих музыкальных сказок приходит при первом же знакомстве с текстом. Сюжеты описывают ситуации из жизни, быта, ремесла скоморошества и словно

---

[4] Указы царя Алексея Михайловича от 1648 года о запрещении старинных обрядов и скоморошества послужили началом преследования скоморохов и их изгнания из центральных земель государства.

[5] По данным смоленского словаря, скоморох в смоленских сказках и преданиях — «свадебный музыкант», «чародей и оборотень» [4, *836*].

[6] На лесных и болотистых землях племени кривичей сложилось Полоцкое, а позднее Витебское княжество. Немногочисленные города располагались по берегам Западной Двины, которая связывала их с водным путем «из варяг в греки» и через Прибалтику с Европой. Население этой земли — большей частью охотники и рыболовы. Как и новгородцы, они не стали жертвами монгольского нашествия, но сохранили в памяти рассказы беженцев. В начале XIV века власть литовских князей ограничила влияние православной церкви, агрессивно настроенной против скоморошества, лишь в 1503 году территория была присоединена к России, основан город Велиж. Но в XVII веке земля перешла к Речи Посполитой и вернулась в состав России лишь в 1772 году [9, *3*].

[7] Собиратель считает особой удачей встречу с М. И. Сергеевым, потомственным сказочником: «Сергеев — неграмотный больной невзрачный старичок, служивший в прошлом полесовщиком, обладал превосходной памятью и был искусным сказочником, сказывавшим с пением и декламацией неподновленным свежим народным языком. Сергеев воспринял большинство своего репертуара от деда, слывшего в округе сказочником и исполнителем песен. В сказках (№№1–7, 15) ощущаются отголоски скоморошьей поэзии и запечатлены образы скоморохов» [9, *4*].

концентрируют в себе смеховые, бытовые, номадические[8] мотивы, рассеянные по другим фольклорным текстам[9]. Образцы повествовательного, описательного, игрового характера в большинстве своем имеют наборно-цепочную композицию[10], характерную для путевых импровизаций (нанизывание эпизодов по принципу «что вижу — о том пою») или смеховых диалогов, с обрамлениями типа присказок: преамбул (небыличный портрет или зарисовка) или формул обращения к публике. В конце текста в той же манере обычно обыгрывается мотив вознаграждения (*Дали мне полтора киселя, а в роте ничего нема*). Тексты ритмизованы и рифмованы, насыщены пословичными оборотами (*Славны хозяи не речами, а солодкими пирогами*), народными определениями, присловьями, каламбурными и оксюморонными приемами словотворчества. Манера речи публичная, балагурная, смеховая, местами ироничная. Язык диалектный, витиеватый, отмечен приемами игры слогами, словами, рифмами; используются специфические выразительные средства, например сочетание литоты и гиперболы (*Дали хлеба две крошки с амбарные дежки*). Все это свидетельствует о профессиональном владении словом и особой игровой манере его подачи.

Включение песен в текст сказки — не столь уж обычное явление для этого жанра, говорящее о синкретизме слуха, мышления, артикуляции автора-исполнителя. Синкретизм такого рода (сказывание и припевание) наиболее характерен для детского фольклорного исполнительства. Однако неоднозначные по смыслу, социально емкие тексты сказок № 1–16, отсылающие к эпизодам истории скоморошества, не имеют отношения ни к творчеству детей, ни к творчеству взрослых для детей. Тематика, вычурный игровой стиль, речь от первого (часто коллективного) лица, упоминание атрибутов ремесла скоморохов, в том числе музыкальных инструментов, свидетельствуют о синкретизме именно скоморошьего творчества.

Отметим вслед за собирателем, что включение песни в ритмизованный и рифмованный текст происходит естественно и обусловлено содержанием. Ввод песни часто предваряется формульным пословичным оборотом, готовящим смену артикуляции. В некоторых сюжетах песни пародируют обрядовые жанры — свадебные, святочные игровые, волочебные, плясовые,

---

[8] Номадические — мотивы, связанные с описанием путешествий, быта и творчества «походных» скоморохов, которые предстают носителями особого мировоззрения путешественника. Для обозначения этих свойств мы пользуемся терминологией теории ризомы и корня Ж. Делёза и Ф. Гваттари, объясняющей характерные свойства культуры номадов в сравнении с культурой оседлой. Тип кочевого мышления с его процедурностью, особым значением факта путешествия и мифологического образа пути мы именуем номадическим. Тип оседлого мышления — корневым [3].

[9] В примечании к сборнику автор указывает на сюжетные мотивы, которые имеют аналоги в смоленском фольклоре, а также мотивы, известные ему по сборникам других регионов.

[10] О бессюжетных произведениях, основанных на цепочной связи как «способе художественного развития произведения во временном аспекте», писала Л. М. Ивлева [6, *122*].

похоронный причет, что говорит о владении автора традиционным песенным материалом и приемами его обыгрывания. Жанрово-стилистическое естество этих образцов позволяет утвердиться в мысли о цельности формы и рассматривать ее как оригинальный синтетический жанр в репертуаре исполнителей данной местности[11].

Гипотеза о скоморошьем происхождении этого жанра предполагает дополнение двучленного комплекса (сказка/песня) как минимум до трехчленного (сказка/песня/наигрыш)[12]. Мелодика песен такого жанрового комплекса способна сохранять рудименты инструментализма, особенно в условиях ансамблевого взаимодействия (возможно, именно с теми инструментами, что упоминаются в самих текстах).

Не имея в сборнике образцов местных наигрышей, мы выполняем поиск музыкально-инструментальной составляющей, допуская возможные (традиционные) ансамблевые формы соединения голоса с инструментами — игру под песню (часто с приплясом): вариантное дублирование одновременно с голосом или вместо голоса в качестве отыгрыша (на основании традиции вокально-инструментального тождества); бурдонящий[13] или аккордово-гармонический фон; свободный отыгрыш. Таким образом, объектом *инструментоведческого* исследования оказываются тексты сказок, тексты и мелодика песен.

Инструментально ориентированный анализ словесных текстов показал, что слово в отобранных образцах несет сложную функциональную нагрузку: сюжетно-смысловую (вербально-информационную), ритмоорганизующую (артикуляционную, жанровую), фоническую (интонационную, тембровую), семантическую (атрибутирующую, игровую).

Вербальный ракурс прочтения текстов позволяет обнаружить информацию по истории скоморошества — о быте и ремесле скоморохов, об инструментах, об отношениях с публикой:

Ой, каж среди торгу, дать, на базаре
Били-колотили в барабаны
Царев указ читали,
Ажно скоморохов потешали (№3).

---

[11] Автор отмечает параллели с песенными образцами из известных сборников данного региона.

[12] См. гипотезу И. И. Земцовского о полигенезисе музыки, понимаемом, в частности, как «сосуществование в разных геосоциоэтнических условиях различных последовательностей и связей сложения музыки вокальной и инструментальной (причем их дифференциация могла вначале функционально не осознаваться): в одних случаях победило раньше голосовое решение, в других — инструментальное, в третьих — различного рода смешанное (имею в виду типологию «двух-, трех-, четырех- и более членного» синкретизма: голос — танец — инструмент, инструмент — танец, голос — инструмент, голос — танец — инструмент — маска и др.)» [5, *126*].

[13] Гудящий на выдержанном звуке или созвучии, обычно квинтовом, реже квартовом или октавно-квинтовом (термин — аналог оркестровой *педали*). Звучание таких инструментов, как волынка, гудок, являет собой бурдонное многоголосие.

Особенно богаты такой информацией повествования от лица скоморохов или героев, общающихся со скоморохами, которые рассказывают о себе и себе подобных (*Спринялися мы йти со мужичками-скоморочниками. Мы веселы, хороши, всем-то разлюбы*; №2).

Ряд диалектных и общеэтнических выражений обнаруживают терминологический смысл, читаются как специфическое определение, жанровое название, атрибут ремесла скоморохов. Например, в песне №1 глагол определяет балагурную манеру речи, а существительное является обозначением жанра:

Ктой не знает, дай не ведает,
Растабаривают у нас *небыли*.

В значении термина звучит наименование села Скоморейниково в №2, где скоморохи названы потешными мужичками и перегудами (*За нею перегуды возгуделися во дуды*) и фигурируют названия инструментов: дуда, гусли, колокольцы. В №3 это насыщенный терминологией диалог «смеховой пары»[14], переходящий в рассказ о последних временах официального существования скоморохов, с упоминанием царского указа, разгона скоморохов и осознанием себя исполнителями исторической миссии по сохранению наследия! Место действия — ярмарка, туда отправляются Лука и Ерёма (*не пировать-столовать, а речи баять, выступать*). Жанр их выступления назван сказкой (причем Лука должен *сказку начать*, а Ерёма — придумать *добрый конец*); в ней упоминаются *удальцы стародревних годинушек*, от которых остались лишь сказочки, а когда-то была *слава про оных, чтой звонили-тко во все велики звоны*[15]. Причем из текста следует, что эти звоны — гусельные!

Не про те ли ты, Лука, баешь *гусли заведены*,
Яй по всее-тко Руси играли *развеселы*?
— Ох, Ерёма, *потешали*, горя-то не знали,
А ведь были, чтой и правдушкой *звенчали*.

Далее упоминаются калики-перехожие как преемники скоморохов:

И ходила по Руси славушка про оных,
Чтой нам пели *гусли* калик-перехожих

— а от них распотеху приняли на себя герои текста:

Ах, возьми-ка, Ерёма, распотеху
У меня на всюю веку.
Заверни-ка энту распотехну
Коню в сиву гриву.

[14] О двойниках смехового мира Древней Руси см. [1; 7].

[15] Этот словесный оборот перекликается с выражением «звонечи в прадеднюю славу» [11, *967*].

Песня №4 добавляет к списку инструментов *скрипицы веселые*. Среди гуляющих на *ярмонке* упомянут *босячок-дударёк*. В №5 пришлый скоморох

Честен народ *загукает*,
Бывальщину-стародавщину бает

— в ней говорится о *весельниках-гудошниках — распотешниках-скоморошниках*, которые обучили ходока Федора-сиротинушку *на гудочке играти да веселейко живати*.

В преамбуле к песне №6 речь об «антиматериале» смехового мира — *лубошных палатах*, а *скоморохи удалые* здесь получают «кромешно-смеховую»[16] характеристику: *головушки хромые*. Они *во гусельки гуселькают, во бубенцы бубенькают*, а также *кричат-зычат, раззабавничают*.

В №7 упомянуты *дудари дудазвонные*. В финальной присказке из №13 рассказчик сетует: *недоиграна игра, недопета песенка*. Текст №16 дополняет ряд скоморошьих имен (*Ермилка Скоморыжников*), названий скоморошьих поселений (село *Веселено*) и жанров (*дразнилки*).

Еще одна важнейшая функция вербального ряда — жанрово-стилистическая. Рифмованный и ритмизованный текст сказок соответствует поэтике смеховых жанров и обнаруживает лексические формулы скоморошьей речи, особенно в обрамляющих шуточных присказках (*Ехал я волоком на лошадке восковой, плеточкой гороховой помахивал, уздечкой репяной потряхивал*; №2), а также в приветственных обращениях к публике:

Ой-еси, вы, Лука с Петром,
Знайте-познайте, что почём (№1)

— и в концовках с мотивами одаривания:

Дали мне полтора киселя,
А в роте ничего нема.

В текстах, произносимых от имени скоморохов, используются небыличные «изнаночные» формулы описания ситуаций:

Тесто квашню месило;
опара свинью пролила;
Мужики калачами жали,
а серпы на меже лежали

— которые характерны для смеховых жанров (небылиц, перегудок, скоморошин). Зачастую в тексты сказок вводятся пословицы (*Избы новые, что чаши полные; Славны хозяи не речами, а сладкими пирогами*) или выражения, говорящие об оригинальном мировосприятии скоморохов:

Всей-то эдак дай не так, не по-нашему,
Чудеса едят дивные с кашею (№1).

[16] Скоморох-кромешник — еще один персонаж смехового мира.

Особые лексические обороты используются при создании смеховых характеристик: ироничных автопортретов с упоминанием скоморошьей одежды и деталей внешности (*Шаловая голова, веселая борода. Шапки ломаные, лапти резанные, <...> перевертышком колпак*; № 2). В нескольких текстах использованы образы и лексические характеристики «изнаночного» и «кромешного» мира», смех которых нацелен на самого рассказчика:

Жил-то я богато
В хоромцах лубатых.
Двор у мня кольцом-двойцом:
Три жердины конец с концом
Избу глазом не окинешь:
Светом белым обгорожена,
Небом синим покрыта (№ 1).

Среди сюжетных мотивов об инструментальной игре отметим мотив изготовления инструментов (*выпрутали-тко пруточки, размадельгали гудочки*). Важно, что изготовление инструментов происходит в походных условиях, мимоходом и стремительно, ведь обычно для народных песен характерны подробные описания трудовых процессов (в хороводных, плясовых). Здесь описание метафорично: инструмент рождается легко, словно играючи: («из пруточка — по гудочку»), как некий трюк или чудо (подобно гудочку Вавилы)[17]. Встречаются и весьма редкие мотивы обучения игре:

Ты вот эдак да вот так,
Глядь-поглядь, начни играть!

— и присоединения героя к скоморохам:

Спринялись мы йти со мужичками, скоморочниками.
Своя-то воля — теперь наша доля (№ 2).

Показательно также наличие номадических мотивов хождения «куда глаза глядят, куда ноги несут». К такому виду путешествий в текстах имеют отношение скоморохи и герои, встретившиеся с ними в дороге, обучившиеся «веселому промыслу» и отправляющиеся с ними в путешествие, меняя свое отношение к жизни. К мотивам номадического ряда относим также описания сбора и отправления в дорогу, приключения в пути (*Проезжалися по святой Руси: от двора до двора, от деревни до села*; № 2). Вписался в номадический ряд и образ калик-перехожих, преемников скоморохов, а также

[17] В былине «Вавила и скоморохи» по воле скоморохов кнут и вожжи Вавилы превращаются в гудок и струны:

У того ведь чада у Вавилы
А было в руках-то понукальце,
А и стало тут ведь погудальце;
Ещё были в руках да тут ведь вожжи,
Ещё стали шелковые струнки.

уникальный мотив передачи скоморошьих традиций: *рассеивание* по Руси *распотехи, завернутой в гриву коня*[18] (№3).

Изложение и группировка текста, его рифмование позволяют обнаружить в зафиксированной речи влияние плясовой акцентной моторики:

Расшугался народ,
Вкруг повседь навстает,
Перевертнем чешет,
Вседь ногами пежит.
Так-сяк, пересяк, перевертышком колпак (№4)

— а также опознать ритмику жестов и движений музицирующего инструменталиста (*В дуду дуй, поспевай; Ты вот эдак и вот так, глядь-поглядь – начни играть*).

Впечатляет обилие фонических эффектов в словесном тексте: цепочки слогов используются для воссоздания различных звуковых явлений: имитируются вздохи (*ой-ё-ох-та-йёх*), птичий щебет (*трик-чик-чи-ри-ри*), голоса инструментов — гудение, звон, барабанный бой, бряцание (*Эх и лёлинай, тай-ёх, лёли-лёли)*, создаются яркие звукообразы:

Ить гудочки ревут,
Карагоды поют.
Звонвесёлы колокольца бреньбенькали

— и целые звуковые сцены:

Насустречу едут трои сани <...>
  со потешными мужичками-скоморочками,
  ой-е-ох, гудят, трещат, погромыхивают.
Ан звон-звонвёселы колокольца помешалися,
гуслизвонные звоны разлеталися.
Били-колотили барабаны,
Трюкали-стрюкали, играли.

В подобных эпизодах фонические эффекты располагают слух к инструментальному слышанию, отодвигая вербальное значение на второй план.

Отметим игровую функцию слова — использование ассонанса, аллитерации (№2: строки 1–2, 5–6, 7–10), парно-вариантных словосочетаний (*глядь-поглядь; звон-звонвеселы; во гусельки гуселькают*[19]*; дудари дудозвонные и др.*), «жонглирование» рифмами (*Кутил-мутил, пиры катил; Так-сяк, пересяк; Тут разбойко боком-скоком*); такие приемы становятся средствами «инструментовки» текста. Сюда же отнесем комбинирование, подмену, переиначивание устойчивых выражений (*Пресвятая вас бери. Ах ты, дедов сын, едрёнинский мужик. С лаптем по воду ходила*). К приемам игрового словотворчества отнесем и своеобразное кураженье

[18] Этот образ перекликается с упомянутой выше былиной о Вавиле.

[19] Сочетание существительного и производного от него глагола — древний языковой прием, говорящий не только об этимологической связи однокоренных слов, но и о традиционно-игровой манерности речи.

над словом (*бывалкало; балбакают; расшугался; вкруг повседь навстает; вседь ногами пежит; в карусельниках на весельниках; отворыкивай-ка воротины*. Особое значение приобретают слова-термины с приставкой «пере», которые своим «происхождением» как бы иллюстрируют основной прием скоморошьего творчества: прием переиначивания, переигрывания (*Перевертнем чешет; Так-сяк, пересяк, перевертышком колпак)*[20].

Как влияют игровые приемы на звучание и смысл текста, можно видеть на примере песни №14, где вербальный смысл рассказа о черемшихе размыт и сведен к некой звукоформуле, превращающей песню в «заумное» заклинание:

Засадиха черемшиха
Рассадиха буйна-лиха
Притолочки выволочки
Будет сучки волочки
Бабки-хряпки ягодки
Деду во среду поляпочки.

В песнях-контаминациях эпизоды, стилизующие различные жанры — похоронный плач (№12), святочную дразнилку (№16), жнивную песню (№10), церковное песнопение (№9) и др., не являются пародиями, а также должны быть отнесены к приемам игрового ряда.

В завершение обзора стилистических особенностей текстов, которые мы маркируем как скоморошьи, приведем строки песни, в которых сформулирован и озвучен принцип игрового словотворчества скоморохов:

Скажут так, скажут сяк,
Скажут иначе, вот так (№6).

* * *

Прежде чем приступить к анализу сложных, многогранных отношений вокального и инструментального на примере песенных мелодий из сборника Науменко, кратко резюмируем представления об инструментальных свойствах, вокальной мелодики, сложившиеся в современном отечественном музыкознании (см., в частности, работы И. И. Земцовского [5] и И. В. Мациевского [8]).

Инструментализм вокальной музыки и особенно традиционной песни обусловлен генетическим синкретизмом музыкального языка и часто проявляется в сочетании с разного рода движениями тела: от простейших жестов и хлопков до пляса и танца. Причем встречаются жанровые ситуации, когда можно говорить о пении в функции инструментального аккомпанемента (частушки «под язык»). В подобных условиях и голос,

[20] Скоморошье значение таких терминов известно из былин-скоморошин и песен о скоморохах.

и сопровождающие его ритмичные звуки сознательно включены в процесс синтеза и представляют единую форму метроритмической организации, артикуляции, звуковой партитуры, указывающую на инструментализм как способ мышления. Акцентность, моторность, виртуозность вокальной мелодии также могут быть стимулированы кинетикой инструментальной игры, подражанием жестам инструменталиста.

Специфически инструментальным в песенной мелодике является то, что неестественно, неудобно, трудно для исполнения человеческим голосом: выход за границы диапазона, преодоление пределов дыхания, от чего зависят продолжительность фразы, сила, наполненность, отчетливость звучания, чистота интонации, широта и скорость регистровых и динамических переключений, свобода, легкость, игривость движения звуков. Резкие изменения всех мелодических показателей естественны лишь для музыкальных инструментов, а значит, осознаются как специфически инструментальные свойства мелодики. Инструментальную природу могут обнаруживать отдельные компоненты мелодики: интонации (фанфарные, сигнальные), лады (образованные под воздействием строя конкретного инструмента), звукоряд и фактура (соответствующие приемам звукоизвлечения на инструменте), ритмика (пляса, танца, шествия, игрового жеста), структура и форма (отсутствие или нарушение строфичности, сюитные, рондальные, вариационные черты и другие признаки инструментальных композиций), и даже тембр голоса может быть ориентирован на инструмент[21].

В качестве «вспомогательного пособия» для обнаружения инструментальных черт в мелодике песен создадим перечень таких черт.

Мелодии с текстом:

а) сохраняющие инструментальную логику мелодического движения: угловатый (скачкообразный) или орнаментальный рельеф, разброс звуков в большом диапазоне, большое число скачков, мелизмы, пассажи, орнаментальные заполнения интонационных ходов, свободная или организованная игра тонами с ослабленной интонационной их сопряженностью (переклички, чередование звуковых комбинаций, секвенцирование);

б) имеющие инструментальную (обертоновую) интонационно-акустическую основу: с характерной интерваликой обертонового ряда; с ходами по звукам аккордов, чередованием тонов в соответствии с функционально-гармонической логикой (S–T–D–T); содержащие участки интонационной недифференцированности звуков: скольжение, имитации вздоха, стона, хрипа, свиста, жужжания и прочие звукоподражания живой и неживой природе; секвентно-позиционные передвижения мелодических оборотов;

в) с равномерно-безакцентной ритмикой моторной природы, с равномерно-акцентной ритмикой как признаком танцевальных жанров, ударной артикуляции пляса, а также с акцентной ритмикой, обнаруживающей

[21] Показательно в этом смысле сетование Е. Гиппиуса: «При расшифровке совершенно исчезает изумительная имитация голосом кларнетного тембра народного пастушьего инструмента — жалейки» [8, *103*].

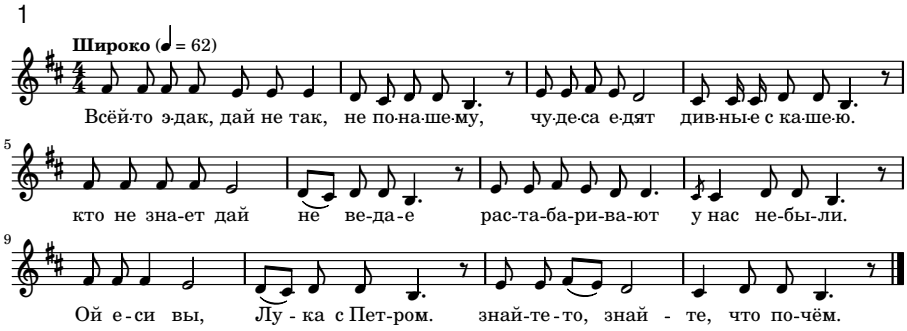
кинетическую периодичность движения рук играющего (при бряцании, арпеджиато, тремоло и других приемах игры).

г) имеющие инструментальный характер синтаксиса: преодолевающие вокальную кантиленность (отсутствие распевов), с фразировкой по типу «бесконечной мелодии»; квадратные, рефренные, дробные по своей структуре.

Мелодии, включающие инструментальные эффекты (интонационные, ритмические, тембровые) без связи со словом: сигналы, кличи, зовы, гуканье, насвистывание, приемы звукоизвлечения типа йодля, слоговые цепочки, имитирующие игру на инструменте.

Все песенные образцы представлены в сборнике в виде одноголосных мелодий. Информация о характере, манере исполнения скудна и обозначена собирателем односложно («живо», «четко», «печально», «задорно» и т. п.). 24 напева из 16 сказок можно классифицировать по типу мелодии следующим образом.

1. Повествовательно-сказовые, напоминающие напевы былин северной традиции. Их отличает речевая природа интонирования, медленный (умеренный) темп, минимум внутрислоговых распевов, небольшой диапазон, преобладание нисходящего движения, ладовая устойчивость, завершающее кадансирование. Здесь господствует равномерно-безакцентная ритмика с признаками речевой или инструментальной моторики, с приемами торможения (укрупнением длительностей) в конце построения (№1; №15: 1-й и 2-й напевы). Но при общих чертах каждая из мелодий этой группы отличается своеобразием, которое обнаруживает признаки синкретизма с включением инструментального компонента. В песне из №1 (автопортрет скомороха) это соотношение статики и моторики, которые ощущаются и в интонационно-ритмической повторности фраз, и в структуре всего напева. Здесь складывается мелострофа из двух предложений квадратной структуры (a b c b). Двуединый синкретизм слышится в сочетании гудящего квинтового устоя (инструментальность) и тетрахордовой ладовой основы (сказ). Квадратная структура напева, периодичность, элементы моторики, игра акцентами на фоне былинно-повествовательной стилистики текста высвечивают «шарманочный» инструментальный компонент.

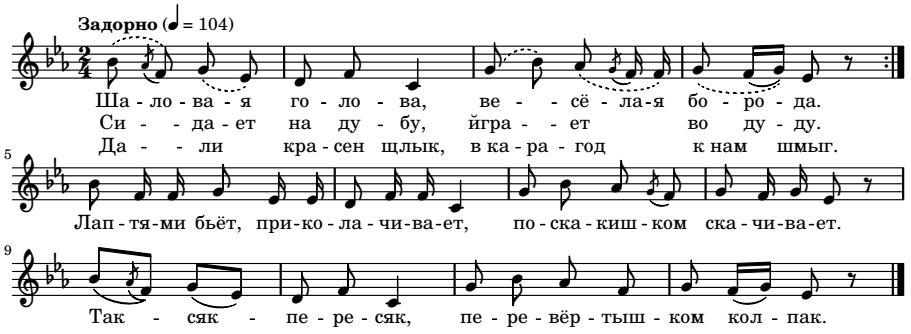


Текст вступительной песни-присказки о пожаре из №15 по стилю и содержанию соответствует н е б ы л и ц е. Напев однострочный, моторно-речевой природы, поскольку построен на повторе одного интонационного оборота с терцовой основой минорной окраски; он напоминает северную старину, в частности, скоморошину «О птицах» известную по сборнику А. К. Лядова[22]. Вторая песня (жалоба крестьян) из №15 — образец инструментально-плачевого синкретизма. Прихотливый импровизационный ритм мелодии, заполненный звукоряд в объеме малой сексты, опадающий рельеф фраз (эффект выдоха) говорят о чертах инструментального (возможно, свирельного) наигрыша. В то же время в ней присутствуют и черты причета (крестьяне *«горько-ти разгуторивают»*).

2. Мелодии плясового характера встречаются чаще, поскольку соответствуют веселым ситуациям сюжетов. По форме это обычно мелострофа или однострочный варьированный напев парной структуры с равномерно-акцентной ритмикой и инструментально-речевой (возгласной) природой интонирования (№2; 2-й напев из №4; 2-й напев из №5; №6; №7; №10; 3-й напев из №15).

Особенностью песни из сказки №2 (портрет весело отплясывающего скомороха) является то, что начальная хореическая интонация чистой кварты, несущая энергию активного возгласа, одновременно обладает эффектом эха, который усилен разбросанностью тонов квартового трихорда. Набор звуков внутри первой фразы очерчивает каскад трех нисходящих кварт в объеме малой септимы (аналог квартовой настройки струн щипковых инструментов). Вторая фраза, более песенная по природе, затормаживает начальный эховый импульс и неожиданно переводит в субдоминантовую сферу с кадансом на тоне *es*. Чередование этих двух фраз создает эффект игрового противодействия (перетягивания). Форшлаги и скачки в мелодии, образующие несуразные с точки зрения вокала интонации, функциональная логика (T–S), равномерно-акцентная ритмика, прием ритмического дробления долей выявляют и н с т р у м е н т а л ь н о - п л я с о в ы й синкретизм этой мелодии.

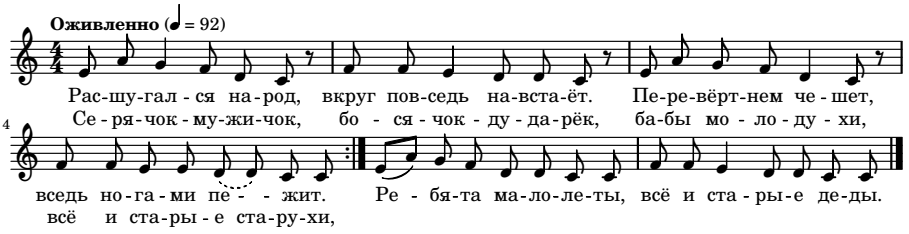
2



[22] *Лядов А. К.* Песни русского народа. М., 1959. №70.

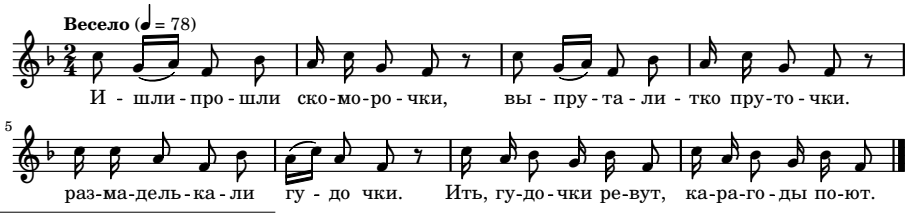
Напев второй песни из №4 (картинка ярмарочного гулянья) являет двигательно-инструментальную природу ритма, который заложен в словесном тексте и четко реализован в мелодии без распевов. Форма — варьированная песенная строфа парно-периодической структуры с ясно очерченной фразировкой. Инструментально-двигательное начало проявляется в плясовом характере напева: в сочетании периодичности, равномерной акцентности и ритмической вариантности на основе одной ритмоформулы. Мелодия комбинируется из трех элементов: сцепления двух трихордов в кварте (прямого и обратного вида) и заполняющего поступенного хода. Она удобна и для дублирования (на скрипке), и для бряцающего сопровождения (на гуслях) — эти инструменты упомянуты в тексте.

3



Напев второй песни из №5, рассказывающей о встрече Федора с «походными»[23] скоморохами, которые «размаделькали гудочки», представляет собой варьированную мелострофу куплетного типа (a a a′ r r) с усеченным припевом (2+2+2) + (1+1). Интонационная природа мелодии — синкретическая вокально-инструментально-плясовая с явным преобладанием инструментального начала (судя по обилию скачков, движению по звукам трезвучий). В развитии угловатой мелодии ощутима логика функционального мышления (T–S–T–D–T). Ритмика простая, равномерно-акцентная, повторная, с устойчивым элементом дробления первой доли и с переходом в трепаковый ритм в припеве. Мелодия легко может дублироваться (на фоне тонического бурдона *f*) на скрипке или гудке, который упомянут в тексте: «*Дали йму скоморочки гудочки, каж на ёном заиграти. Ён идет дай поет*».

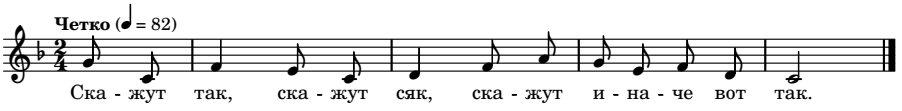
4



[23] Слово упоминается в документах «Стоглава», в скомороховедении употребляется как термин для классификации скоморохов (походные — оседлые).

Напев песенки скоморошьей ватаги из №6, которые *во гусельцы гусельцкают, во бубенцы бубенькают*, однострочный, из двух фраз вопросно-ответного соотношения. Мелодия инструментальной природы интонирования: угловатая, с разбросом звуков по квартам и квинтам в первой фразе и с секвентным (позиционным) обыгрыванием нисходящего терцового хода — во второй. Тип напева — моторный, на основе плясовой ямбической ритмоформулы, варьируемой путем дробления долей. Мелодия проста, игрива (за счет скачков и переменности устоев), удобна для дублирования и сопровождения — в частности, на гуслях, упоминаемых в тексте.

5



Форма напева в песне скоморохов, идущих к Арине на вечерину в №7, — песенная строфа из двух предложений квадратной структуры: a a′ b b′, переходящая при повторах в однострочный напев b′. Интонационно напев строится на секундовом сцеплении двух чистых кварт (восходящей и нисходящей) в объеме квинты. В результате возникает эффект ладово-интонационной игры (манипуляции) квартами, которая дополняется раскачиванием терцовых ходов. Пульсирующая ритмика плясового наигрыша с последующим дроблением долей, угловатость мелодической линии, движение по звукам главных трезвучий, позиционная повторность интонаций вновь обнаруживают инструментально-плясовую природу напева.

Песня батрака №10 своей первой фразой, обращенной к хозяину, напоминает приветственно-славительные формулы, которыми начинались обращения к хозяевам в обходных обрядах. Напев однострочный (однофразный «примитив»: a a′). Звукоряд — в объеме квинты мажорной окраски с нижним устоем *f*. В основе ритма — плясовая (трепаковая) ритмоформула. Инструментально-шаговый синкретизм в данном случае чувствуется в мерности повторного движения. Здесь нет распевов и явной вокальной сопряженности тонов, преобладают терцовые и квартовые ходы при небольшом общем диапазоне (чистая квинта, при повторе — большая секста). Тип напева — моторный формульный, «шарманочный» с метрикой шага (герой *идет-поет*).

Напев песни Федота «Чижичек пошел удоль по улице» из №13, витиеватый интонационно и ритмически (5+6 сл) = 7 четвертей (3+4); (5+7 сл) = 7 четвертей (3+4). Мелодия с тритоновыми ходами, мелизмами и квартово-секундовой переменностью устоев — весьма напоминает скрипичный наигрыш. Он звучит несуразно с точки зрения вокального интонирования, возможно, выражая состояние героев «навеселе», пустившихся в пляс: *«Тут разбойко боком-скоком Федот подскочил, / со Ариной во танце во кругах заходил»*. Инструментальная природа напева очевидна.

Мелодика подвижной и живой по характеру третьей песни (про умелого Емелю) из №15 также обнаруживает признаки инструментального мышления: терцово-квартовое сцепление тонов нисходящего тетрахорда в квинте в сочетании с четкой метричностью и ритмическим торможением в конце фразы образуют простейший однострочный напев-формулу плясовой природы.

3. Группа мелодий с преобладающими чертами инструментального наигрыша. Различия в инструментальной природе каждой из них зависят от ориентации на разные виды инструментов. К мелодиям этой группы относим первый пример из №5, вторую песню из №11 и песню из №14.

В первой песне из №5 (герой обучается игре на гудке) инструментальное начало сказывается в резком переключении ритма с ровных фигур на пунктирные, с крупных длительностей на мелкие при общем быстром темпе, а также — в кадансах обертонового типа с опорой на квинту и октаву (один из вариантов настройки струн гудка). Ритмика запева более импровизационна, прихотлива, а в припеве — выравнена и повторна.

6

Бойко (♩ = 84)

Ой ты, Фё-дор-си-ро - ти - нуш-ка, раз-гу - ляй-ся - ка, де-ти - нуш-ка.

5

Ты вот - э - дак, да вот так, глядь - по - глядь, нач - ни и - грать!

Герои второй песни из №11 — мужик и волк, которые тащат в гору навоз и думают, что это «золотишка воз». Напев однострочный, основанный на повторе одной мелофразы на основе трех звеньев одного мотива, интонационно напоминающего зовы трудовых припевок или трубные сигналы. Звукоряд — трихорд в кварте с опеванием верхнего устоя *h*. Природа интонирования инструментально-речевая (зов, клич, сигнал), обусловлена сценической ситуацией: персонажи «прут да ревут».

Напев песни про черемшиху из №14 отмечен обилием инструментальных черт: мелизмы, скачки, свободно-импровизационная ритмика, ладовая игра — поочередная смена и раскачка двух устоев (*h–cis*) — привносят в напев черты магического заклинания (по сюжету это заклинание на рост черемшихи).

4. Образцы **мелодизированной бытовой речи** с характерной ритмической неравномерностью и речевой акцентностью. Здесь преобладают смеховые диалоги двойников. В мелодиях этой группы инструментальное начало практически не обнаруживается (№3; первый пример из №4).

5. Еще один тип простейших **мелодий-припевок** представляют две святочные дразнилки из №16, которые по сюжету дети Скоморыжниковы «*спозаговаривали припеваючи в игровых малядах у амбаров*». Обе дразнилки обращены к Чушке (свинка — жертвенное животное). Инструментальное начало улавливается в повторности начального раскачивающегося мотива, «смакующего» терцовые интонации, и в секвентном чередовании нескольких мелодических оборотов, в основе которых — варианты одной ритмоформулы. Отметим также во второй дразнилке «взвизгивающий» оборот на словах *Хрюп-хрюпни чемчичуры* как прием звукоподражания.

6. В особую группу напевов **контаминационного типа** объединяем те мелодии, составные части которых резко отличаются друг от друга либо интонационной природой, либо ритмической организацией, что в первую очередь отражается на их форме (№8, №9, №11, №12).

Форма напева веселой песни бедняка из №8 — составная нестрофическая репризного вида **a b b b b a**; середина функционирует как повторный однофразовый напев. Звукоряд обрамляющей фразы (a) в объеме малой септимы отмечен ладовой переменностью (*E-cis*). Мотив, образующий средний раздел со звукорядом в объеме чистой квинты, восстанавливает устой *E*. Смена устоев на протяжении напева напоминает прием ладовой игры. Природа метроритма в обоих построениях сходна: в основе общая плясовая «трепаковая»[24] ритмоформула. Интонационная сторона мелодии обнаруживает элементы как инструментальной, так и вокальной природы. Но преобладание трезвучной основы, жонглирование тонами с переакцентировкой, ладово несуразные окончания фразы «a» и нарочитое притоптывание вокруг одного звука во фразе «b» — всё вместе перевешивает «чашу весов» в пользу инструментальных черт.

Текст запева из №9 (*Езус Христос воскрес*) соответствует волочебным песням, а припев — скоморошьей плясовой (*Гуляй, веселая голова / Гуляй, широкая борода*). Налицо комизм соединения двух образно полярных текстов. Этот эффект закреплен и в напеве. Мелодия «волочебной» имитирует церковную речитацию с единой пульсирующей ритмоформулой. Мелодия припева с мелким и прихотливым плясовым ритмом явно инструментальной природы оживляет движение, нисходящая терцовая секвенция имитирует прыжки с ноги на ногу (*гульня-пир на всёе село покатил*). Жанровый контраст отражает комическую ситуацию сюжета: заимствование героем чужой песни.

Песню с обращением к пчелам из №11 исполняет ворона, которая, подобно скомороху, *на дубу играет во дуду*. Напев песни составной: запевная часть имитирует воронье карканье (выписанный нотами возглас с глиссандированием). Припевная часть — однострочный напев, основанный на

[24] Трепáк (от «трепать ногами» — согреваться). Исполняется в быстром темпе, двудольном размере. Основные движения — дробные шаги, притоптывания и присядка с выбрасыванием ног. Ритм трепака: ♩ ♫♩ ♫♩

вариантном повторе одного мелооборота (а а′). Варианты отличаются лишь одним ходом на секунду вверх или вниз. Их чередование — игра тонами.

Текст сказки №12 также обнаруживает жанровую контаминацию: он начинается как бытовая сказка (описанием бедняцкой жизни героя-кромешника), далее модулирует в жанр небылицы (*церковь из пирогов складена*), затем имитирует похоронное причитание и перетекает в жанр игровой сказки-байки о животных, близкой по тематике и языку некоторым скоморошинам. Напев «Плача мухи по комару», по свидетельству Науменко, является цитатой плача, но мелодия второй строки противоречит этой стилистике (активная интонация восходящей кварты, звукоряд в объеме большой сексты, ладовая переменность *G–e*), обнаруживая песенные черты. Инструментальная природа проявляется в фигурах, имитирующих подергивание (мордент) и скольжение (глиссандо) голоса, функционирующего как инструмент. Сюжетной «игре в плач» соответствуют и слоговые цепочки — тирады невербального значения (*е-хе-хе, у-ху-ху*).

Анализируя и классифицируя мелодии песен, мы обнаружили массу растворенных в них рудиментов инструментального языка, признаки инструментального мышления, проявившегося в интонационно-ладовой сфере, в метроритмической и структурной организации напевов. Характер синтаксиса некоторых напевов (прерывистость, дробность) демонстрирует преодоление кантиленности; преобладание моторной равномерно-акцентной ритмики с ритмоформулами пляса указывает на влияние аккомпанирующего инструментализма; примеры мелодий импровизационного характера свидетельствуют о влиянии виртуозных форм игры дублирующих инструментов. Анализ напевов убеждает в том, что разная степень выраженности инструментального компонента в напевах зависит от разносоставности синкретического целого и связана с тематикой текста, указывающей на жанровое его содержание.

Обнаруженные в сказках приемы инструментовки стиха (ассонанс, анафора, аллитерация), словесного кинетизма (двигательной артикуляции), звукоподражания голосам природы и тембрам инструментов, а также примеры отражения текстовой программы в мелодике песен являются, на наш взгляд, демонстрацией «инструментующего» типа мышления, реализованного здесь и в словесных текстах, и в песенной мелодике. Нами предпринята попытка объяснить смысл этих приемов в контексте сюжета и их природу — в контексте представлений об инструментализме скоморошьей культуры.

Предупреждая сомнения в том, что всё инструментальное есть скоморошье, сделаем следующий шаг: проакцентируем те инструментальные приемы, которые соотносятся со скоморошьим музицированием в других фольклорных жанрах. Таковыми нам представляются:

— создание инструментального «подтекста», комментирующего звукообразы и портреты скоморохов, со знаками переосмысления,

переиначивания, пародирования, осмеяния, соответствующими скоморошьим жанрам перегудки, дразнилки, небылицы, скоморошины;

— программные звукоимитации инструментальных наигрышей и тембров инструментов — «отраженный инструментализм»;

— кинетические слого-ритмо-звуковые приемы изображения инструментальных жестов;

— игра тематическими элементами: приемы комбинирования, варьирования, нанизывания, раскрашивания, «жонглирования» (слогами, тонами, ладовыми устоями, акцентами и др.);

— приемы имитации звуков живой и неживой природы с целью игры-развлечения.

Песенные сказки (№№1–16) из сборника Науменко, запечатлевшие в текстах ситуации из скоморошьего быта и образы скоморохов, их терминологию, лексику скоморошьего «ясака», приемы словесно-музыкальной игры, а в напевах — элементы вокально-инструментального синкретизма и особый «инструментующий» тип мышления, — это те редкие образцы фольклора, по которым можно сформировать наиболее достоверное представление о творчестве скоморохов последнего этапа их истории на примере одного жанра — сказки с напевами.

Использованная литература

1. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
2. *Власова З. И.* К вопросу о выработке критериев для выявления в фольклоре скоморошьих традиций // Скоморохи: проблемы и перспективы изучения. (К 140-летию со дня выхода первой работы о скоморохах). Сборник статей и рефератов международного симпозиума (22–26 ноября 1994 г., С.-Петербург). СПб.: Российский институт истории искусств, 1994. С. 71–83.
3. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Трактат о номадологии // Новый круг: Международный литературно-философский журнал. №2 (1992). С. 183–187.
4. *Добровольский В. Н.* Смоленский областной словарь. Смоленск: Типография П. А. Силина, 1914. 1022 с.
5. *Земцовский И. И.* Музыкальный инструмент и музыкальное мышление // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / Под ред. Е. В. Гиппиуса: в 2 ч. Ч. I. М.: Советский композитор, 1987. С. 125–131.
6. *Ивлева Л. Н.* Скоморошины: Общие проблемы изучения // Славянский фольклор / Отв. ред. Б. Н. Путилов, В. К. Соколова. М.: Наука, 1972. С. 110–124.
7. *Лихачев Д., Панченко А., Понырко Н.* Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с.
8. *Мациевский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.
9. *Науменко Г. М.* Русские народные сказки, скороговорки и загадки с напевами. М.: Советский композитор, 1977. 104 с.
10. *Сперанский М. Н.* Славянские апокрифические евангелия // Труды VIII археологического съезда в Москве. 1890 / Под ред. графини П. С. Уваровой и М. Н. Сперанского: в 3 т. Т. II. М.: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1895. С. 38–172.
11. *Срезневский И. И.* Материалы для словаря русского языка по письменным памятникам / Издание Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук: в 3 т. Т. I. СПб., 1893. IX, 1420 стб., 49 с.

Захаров Юрий Константинович

n-station@rambler.ru

Кандидат искусствоведения; доцент кафедры истории и теории музыки Академии хорового искусства имени В. С. Попова

125565, г. Москва,
ул. Фестивальная, д. 2

Yury K. Zakharov

n-station@rambler.ru

Ph. D.; Assistant Professor of the Subdepartment of Music History and Theory of Victor Popov Academy of Choral Art

2 Festival'naya Street,
Moscow
125565 RUSSIA

Аннотация

На пути к новым методам анализа тональной мелодии (песни Ф. Шуберта)

Статья посвящена разработке и практическому применению нового метода анализа мелодии, основанного на преобразовании и развитии теории Г. Шенкера. Редуцируя фактуру к строгому гармоническому четырехголосию и прослеживая за ним действие линий переднего, среднего и глубинного планов, автор статьи рассматривает мелодию как особую линию, движущуюся между разными голосами и взаимодействующую с шенкерианскими *линеарными ходами*. Помимо этого, в статье предлагается новый способ отображения формы мелодии с помощью схем, сочетающих нотные и графические элементы; вводятся понятия «динамический треугольник», «мелодический амбитус», «твердая часть», отображающие движение мелодии в контексте лада.

Ключевые слова: мелодия, линеарно-гармонический анализ, лад, амбитус, Г. Шенкер, Ф. Шуберт

Abstract

Towards New Methods of Tonal Melody Analysis (F. Schubert's Songs)

The article concerns the elaboration and practical application of a new method of melody analysis, based on the transformation and development of H. Schenker's theory. The ideas of this Austrian musicologist began to spread within Russian music theory only recently owing to works by Yu. Kholopov and B. Plotnikov, the latter had not only translated "Der freie Satz" into Russian, but had also demonstrated the application of Schenker's methods to his own analytical studies. While reducing the music to the strict harmonic four-part texture and tracing behind it foreground, middleground and background pitch-lines, melody is regarded in the present paper as a specific line which moves between different voices and interacts with the schenkerian linear progressions. In addition, new means of representation of a melody form using schemes combining notation and graphic elements are offered in the article. The introduced concepts "dynamic triangle", "melodic ambitus" and "steady kernel" reflect the motion of a melody within a mode.

Keywords: melody, linear-harmonic analysis, mode, ambitus, H. Schenker, F. Schubert

Юрий Захаров

НА ПУТИ К НОВЫМ МЕТОДАМ АНАЛИЗА ТОНАЛЬНОЙ МЕЛОДИИ (ПЕСНИ Ф. ШУБЕРТА)

Методы

В эпоху господства тональной системы в европейской музыке мелодию невозможно помыслить вне гармонии. Насколько бы индивидуальной, выразительной, непредсказуемой в своем движении ни была мелодия, все равно она следует канве гармонических голосов, переходя от одного к другому, движется по звукам аккордов, соединяет эти звуки друг с другом. В то же время мелодия сама до некоторой степени управляет развертыванием гармонического комплекса. Она наделена особым инициирующим началом и движущей силой.

В нашей стране к анализу мелодии обращались такие крупные музыковеды, как Б. Л. Яворский [17], Л. А. Мазель [6], М. Г. Арановский [1] и В. В. Медушевский [7, *86–105*], развивавший асафьевскую концепцию *интонации*. Ю. Н. Холопов рассматривал мелодию (в симбиозе с иными фактурными формами) как *развертывание лада во времени* [13, *365–366*], что созвучно идеям Яворского.

Разделяя эту теоретическую установку, мы полагаем, что увидеть мелодию в линеарно-гармоническом контексте удобнее всего с помощью аналитических методик австрийского музыковеда Г. Шенкера [21]. Анализируя мелодику, мы будем опираться на некоторые его положения, развивая и дополняя их.

В англоязычном мире подход Шенкера к анализу музыки когда-то назвали структурным[1]. Однако вернее было бы назвать его *линеарным*. Именно шенкерианский подход воспитывает особое понимание гармонической ткани произведения, основанное на одновременном видении и поверхностного слоя голосоведения, и нескольких глубинных слоев, воспитывает умение *слышать линии*, правящие становлением музыкального произведения, а тем самым — ощущать его единство и находить ключевые точки формы.

[1] Характерно название первого англоязычного труда, пропагандирующего методику Шенкера, — «Структурное слышание» [20].

Сам Шенкер в свойственной ему полемической манере принципиально отказывался от понятий *мелодия* и *мотив* [16, I, *34–36*], отождествляя таковые с поверхностными феноменами, недостойными внимания аналитика. Однако его американские последователи, и прежде всего Ф. Зальцер, немало страниц уделили именно проблемам мелодического анализа [20, I, *41–45, 118–129, 200–204*]. Так же поступали и последующие американские музыковеды (А. Форт [18], А. Комар [19] и другие).

Послужившие истоком мощного музыковедческого направления на Западе и в США, методы Шенкера лишь недавно стали распространяться в нашей стране благодаря усилиям Ю. Н. Холопова. В 2003 году перевод «Свободного письма» Шенкера осуществил красноярский музыковед Б. Т. Плотников [16][2]. Перевод «Учения о гармонии» (первой части «Новых музыкальных теорий и фантазий») был выполнен Е. В. Лагутиной в рамках ее дипломной работы [5] и диссертации [3]. Эта же молодая исследовательница в 2013 году опубликовала перевод ранней статьи Шенкера «Дух музыкальной техники» (1895) [4; 15].

Учитывая, что в названных публикациях достаточно полно раскрыта терминологическая система Шенкера, мы позволим себе лишь кратко охарактеризовать ее основные элементы.

Музыкальное произведение и, конкретнее, музыкальная ткань рассматриваются Шенкером как единство трех планов — дальнего (заднего), среднего и переднего. На дальнем плане находится *первоструктура* (Ursatz), представляющая собой контрапункт *перволинии* (Urlinie) и басового хода ступеней I–V–I. Существует три варианта перволинии: 3–2–1, 5–4–3–2–1 и 8–7–6–5–4–3–2–1[3]. Первый тон перволинии называется *головной тон.*

Перволиния, как и подавляющее большинство линий среднего плана, всегда идет вниз, что является выражением общего закона: «данный человеку в жизни образ конца как угасания всех напряжений по совершении пути и достижении его цели имеет свою аналогию и в музыке: перволиния ведет *вниз* к 1, и с ее достижением угасают все напряжения художественного организма» [14, *38*].

Первоструктура, укорененная, подобно стволу дерева, в природе обертонового ряда, в результате органических процессов проращивает из себя сначала структуры среднего плана (несущие ветви), а потом и передний план (мелкое ветвление и листву) — вплоть до фактически данной музыкальной ткани. Проращивание происходит путем *пролонгаций.* Пролонгация в терминологической системе Шенкера означает продление во времени действия какого-либо элемента более глубокого уровня (ступени, интервала, аккорда) средствами уровня вышележащего.

---

[2] Отметим также три работы Б. Т. Плотникова, выпущенные под эгидой Красноярской Академии музыки и театра [8; 9; 10], и статью Н. О. Власовой [2].

[3] Ступени верхнего и средних голосов Шенкер обозначает арабскими цифрами с галочкой над ними; галочки в тексте данной статьи мы не используем во избежание типографских проблем.

Начальная пролонгация первоструктуры, или ее первая проекция на музыкальную форму, происходит за счет *прерывания*. Прерывание — это недоведение перволинии до первой ступени, а конкретнее говоря — остановка на второй ступени, после чего вновь возникает головной тон, и перволиния наконец-то плавно спускается к первой ступени. Основные формы прерывания — 3–2 | 3–2–1 (на басу I–V | I–V–I) и 5–4–3–2 | 5–4–3–2–1 (на таком же басу). Прерывание может править и формой периода (например, первое предложение — 3–2, второе — 3–2–1), и старинной двухчастной формой, и классической песенной формой (например, начальный период модулирует в доминанту, и получается 3–2, в середине на заднем плане выдерживается «2», в репризе — 3–2–1), и сонатной формой (экспозиция — 3–2, разработка — пролонгация «2», реприза — 3–2–1).

Еще один необходимый нам шенкеровский термин — это *вспомогательный тон* (Nebennote) среднего плана, а именно, внедрение в перволинию шестой (5–6–5–4–3–2–1) или четвертой ступени (3–4–3–2–1). Вспомогательный тон удлиняет путь к V ступени первоструктуры и, говоря языком функциональной гармонии, может приводить к введению субдоминанты (на среднем или переднем плане).

Основным средством пролонгаций среднего и переднего планов является *линеарный ход* (Zug)[4]. Линеарный ход — это поступенное движение, берущее свое начало от какого-либо тона линии более глубокого уровня. Вот пример пролонгации перволинии линеарными ходами: $3_{\,3-4-3-2-1}$–3–2, $3_{\,3-4-3-2-1}$–$2_{\,2-1-7}$–1. На первом уровне среднего плана все ходы — нисходящие, кроме начального подъема к головному тону. Такой ход ответвляется от тона перволинии и движется «внутрь» линеарного комплекса, заканчиваясь на консонансе к басу. На переднем плане ходы могут быть как восходящими, так и нисходящими.

Поясним смысл еще двух шенкерианских терминов — «смешение» (Mischung) и «кроющий тон» (Deckton).

Смешение — введение хроматических вариантов диатонических ступеней (Шенкер объясняет его как смешение диатонических звукорядов — как правило, звукорядов одноименных мажора и минора). На первом уровне среднего плана применяется лишь один вид смешения — проникновение в перволинию варианта третьей ступени из одноименной тональности (замена мажорной тонической терции на минорную и наоборот). На переднем плане смешением называется любое проникновение ступеней из одноименной тональности в какую-либо линию.

[4] Переводя термин «Zug», Б. Плотников делает следующее примечание: «Шенкеровский термин *Zug* в русском тексте представлен тремя равнозначными терминами: русскими понятиями *(линеарные) ход* и *последовательность* (имея в виду направленное поступенное движение), а также иноязычным термином *прогрессия,* применяемым Остером в его английском переводе. Никола Мейой в своем французском переводе пользуется термином *lignes conjointes – соединяющие линии*» [16, I, *59*].

Кроющий тон — тон, вынесенный выше перволинии и выше верхнего голоса переднего плана. Такой тон все время привлекает к себе внимание слуха, хотя реальные линеарные ходы движутся ниже его. Мы дополняем этот шенкеровский термин понятием *кроющая линия,* которая вбирает в себя несколько соседних кроющих тонов.

К понятийной системе Шенкера мы добавим еще два понятия.

Субход – это аналог перволинии, порождаемый местной тоникой (тоникой субсистемы). Например, модуляция в тональность доминанты (тоникализация пятой басовой ступени, в то время как в перволинии стоит «2») часто приводит к возникновению субхода 5–4–3–2–1 по новой тональности.

Консонантная надстройка — это звук (или два звука — например, терция), лежащий выше одного из тонов перволинии или линии среднего плана на расстоянии терции, кварты, квинты или сексты. Консонантные надстройки не участвуют в движении ведущих линий и принадлежат к феноменам переднего плана; используются для расширения мелодического диапазона, для обогащения мелодического и фактурного рисунка.

Анализируя строение мелодии, мы не ограничиваемся применением и развитием теории Шенкера, используя, помимо нее, и традиционное учение о гармонии, и собственные разработки о мелодическом амбитусе, о форме мелодии в связи с типами перволинии, о роли тонического массива (*начальной* или *конечной «твердой части»*) в структуре мелодии.

Мы считаем допустимым применение термина «амбитус» при анализе тональной мелодии, осознавая, что это одна из характеристик модальных ладов Средневековья и Возрождения. Используя этот термин, мы делаем акцент на *линеарной* стороне мелодического процесса и заостряем внимание на тех же параметрах, что и при анализе средневековой монодии, — а именно, на отношении самого верхнего и самого нижнего звука мелодии, а также ее реперкуссы к главному устою. Под реперкуссой в данном случае понимается наиболее часто повторяемый и интонационно выделенный тон мелодии.

Говоря о мелодическом амбитусе, мы будем применять характеристики «автентический» и «плагальный» в трактовке, близкой традиционной. Остовом автентического амбитуса является квинто-кварта 1–5–8 или квинта 1–5, остовом плагального — 5–1–5. В автентический амбитус может, кроме того, входить нижний вводный тон $_{7}$–1, а иногда и нижняя «6» в роли задержания или вспомогательного звука к «7».

Плагальный амбитус заметно специфизирует мелодический процесс, заставляя нас говорить об опоре на нижнюю «5», о напряжениях, возникающих между ней и обычными опорными тонами «1», «5» и «3».

Подавляющее большинство тональных мелодий в начальных тактах опирается на звуки тонического трезвучия. Данное правило начинает нарушаться лишь с середины XIX века в условиях функциональной инверсии. Ведь и сама перволиния рождается тоническим трезвучием и является формой его развертывания. Это же относится и к структуре мелодии.

Если мелодия в первых двух тактах строится на звуках тонического трезвучия (с возможным кратким захватом одного-двух соседних звуков в качестве опеваний или проходящих), мы будем называть такую часть мелодии *начальная твердая часть* (пример — песня Ф. Шуберта «Куда?» из цикла «Прекрасная мельничиха»). Если же звуки тоники выделены в качестве опорных в ходе поступенного движения или в чередовании со звуками доминантовой гармонии, мы будем говорить о *начальном показе тоники* (пример — «В путь» из того же цикла). Как правило, уже в рамках первой фразы все три звука тонической гармонии выделены в качестве или более длительных, или начальных/конечных, или попадающих на сильные доли.

Понятие «твердая часть» мы используем, чтобы подчеркнуть ярко выраженную «тоничность», т. е. гармоническую устойчивость, достигаемую путем явного мелодического показа тонического трезвучия. В таких примерах, как песня В. А. Моцарта «К Хлое», его же клавирная Соната C-dur KV 309 (главная партия I части) мы ощущаем почти тот же эффект, как после первых тактов Героической симфонии Л. Бетховена, где дважды утверждается Es-dur'ное трезвучие. Звуки тонической гармонии (например, 1–3–5–8–3), вызванные к жизни начальной твердой частью, подобно ровным горизонтальным линиям, «неслышно звучат» на протяжении всей мелодии. В результате мелодия ощущается как движущаяся в пространстве, *размеченном* этими линиями.

В мелодии может сформироваться не только *начальная,* но и *конечная твердая часть.*

Конечная твердая часть может существовать в двух видах: а) движение по звукам тонического трезвучия (плюс каденционная мелодическая формула); б) движение по нисходящей гамме 8↓1 или 3↓8↓1. Гамма, являющая весь звукоряд данной тональности и скрепляющая опорные тоны T_{5_3}, дает почти столь же отчетливый тонический массив, как и движение по звукам трезвучия, что и позволяет рассматривать ее как одну из форм твердой части.

В последующих анализах мы будем приводить развернутые и сжатые *схемы мелодий* в виде специальных нотных примеров. На развернутой схеме отражаются линеарные ходы двух-трех уровней (перволиния; ходы, управляющие каждым предложением; возможно, ходы переднего плана), консонантные надстройки, кроющие тоны и линии, а также каденционные гаммы (при наличии). Твердые части заключены в прямоугольники и обозначаются аккордовыми вертикалями из «белых» нот. На сжатой схеме линеарные ходы сводятся к минимуму (могут быть полностью сняты). Начальный показ тоники и твердые части отражаются в виде аккордовых вертикалей.

План мелодического анализа:

1) линеарно-гармонические факторы;
2) аккордово-гармонические факторы; функциональность;
3) мелодический амбитус;
4) схемы мелодии;
4) вывод.

Данный план может корректироваться в связи с *индивидуальным мелодическим замыслом* каждого произведения.

Аналитические этюды

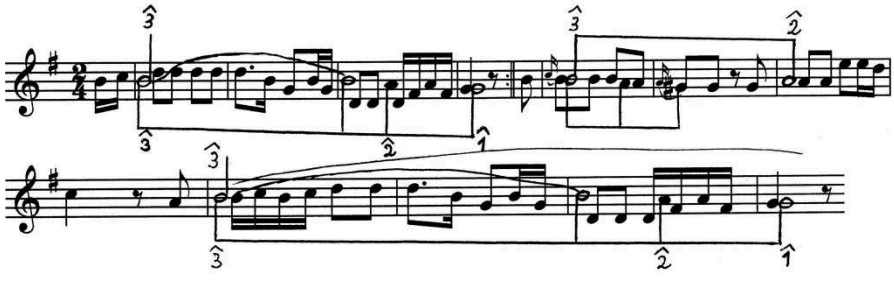
Ф. Шуберт. «Куда?» (из цикла «Прекрасная мельничиха»)

Рассмотрим лишь первый раздел этой песни (т. 3–22) — простую трехчастную форму.

В мелодии очевидным образом выделяется пятая ступень, похожая на тон речитации средневековых ладов. Однако является ли она головным тоном?

Обратим внимание: эта пятая ступень нигде не переходит в четвертую, давая начало линии 5–4–3–2–1. Мы полагаем, что головной тон в этой песне — «3», а «5» — кроющий тон.

1



Первая часть (т. 3–10) и реприза (т. 15–22) — периодичности[5] со схемой 3 $_{3-2-1}$, 3 $_{3-2-1}$. Головной тон истинной перволинии доводится до «1» только в самом конце песни. Мелодия движется между нижней и верхней пятой ступенью, фигурируя сначала тонический квартсекстаккорд, а потом доминантовое трезвучие.

Середина — прерывание 3 $_{3-2-1\sharp}$ — 2. Здесь две фразы: в первой мелодия украшает задержаниями терцовый ход[6] с хроматизмом 3–2–1♯, во второй делает неожиданный скачок от «2» перволинии вверх к *e″*. Думается, что эта квинта *(a′–e″)* — не что иное, как сдвиг начальной «остовной» квинты *g′–d″* на тон вверх (ради середины как неустойчивого раздела и ради достижения кульминационного тона). Таким образом, начальный кроющий тон в середине сдвигается на ступень вверх, а в репризе возвращается обратно. Возникает *кроющая линия – d″–e″–d″*.

Заметим, что многие опорные звуки мелодии находятся *выше* перволинии. Так происходит в начальных фразах крайних частей («5» над «3») и во второй фразе середины («6» над «2»). Во второй фразе начальной периодичности мелодия, напротив, спускается ниже перволинии и гармонического

[5] Периодичность — сумма двух одинаковых предложений.

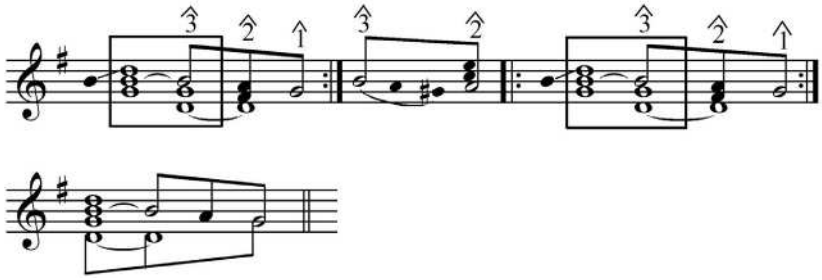
[6] Терцовый ход — линеарный ход (Zug) в объеме терции.

сопрано, достигая альта и тенора. Это значит, что линеарная подоснова скрывается за внешним слоем мелодического рисунка, базирующегося на гармонических вертикалях.

В песне «Куда?» — плагальный амбитус 5–1–5. Интонационно выделенный тон — верхняя «5» (аналогия с реперкуссой).

Начальная периодичность и реприза относятся к типу построений с *начальной твердой частью,* которая в данном случае представляет собой сцепку тонического трезвучия с тоническим квартсекстаккордом. В недрах твердой части заключен головной тон «3», от которого далее исходит линия 3–2–1:

2

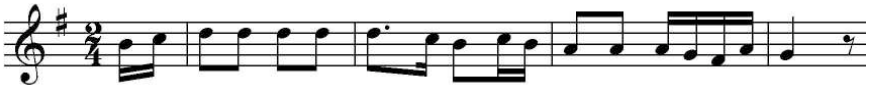


Твердая часть, как обычно, продуцирует в сознании слушателя комплекс горизонтальных линий (в данном случае расположенных на высотах 5–1–3–5), которые выступают в роли каркаса мелодии.

Но основное своеобразие песни кроется в том, что мелодия начального построения (и репризы) строится почти исключительно на движении по звукам тонического и доминантового трезвучий (лишь затактовый «пролет» 3–5 заполнен проходящим тоном *с*). Казалось бы, разве может быть интересной мелодия, состоящая из пропевания простейших аккордовых вертикалей (и притом практически лишенная будто бы свойственных природе любой мелодии секундовых ходов[7])? Однако перед нами — одна из самых популярных, «знаковых» для творчества Шуберта мелодий. В чем же ее секрет?

Попробуем исключить из мелодии движение по звукам аккордов. Получим:

3



[7] Секундовые ходы присутствуют в перволинии, но она замаскирована за мелодическими фигурациями.

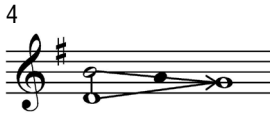
Чем проигрывает данная мелодия шубертовскому варианту?

Потеряна «магия» ярких сопоставлений аккордовых вертикалей.

Исчезла «объемность» мелодического амбитуса; исключены линии, которые у Шуберта задаются твердой частью.

Значительно упрощен смысл мелодии: теперь она сводится к простейшему украшению перволинии 5–4–3–2–1.

Какой фактор обуславливает объемность амбитуса? — Прежде всего, напряжение между нижней «5» и перволинией 3–2–1. Возникает динамический треугольник, левая грань которого — вертикальная линия 5–3, верхняя — 3–2–1, нижняя — 5–1 (сходятся в точке «1»):



Нижний звук *d* в этом треугольнике — особая устойчивая точка, на которую опирается мелодическое становление при соединении аккордовых вертикалей T–D–T.

Второй фактор, увеличивающий амбитус, — это кроющий тон *d″* (верхняя «5»). Откуда такая настойчивость в повторении этого тона? Думается, что верхний *d* порожден нижним *d,* будучи его октавной дублировкой.

Значимость верхнего *d* становится очевидной лишь при анализе более крупных структур. Оказывается, что кроющая линия *d″–e″–d″* действует не только в первом разделе (простая трехчастная), но и в масштабах всей песни. В частности, во второй части второго раздела (т. 27–34) выделяется кроющий тон *d* (тоникализованный), а в третьем разделе (т. 40, 46–49) — тон *e*. Можно сказать, что кроющая линия первого раздела предвосхищает и задает план мелодического развития всей песни.

И все равно, даже вскрыв эти факторы, мы не объяснили *всего* в шубертовской мелодии. Слишком долго она движется исключительно по звукам аккордов, и в особенности — тонического трезвучия. Почему так?

Видимо, потому, что структура мелодии поддерживает идею, заложенную в фортепианном сопровождении, — непрестанное «мерцание» сменяющих друг друга простых гармонических вертикалей. Аккомпанемент изображает струение ручья, непрерывное журчание воды. Конечно, создать музыкальное соответствие такому образу можно различными средствами, но Шуберт избирает именно арпеджированное *perpetuum mobile* (каковое, будучи помещено в средний регистр, ассоциируется еще с движением мельничного колеса).

Итак, перечислим факторы, влияющие на формирование мелодии в т. 1–10 и 15–22:

1) динамический треугольник, образованный напряжением между нижней «5» и линией 3–2–1;

2) остов амбитуса 5–1–5, верхний тон которого участвует в кроющей линии 5–6–5;

3) отражение фактурной идеи фортепианного сопровождения в структуре мелодии.

В середине (т. 11–14) — два главных мелодиеобразующих фактора: ход перволинии 3–2, пролонгированный ходом переднего плана 3–2–1♯, и рождение кроющей линии 5–6(–5), которая вступает в контрапункт с перволинией.

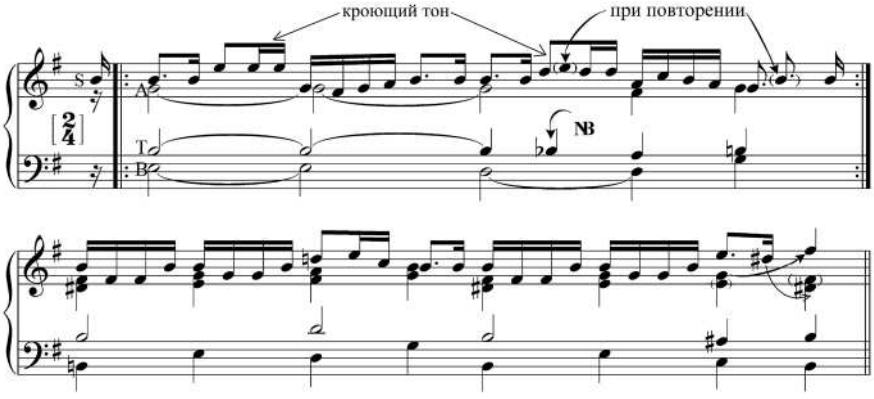
Ф. Шуберт. «Засохшие цветы» (из цикла «Прекрасная мельничиха»)

Сложная (или, скорее, промежуточная[8]) двухчастная форма этой песни генетически произошла из особым образом трактованной простой трехчастной. А именно, композитор провел ладовую и смысловую грань между серединой и нерепризной третьей частью[9], в результате чего возникла структура *период–середина, период–середина; период, период с расширением,* или, в свернутом виде, ||:a b:||:c:||. Мы рассмотрим первую сцепку «период-середина» (т. 3–16).

Начальное расположение гармонического четырехголосия — *e–h–g′–h′*. Верхний *e″* – кроющий тон.

Мелодия, как и в песне «Куда?», построена в основном на аккордовых звуках, мигрируя между гармоническим альтом, сопрано и кроющим тоном. Медленный темп (Ziemlich langsam), редкие мерные аккорды сопровождения, длительное пребывание на тонической гармонии рождают ощущение застылости, траурности, вполне соответствующее смыслу текста.

5



[8] Промежуточной (между простой и сложной) принято называть форму, у которой первая часть — период, вторая — простая форма. В данном случае первая (минорная) часть — период + середина (эта структура повторена), а вторая (мажорная) — период + его повторение с расширением.

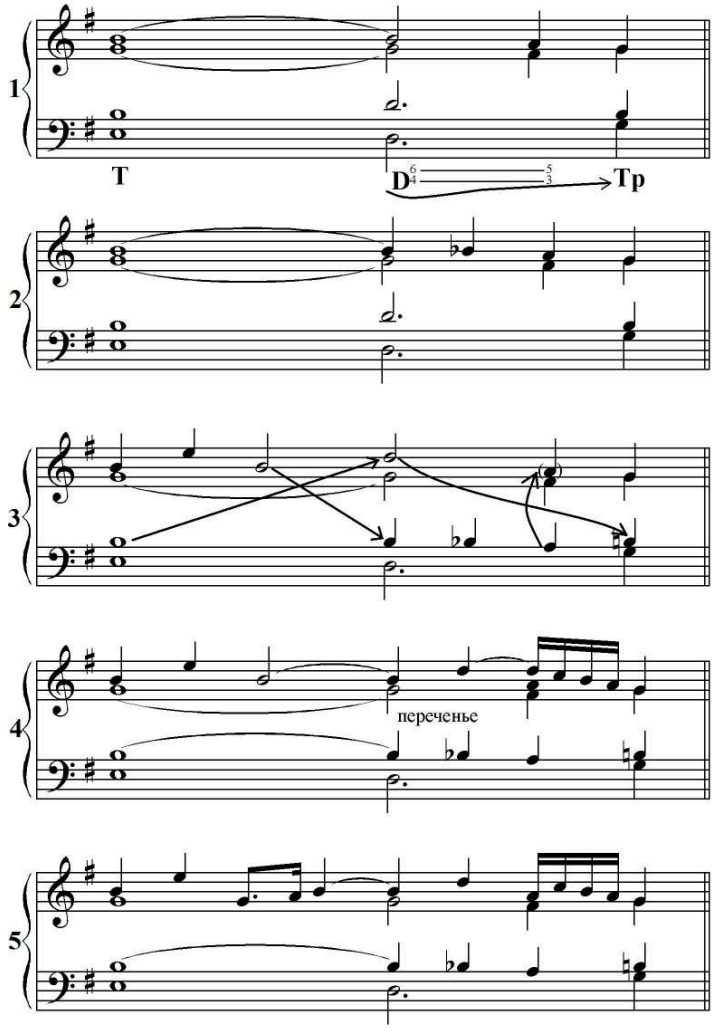
[9] Намек на репризность — в тождестве начальных мотивов первой и третьей частей.

Не препятствует ли этому эффекту гибкий рисунок мелодии, в которой довольно много шестнадцатых? При внимательном вслушивании начинает казаться, что за внешним слоем мелодии есть глубинный уровень выдержанных, почти что неподвижных гармонических линий, в которых таится оцепенение.

Для объяснения этого эффекта обратимся к анализу линеарных факторов.

Перволиния на протяжении всей минорной части песни стоит на «5». (В E-dur'ной части ходом 5–5♯–6 вводится вспомогательная «6», и далее перволиния опускается до «1» — это видно в фортепианной партии в заключительной каденции.)

В следующих нотных примерах показано, как исходная глубинная структура — T, D → Tp —дорастает до конечного варианта, запечатленного в шубертовском нотном тексте.



(1) Начальное расположение (тоника с удвоенной квинтой) выбрано, чтобы избежать параллельных октав при соединении тоники с последующим аккордом. Возможные параллельные квинты между сопрано и басом (*E–h* → *D–a*) вуалируются с помощью задержания, которое дает кадансовый квартсекстаккорд G-dur'a. Так возникает линия среднего плана 5–4–3. Остановка на «3» вызвана тоникализацией этой ступени.

На следующем уровне (2) вводится хроматический ход 5–5♭ (специфический вариант *смешения,* который можно обосновать как 3–3♭–2–1 по G-dur'y).

Далее (3) вводится *обмен голосов* сопрано ↔ тенор, в результате чего хроматический ход *h–b* попадает в тенор. К моменту наступления Dp сопрано «бросает» *d* и возвращается на свою «законную» ноту *a.* Тенор же, проведя взятую у сопрано линию (*h–b–a*), на последнем аккорде возвращается к своей «родной» *h.*

Потом (4) в сопрано добавляется задержка на ноте *h*, что приводит к оттеснению звука *d″* на более позднее время и вместе с тем — к переченью с тенором. Очевидно, это переченье входило в замысел Шуберта. Добавляются шестнадцатые, плавно соединяющие «обменный тон» *d″* с *g.* Эти шестнадцатые составляют субход (переднего плана) G-dur'a.

Наконец, на поверхностном уровне (5) усложняется мелодическая фигурация в начале, а сопрановое *a* (в заключительной каденции) также входит в мелодию.

Учитывая *e″*, которое появляется в первой фразе в качестве кроющего тона, мы можем говорить о *кроющей линии* 8–7–6–5–4–3 (= субход ^{6}5–4–3–2–1). Во втором предложении эта линия доходит лишь до *h* (8–7–6–5 или ^{6}5–4–3 по G-dur), что подтверждает пребывание перволинии на «5» на протяжении всего периода.

Итак, хотя в реальной фактуре хроматический ход *h–b* находится в тенore, изначально он принадлежал ведущей линии среднего плана, т. е. верхнему голосу. Именно это «обемоливание» пятой ступени и скрывается за фактически данной мелодической линией, привнося в гармоническую структуру семантику *застывания.*

Заметим, что появление в начальном периоде тона *b* имеет чисто *линеарную* причину. Если же мы захотим найти ему вертикально-гармоническое объяснение, нам придется либо говорить о гармонической субдоминанте в D-dur (который реально не появляется в этом построении), либо о типичной для Шуберта ладовой переменности (мажор — одноименный минор).

Основной гармонический замысел начального построения нам видится в особом способе отклонения в параллельный мажор. Берется e-moll'ное трезвучие. Бас смещается на *D*, образуя диссонирующую кварту к *g*; *g–h*, будучи задержаниями, переходят в *fis–a*; полученная доминанта к параллели разрешается в свою тонику. Так Шуберт, сдвигая бас на секунду вниз, фактически, изобретает новый способ модуляции — непосредственно

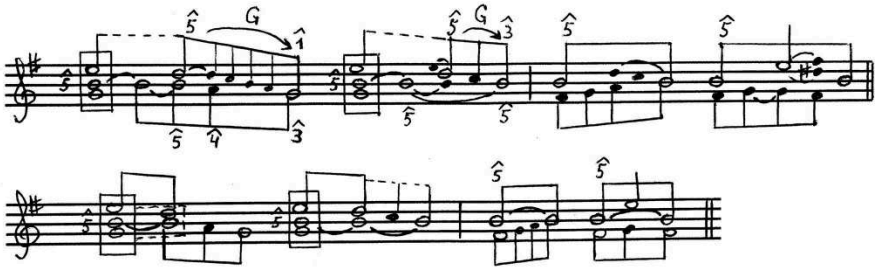
через кадансовый квартсекстаккорд целевой тональности, безо всякой его подготовки.

В серединообразном построении, следующем за начальным периодом, действуют подъем 2–3–4–5 и линия среднего голоса 2–3–3–2, контрапунктирующие звуку *h* перволинии. Мелодия активно движется между названными линиями, как бы «размораживаясь», чтобы создать образ живого человеческого дыхания.

Подъем «берет силы» из энергии доминант (к тональностям e-moll и G-dur). Во втором двутакте подъем (и движение в сторону параллельного мажора) прерывается — e-moll «не отпускает от себя»; поэтому начатая линия *fis–g* возвращается обратно к *fis*. Мелодия делает скачок к кроющему тону *e″* и переходит на вспомогательный *fis″*.

Амбитус автентический; в основе лежит 3–5–8 (тоника «1» в рассматриваемой части песни не затрагивается). Интонационно выделенный тон — *h* («5»).

7



Начальная твердая часть 3–5–8 за счет смещения верхнего *e* в *d* трансформируется в 3–5–7 (= 1–3–5 в G-dur). Общие звуки *g–h* остаются на месте. В середине тон *h* выступает в роли стержневого: снизу и сверху от него возникают кварты. Нижняя разрешается в терцию *g–h*, верхняя *(h–e″)* — в *h–dis*. В последнюю секунду происходит обмен голосов альт ↔ сопрано, в результате чего мелодия достигает кульминационного тона *fis″*.

Форма мелодии в первом 8-такте — период с твердой частью в начале каждого предложения: 5 $_{5-4-3}$, 5.

Линии третьей и пятой ступеней, заданные твердой частью, продолжают звучать на протяжении всего периода. Тон *«h»* является главным *мелодическим* устоем. В сравнении с ним *e″* менее устойчиво (в контексте мелодии *e″* воспринимается, скорее, как тон на кварту выше главного устоя, и эта кварта все время хочет разрешиться в терцию *h–d″*). Смещение *e″* в *d″* (минорного секстаккорда в мажорное трезвучие) в образном контексте песни рождает далекую ассоциацию с последней (тринадцатой) вариацией в хоре *Crucifixus* из Мессы h-moll И. С. Баха и потому привносит особый смысловой оттенок перехода в мир иной, в мир вечного покоя.

В продолжение всего рассмотренного фрагмента тон *h* остается господствующим — поэтому столь ярко воспринимается его смещение *h–his–cis* в E-dur'ной части песни.

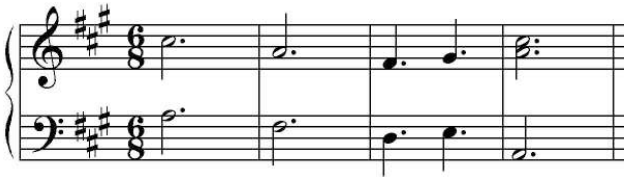
Итак, основным мелодиеобразующим фактором в периоде является смещение начальной твердой части *g–h–e* в мажорное трезвучие *g–h–d,* происходящее под действием местной тоникализации третьей ступени (III), а в середине — выстраивание кварт (*fis–h, h–e″*) к центральному тону и балансировка между e-moll и G-dur, линеарно выраженная через подъем *fis–g–a–h*. Значимую роль играет также возврат к кроющему тону *e″* и превышение его *(fis″)*.

Теперь рассмотрим первый раздел (период с расширением) песни Ф. Шуберта «Весенний сон» (из цикла «Зимний путь»).

Мелодия кажется предельно безыскусной, простой и понятной. Все фразы имеют закругленный рисунок; всякий скачок дается с заполнением.

Гармония отличается от классической начальным шагом T–Tp, где Tp выдерживается чуть дольше, чем это могло быть у Моцарта. Возникает терцовая цепочка функциональных басов I–VI–IV с опорой на несовершенные консонансы между мелодией и басом, альтовым голосом и басом, что сообщает всем гармоническим вертикалям особую мягкость.

8

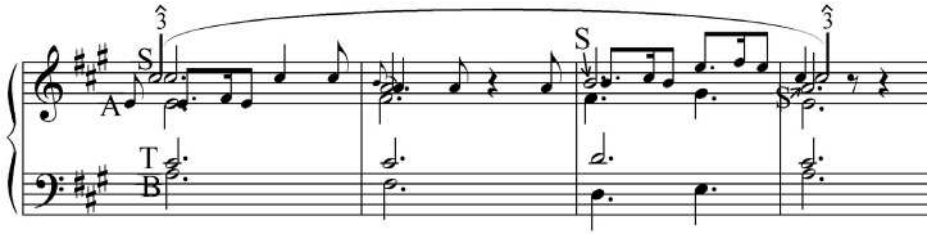


Действительно, в таком круговом движении есть нечто завораживающее. Однако в начальных тактах второго предложения этот принцип нарушается, и возникает неожиданный упор на октаву *A–a* на фоне вспомогательной субдоминанты.

Но сказанного недостаточно для объяснения привлекательности и утешающей силы этой мелодии.

Рассмотрим линеарные факторы. Сводя фактуру к гармоническому четырехголосию, мы обнаруживаем, что сопрано в конце первого предложения не может идти с *e″* на *cis″*, так как этому мешает ход тенора *d′–cis′*. Поэтому оно движется с *h′* на *a′*.

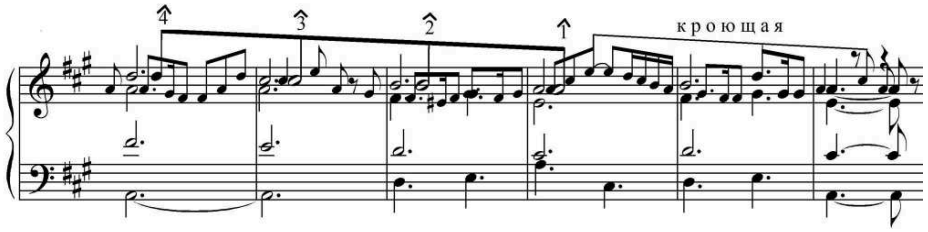
9



Такое расхождение между сопрано и мелодией в 3-м такте объясняется, видимо, желанием композитора оставить перволинию на «3» (3 $_{3-2-1}$).

Во втором предложении перволиния идет 4^{всп}–3–2–1 (+ два такта расширения с кроющей линией 5–4–3). Гармоническое сопрано совпадает с перволинией. Мелодия активно движется между альтом, тенором и сопрано.

10



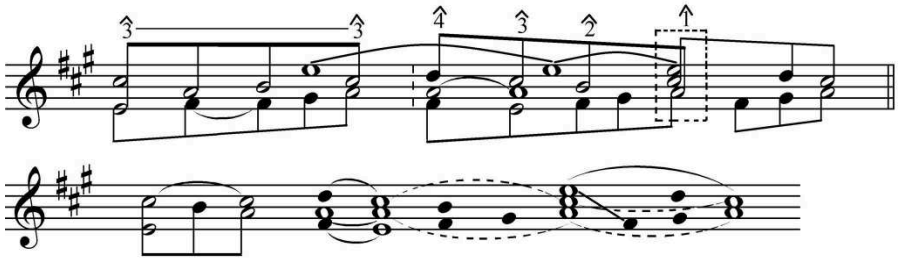
В начале второго предложения мелодия, реализуя вспомогательный оборот S_{6_4}–T, спускается *ниже линии первой ступени*. В этом состоит индивидуальная шубертовская находка[10] (как правило, мелодический контур в начале второго предложения не бывает ниже начала первого предложения).

Обратим внимание: мелодия выявляет четвертую ступень лишь через пять восьмых после появления этой ступени в перволинии. Тем самым задается *ожидание* или *предслышание* ввода этой ступени в мелодию.

E″ в 3-м и 6-м тактах мелодии первоначально претендует на роль консонантной надстройки. Однако в расширении мелодия не только возвращается к этому *e*, но и выращивает из него линию *e–d–cis* (*cis* – в партии ф-но после последней каденции). Становится ясно, что *e″* – это кроющий тон, а *e″–d″–cis″* — кроющая линия.

Схема мелодии такова:

11



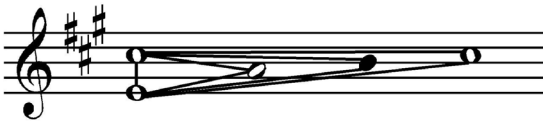
И вновь сказанного оказывается мало, чтобы объяснить поведение шубертовской мелодии.

[10] Такой прием используется Шубертом не единожды: см., например, песню «Постоялый двор» из того же цикла.

Думается, что разгадка ее логики лежит все же в соотношении *амбитуса* с опорными тонами внутри него. В случае плагального амбитуса 5–1–5 всегда возникает интонационное и гармоническое напряжение между нижней пятой ступенью и тоном мелодии, звучащим в данный момент.

Посмотрим на первое предложение. Здесь внутри каркаса 5–5 движется ведущая линия 3–1–2–3. Отвлечемся сейчас от аккордовых вертикалей. 3–1–2–3 в сочетании с границами амбитуса — это ярко выраженная развертка тонической гармонии. Повтор тона «3» означает, что перволиния стоит на нем. В каждый момент действует «динамический треугольник», левую грань которого составляет вертикаль 5–3, а остальные грани движутся вместе с тонами ведущей линии:

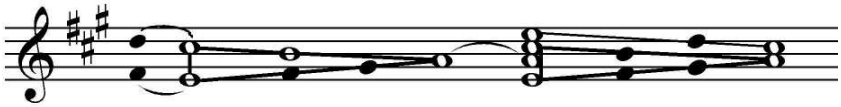
12



Внутренним слухом мы постоянно слышим нижнюю опору «5». Верхняя «5» реализуется лишь единожды (как октавная дублировка нижней). Если бы мелодия не вернулась к *cis,* мы бы могли не воспринять ее в качестве стоящего головного тона; все «линеарные токи» в конце первого предложения оказались бы исчерпанными.

Во втором предложении секста *e–cis″* сдвигается в *fis–d″*, отражая упор на субдоминанту. Далее она возвращается на *e–cis″*, после чего верхняя и нижняя линии[11] сходятся в *a,* вновь образуя треугольник. Кроющая линия *e–d–cis* удваивает верхнюю грань треугольника.

13



Такова общая динамическая картина линеарных факторов и вертикально-гармонических отношений между границами амбитуса и внутренними опорными тонами. *Cis* — сильная побочная опора, *a* – главная, *h* – проходящий тон, *d* и *fis* — вспомогательные тоны (неустои).

Нижняя *e* постоянно перетягивает на себя роль устоя, но в итоге остается «ни с чем». Такой устой, *оспаривающий* у тоники право на главенство, мы называем *промежуточным.*

Итак, именно *линии* и напряжения между ними и опорными тонами определяют контур мелодии. В чем же тогда роль гармонии, гармонических функций? — Функции действуют на переднем плане, в то время как

[11] Логика нижнего голоса — соединение нижней пятой ступени с тоникой: 5–6–7–1.

линеарные факторы — прежде всего на среднем и глубинном. Конкретное последование аккордов и функционально-гармонические напряжения вливают в линии непосредственно ощущаемую нами энергию, которая колеблется значительно быстрее и интенсивнее, чем то могло быть обусловлено линеарными факторами (в этом — специфика тонального периода в эволюции европейской музыки).

Например, мелодия в первой фразе движется от «3» к «1», осуществляя развертку тонического трезвучия на фоне постоянно ощущаемой внутренним слухом нижней *e*. Но как придать конечному тону фразы значение не окончательной, но лишь промежуточной остановки? — Сменить тоническую функцию на Тр.

Как «вытолкнуть» мелодию с *a* и *h* обратно на *cis″* во второй фразе? — Применить динамичное последование S^6–D (оно же необходимо и для подготовки каденции).

А вот наличие вспомогательной субдоминанты в начале второго предложения предопределено линеарными процессами *среднего* плана: она необходима для гармонизации вспомогательного тона «4» перволинии. Этот тон влечет за собой и смещение «остовной сексты» 5–3 на 6–4.

Таким образом, функционально-гармонические факторы действуют в тесном содружестве с линеарными и нужны, в первую очередь, для обострения напряжений, заданных линеарным планом, и для «вливания» энергии в мелодическую линию.

Опыты мелодического анализа, предпринятые в настоящей статье, подводят нас к следующим выводам.

Проекция мелодии на звуковысотные линии, выявляемые анализом по методу Шенкера, создает объемную и разноплановую перспективу. Рассматривая ее, мы видим, какие из линий мелодия реализует на поверхностном, т. е. реально слышимом уровне музыкального произведения, а какие остаются спрятанными в глубине линеарно-гармонического процесса, однако не менее, а иногда и более важными для понимания его смысла (как, например, *h–b–a–g* в песне «Засохшие цветы»).

Открывается возможность показать, как именно глубинная структура через последовательные усложнения дорастает до конечного варианта, запечатленного в нотном тексте.

Оказывается, что мелодия не всегда совпадает с гармоническим сопрано, но может свободно двигаться между разными гармоническими голосами. Большое влияние на мелодию оказывает кроющая линия (если она есть).

В некоторых случаях нашему взгляду открывается своего рода полифония между перволинией, гармоническим сопрано и кроющей линией; рождающееся в результате напряжение и предопределяет структуру мелодии.

Становится ясным, что потенциальная энергия, рождаемая функциональными соотношениями аккордов (тяготение доминанты в тонику и др.), в линиях, образно говоря, переходит в кинетическую, то есть

формирует стремление тона, входящего в линию, перейти в следующий — выше- или нижележащий.

В связи с этим становится лучше видна и роль традиционных ладовых опор — устойчивых ступеней, задающих звуковысотную сетку координат, внутри которой движется мелодия. Разумеется, в венско-классическую и раннеромантическую эпохи основной осью этой системы является линия первой ступени. На мелодию, опустившуюся ниже этой линии, начинает действовать своего рода «сила выталкивания», как при погружении в воду (начало второго предложения в песне «Весенний сон»).

Другие линии этой системы координат задаются третьей и пятой ступенями. Так раскрывается природа «твердой части»: горизонтальные линии устойчивых ступеней невидимо пронизывают все произведение и как бы держат мелодию на себе.

В случае плагального амбитуса в результате скрытого присутствия в этой сетке диссонирующей кварты 5↑1 возникают так называемые *динамические треугольники*. Их суть заключается в задании вертикальной грани 5↑3 или 5↑5, которая под действием названной кварты рождает линеарное напряжение, а это напряжение, желая разрядиться, продуцирует встречные линии 3–2–1 (5–4–3–2–1) и 5–6–7–1. Эти линии и регулируют движение мелодии.

Понятие о мелодическом амбитусе и действующих внутри него разновесомых опорных тонах (речь идет о главном устое «1», побочных «3» и верхней «5» и промежуточном устое — нижней «5») вскрывает динамику мелодического процесса в его временно́й развертке.

Графически все названные факторы отображаются, во-первых, в линеарной схеме (которую можно дополнить гармоническими голосами — альтом, тенором и сопрано), и, во-вторых, в развернутой и сжатой схемах мелодии.

Так мы приближаемся к желаемому ви́дению мелодии одновременно и в контексте линеарно-гармонического комплекса, управляющего становлением музыкального произведения, и внутри системы разнокачественных устоев, а именно такое ви́дение и позволяет понять, в чем заключается индивидуальность каждой мелодии и скрытая в ней движущая сила.

Использованная литература

1. *Арановский М. Г.* Синтаксическая структура мелодии. Исследование. М.: Музыка, 1991. 320 с.
2. *Власова Н. О.* Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Музыкально-теоретические системы 20 века. М.: Музиздат, 2011. С. 123–145.
3. *Лагутина Е. В.* Генрих Шенкер и его «Учение о гармонии»: дисс. … канд. иск. В 2 т. М., 2014. 258 с.; 267 с.
4. *Лагутина Е. В.* «Дух музыкальной техники» (1895) — первая публикация научной теории Х. Шенкера // Научный вестник Московской консерватории. 2013. №2. С. 62–68.
5. *Лагутина Е. В.* Парадоксы «Учения о гармонии» Х. Шенкера: дипл. работа. Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2010.
6. *Мазель Л. А.* О мелодии. М.: Госмузиздат, 1952. 300 с.
7. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки: Исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
8. *Плотников Б. Т.* Монолог о практике содержательного анализа: уч. пособие для муз. вузов. Красноярск: КГАМиТ, 2005. 265 с.
9. *Плотников Б. Т.* Очерки и этюды по методологии музыкального анализа: уч. пособие. Красноярск: КГАМиТ, 2002. 290 с.
10. *Плотников Б. Т.* Практика анализа хоровой музыки. Красноярск: КГАМиТ, 2006. 174 с.
11. *Стручалина Э. А.* К проблеме гармонического новаторства Шуберта // Laudamus. К шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова. М.: Композитор, 1992. С. 262–272.
12. *Стручалина Э. А.* Роль гармонии в построении малой формы в песнях Шуберта // Актуальные проблемы ладогармонического мышления: Сб. трудов. Вып. 63 / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1982. С. 156–166.
13. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
14. *Холопов Ю. Н.* Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М.: Композитор, 2006. 160 с.
15. *Шенкер Х.* Дух музыкальной техники / пер. Е. Лагутиной // Научный вестник московской консерватории. 2013. №2. С. 69–82.
16. *Шенкер Г.* Свободное письмо. Новые музыкальные теории и фантазии III / пер. Б. Т. Плотникова. Красноярск, 2003. Т. I: текст. 152 с.; Т. II: нотн. примеры. 128 с.
17. *Яворский Б. Л.* Конструкция мелодического процесса // Беляева-Экземплярская С. Н., Яворский Б. Л. Структура мелодии / Труды Гос. акад. худ. наук. Вып. 3. М.: ГАХН, 1929. С. 7–36.
18. *Forte A.* Schenker's Conception of Musical Structure // Journal of Music Theory. Vol. 3. 1959. No. 1. P. 1–30.
19. *Komar A.* The Music of "Dichterliebe": the Whole and Its Parts // Robert Schumann. Dichterliebe / Ed. by A. Komar. N. Y. & L.: Chappell, 1971. P. 63–94 (Norton Critical Scores).

20. *Salzer F.* Structural Hearing: Tonal Coherence in Music: in 2 vols. N. Y.: Charles Boni, 1952. 283 p.; 349 p.
21. *Schenker H.* Neue musikalischen Theorien und Phantasien: III. Der freie Satz: Das erste Lehrbuch der Musik: in 2 Bd. Wien: Universal-Edition, 1935. 240 S.; 119 S.

Лебедев Сергей Николаевич

olorulus@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Sergey N. Lebedev

olorulus@mail.ru

Ph. D., Associate Professor, Leading Researcher of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya Street
Moscow
125009 RUSSIA

Аннотация

Послание Гвидо: знакомый текст о незнакомом распеве

«Послание о незнакомом распеве» (Epistola de ignoto cantu) Гвидо Аретинского — один из самых известных трактатов о музыке эпохи Средневековья. Именно здесь Гвидо ввел в употребление слоговые обозначения нот *ut re mi fa sol la*, которыми музыканты пользуются и поныне. Парадоксальным образом, до самого недавнего времени оригинал приходилось изучать по ненадежному и неполному изданию XVIII века Мартина Герберта («Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum»). В основу нового русского перевода положены критические издания «Послания» Долорес Пеше (1999) и Анджело Рускони (2008). Кроме пересмотренного текста, новые издания содержат целый ряд нотных примеров, которые ранее в музыкальной медиевистике не принимались во внимание. Перевод сопровождается справочными и научными комментариями и несколькими аннотированными цветными факсимиле. В рамках Введения автор статьи выбирает несколько специфически Гвидоновых терминов из «Послания», на этих примерах обсуждает методы трансляции старинного знания в современном русском языке. Во Введении также дан краткий обзор важнейших тем наследия Гвидо в целом, с учетом достижений новейшей «гвидоники», привычно дифференцирующей расхожие мифы о Гвидо и подлинный вклад итальянского музыканта.

Ключевые слова: Гвидо Аретинский, история музыкальной науки, гармония, музыкальная терминология

Abstract

***Epistola* by Guido: a Familiar Text on an Unfamiliar Cantus**

Epistola de ignoto cantu by Guido of Arezzo is one of the most renown medieval texts on music. Here Guido introduced solmization syllables *ut re mi fa sol l*a which are still used by musicians. Strangely enough, until recently the original had to be studied after the unreliable and fragmentary Martin Gerbert edition of the 18th century ("Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum"). This new Russian translation of the *Epistola* is based on critical editions of Dolores Pesce (1999) and Angelo Rusconi (2008). Besides the revised original text (with some crucial enhancements) these editions contain a dozen of music examples which previously have not been taken into account by scholars — their transcriptions are included in the current translation. Besides, it includes extensive commentary written with intention to clarify the original *loci obscuri*. Three annotated color facsimiles from Guidonian manuscripts are attached in the Appendix. The translation is preceded by the Introduction where the author selects some typically Guidonian terms found in *Epistola* (with emphasis on polysemantic examples) and also outlines his approach to rendering of complicated music terminology to the Russian language. The Introduction also includes a brief survey of the most important topics of Guido's theory, with an attempt to separate its stereotyped transmission from genuine contribution of the Italian musician.

Keywords: Guido of Arezzo, history of Western music theory, harmony, terminology of music

Сергей Лебедев

ПОСЛАНИЕ ГВИДО
ЗНАКОМЫЙ ТЕКСТ О НЕЗНАКОМОМ РАСПЕВЕ

Письмо, или «Послание», Гвидо Аретинского монаху Михаилу не нуждается в представлении. Написанное позже всех других его трудов (ок. 1030–32)[1], оно известно всем как тот самый источник, в котором впервые (в гимне св. Иоанну) явились названия «наших нот». С точки зрения ученого дело выглядит не так просто. Странный «эпистолярно-научный» жанр и как бы оправданная этим жанром обрывочность, несистематичность изложения делает «Послание» (по крайней мере, местами) трудным для понимания и не столь уж однозначным.

Несмотря на небольшой размер, оригинал содержит достаточно переводческих и научных проблем, начиная с традиционного (неавторского) заголовка — «Epistola de ignoto cantu». Латинское слово *cantus*, при всей его распространенности, нелегко передать одним словом по-русски. В текстах Гвидо оно имело три значения: во-первых, м у з ы к а вообще (но не музыка в смысле «Песен без слов» Мендельсона или прелюдий Шопена, а только музыкальное молитвословие, причем конкретно — так называемая григорианская монодия, иначе — *cantus planus*; для Гвидо в нем и заключена вся музыка); во-вторых, одна конкретная инстанция такой музыки — так сказать, «пьеса», оформленный от первой до последней ноты р а с п е в (но не в смысле вокализации «мелизматического распева», а в том же смысле, как говорят, например, «церковные распевы», подразумевая богослужебный певческий репертуар); в-третих, *cantus* — это любая м е л о д и я (опять же, не в смысле позднейшей классико-романтической мелодии, а в смысле развернутого во времени звуковысотного контура, причем неважно, объемлет такой контур одну часть формы или всю форму целиком)[2]. Поскольку Гвидо-практик решает конкретную дидактическую задачу, а именно распознавание церковным певчим незнакомой (то есть не виданной и не слышанной ранее) «пьесы», я решил в заголовке передать *cantus* вторым значением. Отсюда и взялся «незнакомый распев» (*ignotus cantus*).

[1] Датировка по Й. М. Смитсу ван Васберге [19, *112*].

[2] В отечественной музыковедческой литературе — особенно у наших исследователей старинной полифонии — *cantus* в третьем значении также передают транслитерацией «кантус» с последующим склонением («у кантусов», «с кантусами»); такого «перевода» мне хотелось здесь избежать.

Другой пример переводческих трудностей иллюстрирует слово *neuma*, которое на страницах Гвидонова письма встречается неоднократно. Нормативный (морфологической передачей) перевод латинского *neuma* — *невма*; привычное музыковедам значение — графема, знак невменной нотации. Медиевистам слово «невма» известно как старинная мелодия-модель, схема развертывания монодического лада с формульными мелодическими оборотами и главными высотными устоями[3]. «Невма» в первом значении, кажется, употребляется лишь единожды (в инструкции по применению гимна «Ut queant laxis»); второе значение, напротив, встречается часто, но есть еще и третье значение, о котором знают только узкие специалисты по латинской терминологии: невма как формальный отрезок мелодии любой величины — от фразы до распева целиком (то же, что *cantus* в третьем значении). Переводчик, таким образом, оказывается перед дилеммой: 1) передавать *neuma* во всех случаях как «невма», расширяя и без того широкое семантическое поле; в такой русской передаче сохраняется безраздельность и многозначность оригинала, который, подобно большому зеркалу, и в русском переводе продолжает пребывать в цельности и чистоте; при этом переводчик рискует стать еще более непонятным для опытного читателя, который реагирует на «знакомое» слово; 2) давать переводы латинского *neuma* всякий раз исходя из контекста — «знак невмы», «мелодическая формула», «фраза в распеве»; таким образом, в русском тексте вместо одного латинского слова («зе́ркала») образуются как минимум три его русских значения («осколка»); утешением должно служить лишь соображение, что при «осколочном» переводе переводчик сохранит обратную связь с читателем.

Помимо употребления одного и того же слова в разных значениях, случается и обратное — когда разные слова Гвидо использует в одном и том же значении, причем порою даже в пределах одного абзаца! Вот несколько таких примеров:

- *tonus* — целый тон; церковный лад (тон);
- *modus* — мелодический интервал (также *species* и *consonantia*); вид родства (ступеней в звукоряде; также *modus vocum*); церковный лад (также *tonus*);
- *vox* — голос (человека); звук определенной высоты[4]; ступень диатонического звукоряда, «звукоступень» (например, *E* или *F*)[5];

---

[3] Такие схемы использовались в музыкальном обучении певчих для воспитания их «модального» слуха еще в эпоху Каролингов. См. об этом подробней в книге Н. И. Ефимовой «Раннехристианское пение в западной Европе VIII–X столетий» [1].

[4] Греки для такого звука использовали слово φθόγγος («фтонг»), современные англоязычные писатели используют *pitch*. В латыни (и русском) одного слова для «звука определенной высоты», к сожалению, нет.

[5] Слово *vox* в значении слогового маркера ступени гексахорда (например, *mi* или *fa*) в «Послании» не встречается; такое терминоупотребление обязано позднейшей Гвидоновой рецепции. Для *vox* в указанном смысле Р. Л. Поспелова предложила рус-

- *sonus* — любой звук (звучание); высотно определенный звук; ступень диатонического звукоряда, звукоступень (два последних значения совпадают с двумя значениями слова *vox*).

Язык Гвидо нельзя назвать вполне ясным, чему способствует его отнюдь не классическая латинская грамматика, равно как и нехарактерное употребление привычной латинской лексики.

«Эпистолярный» стиль Гвидо поразит даже видавших виды переводчиков: с одной стороны, афористичность объяснений, введение терминов без предварительного их определения (как в случае с категориями музыкальной формы — *partes, distinctiones, versus*, которые ex abrupto появляются в конце «Послания»), возвраты по ходу изложения к одним и тем же теоретическим проблемам (как в случае с учением о видах звуковысотного родства, которое автор развивает в двух разных главах), с другой стороны — обширные лирические отступления, не относящиеся к предмету музыки.

Одно из таких лирических отступлений — пролог — представляет занимательный материал для наблюдений над фигурой Гвидо[6]. Из глубины веков нашему мысленному взору предстает личность неординарная, энергичная и непоколебимая. Сравнение автором своей судьбы с судьбой апостола Павла, странный слог, местами вызывающий ассоциации с Посланиями евангельских апостолов, да и некоторые другие пассажи, свидетельствуют о том, что Гвидо Аретинский был не лишен самомнения... впрочем, наверное, обоснованного.

Притом что автор принципиально замышлял писать «Послание» (да и другие свои труды) в простой и сугубо дидактической манере, сообразуясь с ничтожными познаниями и умственными возможностями современных ему певчих, он позволяет себе парадоксальные стилистические модуляции в область высокого, можно даже сказать, высокопарного слога. В эпилоге Гвидо пишет: «Пример оттуда [из трактата «Enchiridion». — *С. Л.*] одними лишь нотами я опустил, ибо снизошел до малых сих (*condescendi parvulis*)».

Точно такими словами пользовались средневековые богословы, например Руперт из Дойца (Rupertus Tuitiensis, ок. 1070–1129/30): «мудрость Божья снизошла на малых сих» (*sapientia Dei parvulis condescendit*) — в своем комментарии на Евангелие от Иоанна [17, *col. 370*]. Оборот *parvulis condescendi* в стилевом отношении коррелирует с прологом к «Посланию», где Гвидо рассказывает назидательный анекдот о неизвестном изобретателе «гибкого стекла», не пожелавшем делиться своим знанием ни с кем (а Гвидо великодушно поделился своими секретами!), а также разглагольствует на тему причитающегося ему воздаяния за труды.

ский неологизм «вокс», который был подхвачен во многих работах Ю. Н. Холопова и его учеников.

[6] Как и в случае со многими другими учеными древности, биографические свидетельства о Гвидо черпаются почти исключительно из трактатов самого Гвидо.

Новаторство Гвидо — тема отдельного разговора, выходящего за рамки вводных заметок к переводу[7]. По исторической значимости Гвидо, пожалуй, можно сравнить с Боэцием, который, построив свое учение на всех доступных ему античных источниках (преимущественно греческих пифагорейских), мечтал вручить вечности античную гармонику на своем родном — латинском — языке. Гвидо же обобщил все находки своего времени, воспользовался достижениями своих современников (имена некоторых, в отличие от Боэция, он не затруднился упомянуть[8]), чтобы на их основе воздвигнуть собственное учение.

Нельзя не сказать хотя бы вкратце о том, что многие представления о музыкальной теории Гвидо, сформировавшиеся в науке на основе переводов его трактатов на европейские языки[9], а также широко распространенной «вторичной» литературы[10], должны быть подвергнуты ревизии после тщательного изучения источников или, как минимум, достоверных их изданий.

Так, например, ныне общеизвестно, что в аутентичных трактатах Гвидо нет ни учения о мутации, ни даже самого термина *mutatio*[11]. Странно, но ни в одной из работ Гвидо нет и знаменитой руки, расписанной по «клависам» (*A–B–C* и т. д.) и «воксам» (*ut–re–mi* и т. д.) — той самой руки, которая обошла все позднесредневековые и ренессансные учебные пособия как раз под именем Гвидо (т. наз. *manus Guidonis*)[12]. Историкам небезынтересно также будет узнать, что ни в «Послании», ни где-либо еще не встречается термин «гексахорд» (*hexachordum*), хотя понятие гексахорда и связанных с ним звукорядных (по Ю. Н. Холопову «модальных») функций (*ut re mi fa*

---

[7] Гвидоново учение, а равно и проблемы его биографии и датировки его трудов во всей полноте предполагается обсудить в Полном собрании сочинений Гвидо Аретинского, над которым в настоящее время работают автор этой публикации и Ю. В. Пушкина (издание запланировано на 2016 год).

[8] Как, например, своего старшего анонимного современника, которого теперь называют то «Псевдо-Одо», то «Одо Аретинским», а ранее долго идентифицировали как (выдающегося реформатора церкви и богослова) Одо Клюнийского. См. мою обобщающую статью «К проблеме авторства трактатов в собраниях Герберта и Кусмакера» [2], а также статью Мишеля Югло и Клайда Броккета «Odo» в Новом Гроуве [13].

[9] «Послание», например, давно известно во (фрагментарном) английском переводе Оливера Странка, который опубликован в его знаменитой антологии «Source Readings in Music History» [8], и в несколько устаревшем (полном) немецком переводе Михаэля Гермесдорфа [5].

[10] Самый знаменитый пример такой литературы — книга Гуго Римана «История музыкальной теории», вторая (и последняя) редакция которой была напечатана в 1921 году [16].

[11] Первые документальные свидетельства мутации находятся в «учебных» схемах, глоссирующих трактаты Гвидо, начиная со второй половины XI века (самая ранняя рукопись, с сериями слогов от *C* и *G* — мюнхенская Clm 14523, f. 132r, — датирована серединой XI века), а термин *mutatio* в привычном нам значении — впервые у теоретиков XIII века (Магистра Ламберта, Иеронима Моравского и др.).

[12] Рисунки «Гвидоновой руки» (в полном объеме «клависов» и «воксов») появились не ранее XII века.

sol la), разумеется, есть. Функция ступени (у Гвидо *proprietas* — «особое свойство», «особенность») заключается в том, какими интервалами данная ступень связана с другими ступенями (того же) звукоряда, в своеобразии ее звукорядного «контекста». При этом о системе всем известных трех гексахордов (натурального, твердого и мягкого) говорить, увы, не приходится. Такой системы в сохранившихся текстах Гвидо просто нет.

Не до конца ясен Гвидонов вклад и в нотацию — в связи с тем, что в «Прологе к антифонарию» нет ни одной нотной иллюстрации. Функцию такой «иллюстрации» для читателя несомненно выполнял сам антифонарий, а он, увы, утерян. Для оценки нововведений Гвидо современному исследователю приходится опираться на словесные — и притом достаточно невнятные — инструкции автора, из которых нельзя даже понять, каким был цвет ключевых линеек, как и нельзя понять, сколько же вообще линеек ввел Гвидо[13]. С другой стороны, исследователь не может положиться и на сохранившиеся (позднейшие) рукописи Гвидоновых трактатов с «надставленными» иллюстрациями, поскольку эти иллюстрации добавлялись в рукописи кем угодно и в соответствии с какой угодно практикой нотации, актуальной для данной эпохи, данной местности, данного монастыря, в общем, в соответствии с привычной для данного конкретного переписчика нотационной практикой[14].

Список проблем «гвидоники» можно продолжать.

«Послание» — единственный из трудов Гвидо, издание которого выдающийся гвидолог Йозеф-Мария Смитс ван Васберге подготовить не успел[15]. В целом я беру в основу этого перевода новое издание латинского оригинала Долорес Пеше (1999), которое заявлено ею как «критическое» [9, *438–531*]. В редакции Пеше, однако, отмечаются некоторые странности. По неизвестным причинам она зачастую предпочитает чтение по единичным

[13] В прозаическом прологе для одного цвета Гвидо употребляет (единожды) *rubeus* и (далее исключительно) *minium* — (кирпично-красный) сурик, для другого *croceus* / *crocus* — (желто-оранжевый) шафран. Та же пара (*minium* / *crocus*) используется и в стихотворном прологе («Правилах»). Таким образом, в нотации Гвидо реферируются не цвета некой абстрактной палитры («желтый» и «красный», как их принято описывать в школьной литературе), а весьма конкретные минеральные краски, причем близкие по цвету. Описать их точнее мы не можем, ибо нотного примера с нужной раскраской в тексте Гвидо обнаружить не удается.

[14] Первоначальное представление о «произволе» переписчиков могут дать два (цветных) примера нотации знаменитого гимна «Ut queant laxis» из средневековых рукописей, которые я даю в приложении к этой публикации.

[15] Смитс ван Васберге занимался Гвидо, можно сказать, всю жизнь. Еще в 1955 году он опубликовал критическое издание самого крупного труда Гвидо, «Микролога» (Micrologus, в IV томе фундаментальной серии *Corpus scriptorum de musica*; см. [12]). В 1975 году вышел «Пролог к антифонарию» (Prologus in antiphonarium; [7, *58–81*]), а в 1985 году были опубликованы «Стихотворные правила» (Regulae rhythmicae; [11]).

и региональным рукописям, а чтение большинства других игнорирует[16]. Вопросы возникают не только по тексту Пеше, но и по графике. В отличие от старого издания М. Герберта [6], в «критическую» публикацию Пеше включено множество нотных примеров, которые американка посчитала оригинальными Гвидоновыми. По крайней мере, в некоторых случаях мне кажется, что эти примеры добавлены позднейшими читателями. Думаю, средневековые педагоги использовали Гвидоново «Послание» как (хорошее) учебное пособие, в которое для большей наглядности (так сказать, в разъяснение «сухих» тезисов Гвидо) и добавляли от себя музыкальные примеры[17]. В вопросе установления аутентичности тех или иных примеров, к сожалению, не помогает и новейшее (2008) издание «Послания», подготовленное Анджело Рускони [10]. Притом что в тексте итальянец отчасти принял редакцию Пеше, а отчасти восстановил чтение Герберта[18], в нотах он поступил более решительно, приняв (с незначительной редактурой) все иллюстрации, которые дала Пеше[19]. Таким образом, проблема качественного издания «Послания» все еще стоит на повестке дня.

Для удобства читателя я поделил письмо Гвидо на логические разделы (как бы главы трактата), вымышленные заголовки к которым поместил в квадратные скобки.

[16] Как, например, в прологе вместо [locis] *maritimis ac palustribus* она дает странное *maritimis alpestribus*; отсюда выходит, что Гвидо представляет себя «человеком с гор» (притом что холмы Ареццо не выглядят как «горы» и к «Альпам» никакого отношения не имеют). Там же, вместо *miserum*, подтверждающимся большинством ранних источников, Пеше дает *miserrimum*, ориентируясь лишь на две рукописи начала XIII века, и т. п. К счастью, редактор приводит рукописные разночтения в критическом аппарате издания, что дает возможность читателю оценить правомерность редакторской замены и вернуть в случае необходимости общеизвестное и естественное чтение.

[17] Например, всем известный гимн «Ut queant laxis» Гвидо явно предваряет вводной фразой («Такова, к примеру, мелодия, которой я целиком — от начала и до конца — пользуюсь для обучения отроков»). Подобные же вводные фразы предшествуют двум другим «классическим» иллюстрациям Гвидо — «Tu Patris sempiternus» и «Primum quaerite». Напротив, комплект из восьми мелодий «Alme rector», который Пеше печатает как основной (т. е. Гвидонов) текст, подобной фразой не предваряется. Кроме того, любому очевидно, что рельеф самих этих распевов не иллюстрирует высказывание Гвидо, что он, дескать, придумал некие «кратчайшие мелодии», показывающие «все допустимые восхождения и нисхождения» (в контексте учения Гвидо — все мелодические ходы голоса от секунды вплоть до квинты, показанные от разных ступеней диатонического звукоряда).

[18] «Список согласия и несогласия» Рускони с обоими изданиями (Герберта и Пеше), содержащий в общей сложности 32 пункта, приведен во Вступлении к его изданию [10, *lxxxv–lxxxvi*].

[19] Вместе с ее ошибками, как в примере «Alme rector», где, вслед за Пеше, Рускони ошибочно дает *de sacratos* (вместо *da sacratos*) [10, *138–139*].

Гвидо Аретинский

ПОСЛАНИЕ О НЕЗНАКОМОМ РАСПЕВЕ

[Пролог]

К благословеннейшему и милейшему брату Михаилу обращается Гвидо, испытавший многие превратности жизни и воспрянувший духом.

Или времена настали жестокие, или по Божьей воле пришла пора тяжких испытаний, когда правду часто попирает ложь, а любовь к ближнему попирается завистью, которая, кажется, не покидает наш орден. Так и народ филистимский наказывает израильтян за их грехи; тем самым, [как говорится в Писании,] если мы хотим, чтобы нечто желаемое поскорее сбылось, и при этом уповаем только на себя самих, мы обречены на смерть[20]. Ибо только тогда мы делаем истинно доброе дело, когда предназначаем все свои умения нашему Творцу.

Итак, как видишь, я изгнан в дальние края, да и сам ты, стиснутый со всех сторон завистью, едва можешь вздохнуть[21]. В наших обстоятельствах мы весьма похожи на некоего мастера, который предложил Цезарю Августу несравненное, неслыханное во все времена сокровище, а именно гибкое стекло. Поскольку он сотворил нечто недоступное разуму других людей, он ожидал для себя особого вознаграждения, но по ужасному жребию судьбы был приговорен к смерти из опасения, что, если стекло окажется столь же прочным, сколь и чудесным, всё царское сокровище, которое состояло из различных металлов, тотчас же превратится в тлен[22]. Так повелось

[20] Какую конкретную библейскую историю имеет в виду Гвидо, из контекста неясно. Ветхий Завет переполнен историями конфликтов израильтян с филистимлянами, развивавшимися с переменным успехом.

[21] Неизвестно, что за «дальние края» имеет в виду Гвидо и кто его туда «изгнал». По меркам того времени, возможно, монастырь под Ареццо уже расценивался как «глушь» по сравнению с бенедиктинским монастырем Помпозой (Pomposa), в которой Гвидо некогда жил и работал вместе с братом Михаилом — а на момент написания письма, вероятно, Михаил по-прежнему там пребывал. Этот монастырь (на севере Италии, неподалеку от Феррары, в дельте реки По) был заложен в IX веке и просуществовал до 1663 года; его расцвет пришелся на XI–XII века.

[22] Какой конкретно император имеется в виду, непонятно («цезарь» и «август» — императорские титулы). Петроний в «Сатириконе» (Satyr. LI) пересказывает эту историю так: «Однако был такой стекольщик, который сделал небьющийся стеклянный фиал. Он был допущен с даром к Цезарю и, попросив фиал обратно, перед глазами Цезаря бросил его на мраморный пол. Цезарь прямо-таки насмерть перепугался. Но стекольщик поднимает фиал, погнувшийся, словно какая-нибудь медная ваза, выта-

с незапамятных времен: именно из-за проклятой зависти смертные некогда упустили рай, а в этом случае — свою выгоду. Из-за того, что зависть мастера привела его к нежеланию открыто учить [своему ремеслу], зависть царя смогла уничтожить и мастера, и продукт его мастерства.

Вот почему я, движимый богодухновенной любовью, не только тебя ради, но и всех других людей ради с величайшей поспешностью и заботой запечатлел [в словах этого письма] благодать, дарованную мне, ничтожнейшему, от Бога, чтобы церковные распевы, которые я и все люди до меня выучивали с величайшим трудом, потомки могли исполнять с величайшей легкостью, чтобы они [в благодарность] с готовностью стали вымаливать для меня, тебя и всех моих помощников вечное спасение и чтобы по милости Божьей свершилось отпущение грехов наших или хоть какая-то молитва о [прощении] таковых была сотворена из любви [к нам]. Если те, кто с помощью учителей едва смогли усвоить несовершенную науку пения за десять лет, ревностно молят за них Бога, то что же, как ты полагаешь, тогда причитается нам и нашим товарищам, если мы приготовляем совершенного певчего в течение года или, самое большее, двух лет?[23]

А если негодные люди проявят неблагодарность по отношению к столь значительным благодеяниям, то разве не воздаст нам справедливый Бог за труды наши? Разве от того, что Бог — творец всего сущего и без Него мы ни на что не способны, мы и ни на что не можем рассчитывать? Неправда. Даже апостол, по милости Божьей ставший тем, что он есть, возглашает: «Подвигом добрым я подвизался, течение совершил, веру сохранил; а теперь готовится мне венец правды»[24].

Итак, уверенно уповая на воздаяние, предадимся с усердием труду чрезвычайной полезности. Теперь, когда после стольких бурь над головой снова воцарилось ясное небо, мы можем отправиться в счастливое плавание. Но поскольку ты в своем пленении уже не рассчитываешь на свободу[25], [поспешу закончить вводные слова и скорее] изложу суть дела.

скивает из-за пояса молоточек и преспокойно исправляет фиал. Сделав это, он вообразил, что уже схватил Юпитера за бороду, в особенности когда император спросил его, знает ли еще кто-нибудь способ изготовления такого стекла. Стекольщик, видите ли, и говорит, что нет; а Цезарь тут же велел отрубить ему голову, потому что, если бы это искусство стало всем известно, золото ценилось бы не дороже грязи» (пер. В. А. Амфитеатрова).

[23] В какой степени и в чем именно помогали Гвидо брат Михаил и другие братья в Помпозе, науке неизвестно. По моему мнению, вряд ли эта помощь касалась разработки музыкальной теории как таковой, иначе последующая (блестящая) научная деятельность Гвидо в Ареццо едва бы состоялась.

[24] Цитата из Библии (2 Тим. 4:7–8) дана в Синодальном переводе.

[25] Детали биографии брата Михаила неизвестны. Судя по прологу, адресат Гвидо, как и другой сочувствовавший его музыкальным новациям брат по имени Петр (см. ниже в главе «Предыстория»), остались в помпозском «заточении» и не смогли (в отличие от Гвидо) вырваться «в счастливое плавание».

[Предыстория]

Равноапостольный Иоанн, который ныне управляет Римской церковью[26], заслышав о славе нашей школы и о том, как отроки по нашим антифонариям[27] распознают неслышанные ими прежде распевы, очень удивившись, через трех нунциев призвал меня к себе. Я прибыл в Рим с почтеннейшим аббатом доном Гримальдом и доном Петром — старшим каноником аретинской церкви, ученейшим человеком нашего времени. В общем, Папа чрезвычайно обрадовался моему приезду, долго беседовал со мной и о разном расспрашивал. Как некое чудо, он все вертел [новый] антифонарий и, непрестанно твердя перечисленные в начале [книги] правила, не отступился, то есть буквально не сошел с места, на котором сидел, пока не выучил незнакомый ему, выбранный им произвольно версикул[28], и тогда то, чему он едва мог поверить [в пересказах] других, внезапно обнаружил в себе самом. Ну что тут еще сказать!

Почувствовав недомогание, я не мог остаться в Риме даже ненадолго, поскольку летняя жара в приморских болотистых местах грозила мне гибелью. Мы, однако, договорились, что уже ближайшей зимой я должен буду туда вернуться, для того чтобы растолковать свой труд названному Папе и его клиру. Спустя несколько дней я посетил вашего и моего патера, дона Гвидо, аббата Помпозы[29]. Я страстно желал увидеть сего мужа, добродетелью и мудростью стяжавшего милость Бога, людскую любовь и частицу души моей. И он также, будучи мужем проницательного ума, когда увидел наш антифонарий, немедля испытал [его] и поверил [в него]; он покаялся, что некогда сочувствовал моим завистникам, и настаивал на моем переезде в Помпозу. Он убеждал меня в том, что для монаха монастыри предпочтительнее епископатов, и более всего — монастырь Помпозы, который милостию Божией и благодаря радению почтеннейшего Гвидо в наши дни считается первым [по значимости] в Италии. Тронутый мольбами почтенного патера и подчиняясь его увещеваниям, я хочу, с Божьей помощью, своим сочинением восславить именно этот замечательный монастырь и представить себя [другим] монахам как монаха; в частности, еще

---

[26] Имеется в виду папа Иоанн XIX (понтификат 1024–1032).

[27] Очевидно, речь идет о нескольких копиях. Загадочным образом, ни одна из них до наших дней не дошла.

[28] *Versiculus* — уменьшительная форма существительного *versus* (стих), буквально «стишок». Версикулом называли распев краткого текста с обязательным последующим ответом (*responsum*), которые случались в разных местах оффиция (службы часов). Хрестоматийный пример версикула — сольный распев *Benedicamus Domino* («Благословим Господа»), замыкавший каждую службу оффиция; в ответ хор пел *Deo gratias* («Слава Богу»).

[29] Гвидо Помпозский (970–1046) — святой католической церкви, аббат бенедиктинского монастыря в Помпозе, бывший патрон Гвидо.

и потому, что после недавнего обвинения почти всех епископов в симонии иметь [с епископатами] какие-либо сношения я опасаюсь[30].

Поскольку в настоящий момент я не могу к тебе приехать, то пока что направляю тебе изложение самого лучшего метода распознавания незнакомого распева; этот метод недавно дарован мне Богом и [уже] доказал свою чрезвычайную полезность. Кстати, передавай поклон приору св. конгрегации дону Мартину, нашему великому заступнику, молитвам которого я, ничтожный, себя с готовностью вверяю. И передай брату Петру, что я с благодарностью вспоминаю о нем. Некогда вскормленный нашим молоком, он теперь довольствуется грубым ячменем, а вместо вина из золотого кубка хлебает пойло с уксусом.

[Как распознать незнакомый распев]

Итак, дражайший брат, чтобы распознать незнакомый распев, первое и общепринятое правило таково: если буквы [звуковысот] (litteras), из которых состоит любая мелодия (neuma), ты озвучишь на монохорде, то и у него, слушая, ты сможешь научиться, как у человека-учителя. Но это правило — для детей, оно удобно для новичков, но никуда не годится, если речь идет о продвинутых [учениках].

Ибо я видел многих проницательнейших философов, которые ради изучения этого искусства приглашали не только итальянских, но также галльских и германских и даже греческих учителей[31]; однако, поскольку они полагались лишь на упомянутое правило, то не смогли стать не только музыкантами, но даже и певчими, не смогли сравниться даже с нашими отроками-псалмистами. Итак, не следует нам, встретившись с незнакомым распевом, непременно пускаться на поиски человеческого голоса либо какого-нибудь инструмента, чтобы не уподобляться слепцам, которые никогда, кажется, не передвигаются без поводыря. Напротив, [мы должны] твердо запомнить различия и особые свойства (diversitates proprietatesque) отдельных звуков и всех нисхождений и восхождений [мелодии]. Тем самым ты получишь наилегчайший и самый надежный метод (argumentum)

---

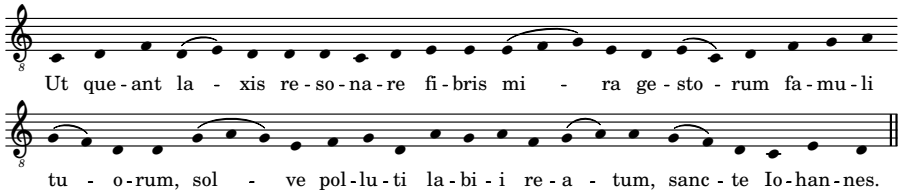
[30] Симония — продажа и покупка церковных должностей, духовного сана, церковных таинств и священнодействий и т. д. Католическая церковь на протяжении веков неоднократно осуждала симонию как ересь (окончательно была запрещена решениями Тридентского собора в середине XVI века). К моменту встречи (в Риме?) Гвидо с тезкой, аббатом Гвидо Помпозским, музыкант работал в кафедральном соборе Ареццо, где ему покровительствовал местный епископ Теодальд (по его заказу Гвидо написал свой самый большой трактат «Микролог»). После «удачной» встречи Гвидо с папой Гвидо Помпозский пытался переманить своего бывшего подопечного в Помпозу, в том числе и под предлогом «опасности» для Гвидо во времена борьбы с симонией работать под опекой епископа.

[31] Здесь и далее слово «философ» (philosophus) следует понимать не в смысле Платона и Гегеля, а в том смысле, как использовал слово *musicus* «последний великий римлянин» Боэций, который рассматривал свою «Музыку» как часть подготовительного курса философии, часть квадривия. См. об этом подробнее в моей статье [3]. Проще говоря, «философ» у Гвидо — это ученый музыкант, теоретик музыки.

распознавания распева, которого прежде не слыхивал, если есть некий [человек], способный без всяких книг, но, так сказать, в ходе непринужденного собеседования — по нашему обычаю — научить кого угодно. В самом деле, после того как я взялся преподавать этот метод отрокам, меньше чем за три дня любой из них смог легко петь незнакомые [ранее] распевы, что́ при других методах не могло бы свершиться и в течение многих недель.

Итак, если хочешь какой-либо звук (vocem) или [простую] невму запомнить настолько хорошо, чтобы где угодно, в каком угодно распеве, ведомом тебе или неведомом, он (звук) пришел тебе сразу на ум[32], чтобы сразу и не раздумывая ты смог исполнить [весь] распев, найди искомый звук или невму в начале некой хорошо усвоенной мелодии (symphoniae)[33]; причем на каждый [по высоте] звук, который требуется запомнить, держи наготове названную [усвоенную] мелодию, которая начинается со звука той же высоты. Такова, к примеру, мелодия, которой я целиком — от начала и до конца — пользуюсь для обучения отроков:

Чтобы рабы [твои] в полный голос
Могли воспеть чудеса твоих деяний,
Отпусти им, святой Иоанне, грех изустный[34].



Видишь, что эта мелодия в шести своих фразах (particulis) начинается с шести разновысотных звуков (vocibus)? Таким образом, любой, кто, основательно поупражнявшись, усвоит начало каждой фразы (particulae) настолько, чтобы сразу — какую фразу ни захочет — он мог не раздумывая

[32] «Запомнить звук» следует понимать не в смысле запоминания абсолютной высоты (что по силам только счастливому обладателю абсолютного слуха), а в смысле запомнить относительное интервальное значение данной ступени в (диатоническом Гвидоновом) звукоряде, или, в терминах учения о гармонии Холопова, усвоить статическую модальную функцию. Под «невмой» здесь, скорее всего, имеется в виду так называемая простая невма, графема для фиксации одиночного звука — *punctus*, *tractulus*, или *virga*.

[33] Здесь и далее я перевожу *symphonia* как «мелодия», в соответствии с употреблением этого термина у Гвидо.

[34] Нижеследующую транскрипцию гимна «Ut queant laxis» я даю по Пеше [9, *466*]. Версия, которая приводится во всех стандартных («солемских») певческих книгах и в новом издании Рускони [10, *137*], отличается от этой очень незначительно. Два примера оригинальной нотации гимна из рукописей XI и XIII веков можно посмотреть в цветном Приложении к этому журналу. Стихи гимна традиционно приписываются церковному писателю и поэту VIII века Павлу Диакону; автором мелодии гимна полагают самого Гвидо.

начать, то и шесть [разных по высоте] звуков, где бы он их ни встретил, сможет легко воспроизвести согласно их особым свойствам (proprietates)[35].

Услышав же какую-нибудь незаписанную невму, определи, какая из [шести знакомых] фраз лучше согласуется с ее окончанием (fini), так чтобы последний звук (finalis vox) невмы и начальный [звук] фразы [выученного гимна] были одинаковы по высоте. Убедись, что невма заканчивается на звуке именно той высоты, с которой начинается соответствующая фраза[36].

Если же начнешь петь какую-либо незнакомую записанную мелодию, то следи хорошенько за тем, чтобы надлежаще заканчивать каждую невму, — чтобы одним и тем же образом окончание невмы хорошо связывалось с началом фразы, которая начинается с того [по высоте] звука, которым невма заканчивается. Итак, чтобы как положено спеть незнакомый распев, сразу как увидишь его в нотной записи, — или, услышав незаписанный распев, хорошо в нем разобраться, чтобы быстро его нотировать, — упомянутый метод годится лучше всего.

Затем под каждый из звуков я подставил кратчайшие мелодии. Если ты внимательно рассмотришь их фразы (particulas), то с радостью обнаружишь все [допустимые] звуковысотные нисхождения и восхождения по порядку в началах упомянутых фраз. Если же попытаешься спеть какие угодно фразы то одной, то другой мелодии, то [обнаружишь], что кратчайшим и легким способом ты выучил трудные и весьма многообразные [звуковысотные] различия всех невм. Всё то, что мы едва-едва и с грехом пополам изображаем на письме, мы раскрываем с помощью непринужденной беседы [с учителем][37].

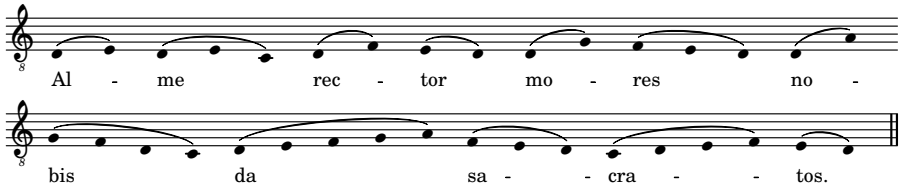
---

[35] Цель упражнения с гимном «Ut queant laxis» — усвоить высотные отношения ступеней в пределах диатонического гексахорда (мелодия, взятая в своей целостности, укладывается аккурат в большую сексту и обходит все без исключения ступени в избранном интервальном диапазоне), с тем чтобы, «считав» с антифонария любые невмы (скажем, *G–E*), правильно спеть (интонировать) соответствующий интервал (например, *sol–mi*). Именно это ныне делает любой студент, когда читает с листа незнакомую мелодию, причем спеть «слогами» для него психологически гораздо проще, чем сразу — с текстом. Незнакомой подтекстовке (особенно если она латинская) студент предпочтет «родные» до–ре–ми–фа–соль–ля–си.

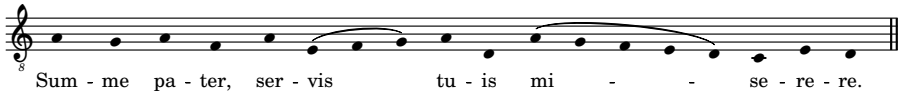
[36] Данная инструкция предназначена тем, кто желает нотировать незнакомую мелодию («незаписанную невму») со слуха. Чтобы написать музыкальный диктант, обладатели относительного слуха вынуждены прикладывать заученную «матрицу» интервальных отношений к объявленной точке отсчета (в обыденной школьной практике — к тонике, в контексте Гвидонова упражнения — к заключительному тону всего нотируемого распева или его формальной части).

[37] Как и в случае с гимном «Ut queant laxis», семь нижеследующих примеров призваны научить певчего «слышать» звукорядный контекст, или языком Гвидо, «особые свойства звуков» (proprietates vocum). Я даю примеры по изданию Пеше [9, *474–475*] (в издании Рускони — также по Пеше). В редакции «Послания», выполненной М. Гербертом, этих примеров нет. Очевидно, что они показывают далеко не «все нисхождения и восхождения» от каждой из звукоступеней (например, от *D*). Мне представляется, что данные упражнения не принадлежат Гвидо. Думаю, они дописаны в качестве (неполной) иллюстрации к тезисам Гвидо неизвестным его читателем позже, во

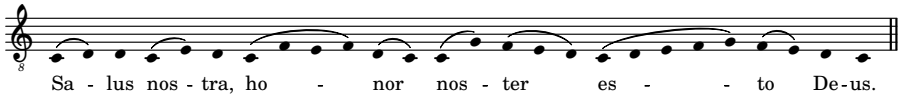
(1) *A* и *D*[38]



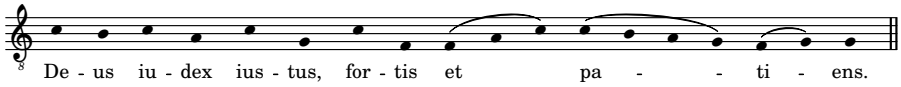
(2) *A* и *E*



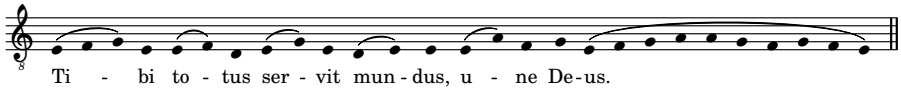
(3) *C* и *G*



(4) *C* и *F*



(5) *B* и *E*

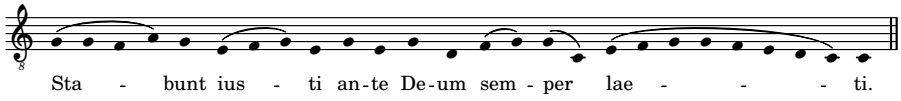


второй половине XI века. Позднейшими являются и учебные заголовки над каждым из примеров. Так, заголовок «*A* и *D*» указывает на возможность распева от ступени *A* и от ступени *D*, с сохранением интервального контекста (вследствие родственных модальных функций), то есть, говоря современным языком, на возможность квинто-квартовой транспозиции.

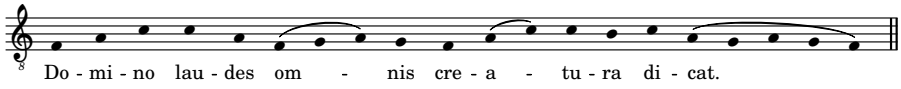
Поскольку музыкальные упражнения и заголовки к ним есть уже в самых ранних сохранившихся рукописях «Послания», я решил все же воспроизвести их — с этими оговорками — и в переводе.

[38] В подтекстовке первого примера («Alme rector») Пеше дважды дает «de sacratos» [9, *473* и *474*] и, к сожалению, такую же орфографию сохраняет и в своей новой статье о Гвидо [15, *28*]. «De» здесь грамматически и семантически невозможно («da nobis mores sacratos» — «дай нам священные законы»). Однако в Приложении к «Посланию» американка дает текст правильно, по рукописям: «da sacratos» [9, *557*]. У Рускони та же ошибка (и в латинском тексте, и в итальянском переводе) [10, *138–139*].

(6) *D* и *G*



(7) *F*



[Звукоряд]

Подобно тому как во всяком письменном тексте 24 буквы[39], так и во всякой мелодии всего лишь 7 звуков (voces). Ибо, подобно тому как в неделе семь дней, так и в музыке семь [разных по высоте] звуков. Другие же, которые присоединяются сверху этих семи, суть те же самые — они выглядят одинаково, ни в чем от предыдущих не отличаясь, кроме того что звучат вдвойне выше их[40]. Вот почему семь [первых] мы называем низкими, семь же [последующих] — высокими. Одни и те же семь букв удваиваются, но обозначаются непохоже, а именно так:

A B C D E F G a ♮ *c d e f g*[41]

[39] Часть старинных рукописей и Пеше [9, *476*] дают здесь чтение «23 буквы», другая часть (столь же старинных) рукописей, Герберт [6, *46*] и Рускони [10, *138*] находят в алфавите «24 буквы». Судя по рукописям и тексту, который воспроизводит сама Пеше, Гвидо не различает только I и J, а U и V, напротив, четко различает. Таким образом, есть основание принять чтение «24», т. е. алфавит в форме ABCDEFGHIKLMNOPQRSTUVXYZ.

[40] В латинской буквенной нотации звуковысот «низкая» октава нотируется прописными буквами, «высокая» — строчными.

[41] Схема дана по изданиям Пеше [9, *478*] и Рускони [10, *140*]. В буквенной нотации Гвидо для аутентичности я сохраняю начертание прописной *B* для обозначения нижнего *си* (не *си-бемоль*!) и строчного ♮ квадратного (*b quadratum*, *b quadrum*) — для обозначения верхнего *си*. Для обозначения верхнего *си-бемоля* я использую привычный читателям символ *b* (*b rotundum* — «b круглое»).

Во многих рукописях «Послания» ряд звуковысот продлен до двойного *a* (*aa*): *A B C D E F G a* ♮ *c d e f g aa*. Герберт в своем издании [6, *46*], может быть, не без основания решил унифицировать буквенную нотацию Гвидо, взяв за основу звукоряд «Микролога», где в буквенных обозначениях он простирается от *Г* до «сверхвысокого» *dd*. В звукорядной схеме, которая дана в «Послании», нет ни «гаммы», ни вариантной ступени *b*/*h*, притом что в тексте и то и другое Гвидо (далее) обсуждает.

[Монохорд]

Желающий соорудить монохорд и научиться различать качества и количества (qualitates et quantitates)[42], сходства и различия звуков и [целых] тонов (sonorum tonorumve)[43], пусть внимательно изучит следующие кратчайшие правила.

На монохорде [звуки и буквы] размещаются так. В основание [монохорда] положи греческую букву *Γ*, то есть латинскую *G*. Всю линию, лежащую под звучащей струной [монохорда], для начала тщательным образом подели на девять частей и там, где заканчивается первый отрезок, положи первую [латинскую] букву — *A*. Линию отсюда и до конца подели так же на девять частей и там, где заканчивается первый отрезок, положи вторую букву — *B*. После этого вернись к *Γ*, раздели линию от этой буквы до конца на четыре части и в конце первого отрезка положи третью букву — *C*. Так же подели линию от *A* [до конца] и обозначь четвертую букву — *D*. Так же, как от первой буквы ты нашел четвертую, от второй ты найдешь пятую — *E*, от третьей шестую — *F*, а от четвертой седьмую — *G*. Вернувшись к первой букве *A* и разделив линию от нее до конца пополам, найдешь еще одно *a*. Подобно этому, от второй буквы [*B*] ты найдешь еще одну такую же букву — ♭, а от третьей — еще одно *c* и остальные [буквы], лежащие в октаву.

Кратко обобщу сказанное о делении монохорда:

Все тоны пробегают [струну от начала] до конца,
делая девять шагов.
Кварта же делает четыре шага,
Квинта — три [шага], а октава два.
Вот так, лишь четырьмя способами, мы делим
[весь монохорд][44].

---

[42] Качество — «музыкально-логическое» свойство ступени (ступень в контексте звукоряда), количество — число, которым выражается музыкальный интервал.

[43] На самом деле — как целых тонов, так и полутонов (о них Гвидо говорит в следующем абзаце). Имеется в виду дотошное освоение певчим диатонического звукоряда, который представляется как последовательность тонов и полутонов. Научить певчего правильно слышать и правильно интонировать интервалы в контексте заданного звукоряда — магистральная задача Гвидо-педагога.

[44] Эллиптичность «обобщения о монохорде» здесь объясняется дидактическим текстом (скорее всего, общепринятым, то есть придуманным не Гвидо), в ритмической прозе:

Omnes toni novem ad finem passibus currunt,
Diatessaron vero semper quatuor passus facit,
Diapente tres, et diapason duos,
Quia his tantum quatuor dividimus modis.

Целый тон извлекается делением всей струны на девять частей (способ деления №1), кварта — на четыре (№2), квинта на три (№3) и октава на две (№4) части. Манипуляцией с этими четырьмя (базовыми) делениями струны далее рассчитываются все остальные звукоступени.

Заметь, однако, что между второй и третьей [буквами], а также между пятой и шестой возникают кратчайшие промежутки, которые называются полутонами. Между другими же [соседними буквами] возникают интервалы большего размера — они называются тонами:

A т *B* п *C* т *D* т *E* п *F* т *G*

[О мелодических интервалах]

Звуки соединяются друг с другом шестью способами (modis)[45]: с помощью целого тона, полутона, дитона, полудитона, кварты и квинты[46].

О целом тоне и полутоне мы сказали раньше. Дитон возникает, когда между двумя звуками два целых тона, как, например, между третьей [*C*] и пятой [*E*] буквами и др.

Полудитон называется так оттого, что он меньше дитона и возникает, когда между двумя звуками один целый тон и один полутон, например:

D т *E* п *F*

Кварта (diatessaron) называется так от [греческого слова] «четыре»; она возникает, когда между каким-либо звуком и другим, отстоящим от него на четыре [ступени], насчитываются два целых тона и полутон:

D т *E* п *F* т *G*

Квинта (diapente) называется так от [греческого] «пять»; она возникает, когда между каким-либо звуком и другим, отстоящим от него на пять [ступеней], насчитываются три целых тона и полутон:

D т *E* п *F* т *G* т *a*

Звуки согласуются только этими шестью способами (modis), которые также называются звукоходами (motus vocum), так как обеспечивают переход от одного звука к другому.

Благозвучие (concordia), которое возникает между любыми двумя буквами одного и того же наименования — низкой и высокой, как например,

---

[45] Слово *modus* здесь используется в значении мелодического интервала.

[46] Точнее было бы переводить словами «диатессарон» (вместо «кварта»), «диапента» (вместо «квинта») и «диапáсон» (вместо «октава»; см. ее обсуждение в этой же главе ниже). Греческая терминология интервалов фиксировала так сказать охват ступеней звукоряда («системы»). Принятая в современной элементарной теории музыки терминология (обязанная средневековому учению о контрапункте) фиксирует референтную ступенную величину интервалов, например, «кварта» — четвертая по порядку (диатонической) гаммы ступень, отсчитанная от ступени-«референса» (в старину таковой была звукоступень тенора, ныне — любой звук).

между первой [*A*] и первой [*a*], второй [*B*] и второй [♮], — называется словом октава (diapason), от [греческого] «всё», ибо она включает в себя все звуки, а именно пять целых тонов и два полутона, или кварту и квинту. Октава звучит настолько согласно, что звуки, входящие в нее, стоит называть не подобными, а одинаковыми[47].

[О подобии звуков]

Все [разновысотные] ступени (voces) являются настолько подобными, производят подобные звуки (sonos) и [высотно] согласованные невмы, насколько подобно они повышаются или понижаются ходами по целым тонам и полутонам. К примеру, первая ступень [*A*][48] и четвертая [*D*] называются подобными и относятся к одному виду [звуковысотного родства] (modus), потому что обе имеют в нисхождении целый тон, а в восхождении тон, полутон и два тона. Итак, это первый вид подобозвучия, или [просто] первый вид[49].

Ко второму виду относятся вторая [*B*] и пятая [*E*] ступени. Обе они имеют в нисхождении два целых тона, в восхождении же полутон и два тона.

К третьему виду относятся третья [ступень *C*] и шестая [*F*]. Обе имеют в нисхождении полутон и два целых тона, в восхождении же два тона[50].

Четвертый вид представлен только седьмой [ступенью *G*], у которой в нисхождении целый тон, полутон и два тона, в восхождении же два тона и полутон[51].

Искушенные в искусстве [музыки] могут воспроизвести любую мелодию, чередуя четыре этих вида. Положим, начинаешь мелодию с первой ступени [*A*], затем со второй ступени [*B*], а потом с третьей. Из-за того что

---

[47] Судя по перечню допустимых *modi* (мелодических интервалов, «эммелий»), Гвидо не мыслит скачок в монодии более чем на квинту. Об октаве он упоминает, скорее всего, согласуясь с античной теоретической традицией, и называет ее другим словом — *concordia*.

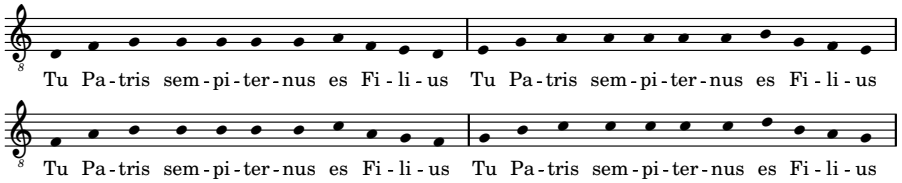
[48] Первой ступенью звукоряда Гвидо называет *A* (а не *Г*, не «соль»); второй — *B* («си», не «си-бемоль»), третьей — *C* и т. д. (см. буквенные обозначения ступеней выше).

[49] С этого момента в тексте всплывает новое значение для *modus* (или *modus vocum*) — интервальная матрица для той или иной звукорядной ступени (для обозначения которой используется «старый» термин *vox*). Имея в виду это новое значение, мы передаем *modus* как «вид». Гвидоново учение о видах очевидно сродни учению о видах (*species*) первых консонансов (виды кварты, квинты и октавы), известному со времен античности (например, у Птолемея и Боэция) и широко распространенному в Средние века. При этом в явной форме учения о *species* у Гвидо нет.

[50] Пределы родству восхождений и нисхождений в несимметричном диатоническом звукоряде кладет тритон. Любопытно, что Гвидо ни разу не называет черта по имени (термин *tritonus* в «Послании» не встречается). Сводную таблицу всех «родственных» восхождений и нисхождений см. дальше в этой публикации.

[51] Позже в «Послании» (см. главу «Наставления в мелодии») Гвидо находит родственников по нисхождению и восхождению и для *G* — это звукоступени *C* и *D*. Неясно, почему он не указал на них прямо здесь (несмотря даже на то, что термин для четвертого типа — *modus quartus* — он дал). Возможно, в этом месте рукописи лакуна.

эти ступени имеют различное расположение [прилежащих] тонов и полутонов, она прозвучит в разных видах, в соответствии с особенностями каждого из них. Великую полезность и большую легкость такого [упражнения] показывает следующий пример[52]:



[О ладах]

Во всякой мелодии (melo) следует с особым тщанием следить, чтобы она соответствовала свойству каждого в отдельности [лада], по начальному звуку или конечному, хотя обычно мы говорим только о конечном звуке[53]. Были придуманы и некие удобные невмы, по которым мы привычно различаем [лады][54]:

---

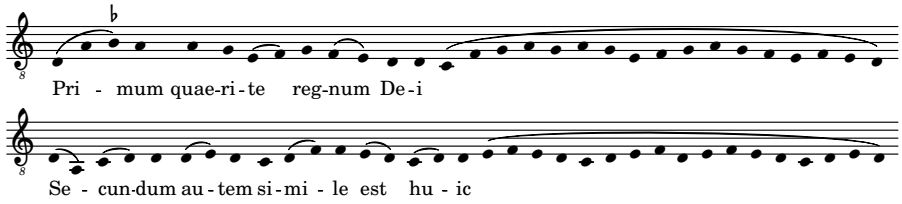
[52] «Tu Patris sempiternus es Filius» — фраза из древнего гимна «Te Deum» («Тебе Бога хвалим»). Идею распеть одну мелодическую фразу от разных высот Гвидо заимствовал из трактата конца IX века «Учебник музыки» («Musica enchiriadis»). Ранее этот важнейший текст приписывался Хукбальду Сент-Аманскому, ныне — немецкому аббату Хогеру Верденскому [20]. Прототип Гвидонова примера см. в критическом издании «Учебника», выполненном Гансом Шмидом [14, *36*].

Любопытно сравнить контекст двух учений. Хогер растолковывает важное свойство параллельного органума: при (диатонической) транспозиции главной мелодии на квинту вверх ее интервальный состав («серия», используется термин *series chordarum*) не меняется, что и делает возможной квинтовую дублировку. При транспозиции исходной мелодии вверх на секунду, терцию и кварту интервальный состав мелодии меняется, т. е. меняется ее «вид» (у Хогера — *modus*). Гвидо же не интересуется многоголосием вовсе; он использует пример из «Учебника» как очередное полезное упражнение, на этот раз для демонстрации всех четырех видов квинты, а точнее — для усвоения певчими различного расположения тонов и полутонов в каждом из видов квинты.

[53] От видов звуковысотного родства (*modi*) Гвидо переходит к ладу, для которого он (в дальнейшем) использует тот же термин *modus*, но также *tonus* и *tropus*. «Конечный тон» в этом контексте — заключительный тон-устой модального лада, или финалис.

[54] В данном контексте под *modus primus* Гвидо, вероятно, подразумевает прот (*protus*), то есть первый автентический и первый плагальный лады суммарно (по этой причине приведены две мелодии-модели). О различении автентического и плагального наклонений лада см. в следующей главе «Послания».

Подтекстованная мелодия-модель автентического прота «Primum quaerite» заканчивается на финалисе (*d*), за которым следует мелизм (*c–f–g–a*...). В источниках подтекстованная модель и мелизм встречаются и в паре (как у Гвидо), и по отдельности.



Если, заканчивая какой-нибудь распев, увидишь, что он хорошо согласуется с окончанием [*D*] данной невмы, то сразу поймешь, что твой распев закончился в первом ладу (in primo modo) на первом [*A*] или четвертом [*D*] звуках (sono), ибо в этих двух звуках и заключается первый вид (primus modus) [звуковысотного родства][55]. Мы привыкли распознавать первый лад именно по данной невме, хотя и по какой-нибудь другой мелодии, которая начинается с того же звука, [что и стандартная невма], можно точно так же распознать [первый лад], а иногда и получше[56], ведь принадлежность некой мелодии к тому или иному ладу определяется ее схожестью с мелодиями того же лада. К тому же ты сознаёшь, что хорошо исполнил невму какого-либо лада, когда примечаешь, что она как следует согласуется с мелодиями того же лада, в котором искомая невма нотирована (notata)[57].

И заметь: мы называем ладами (modos) то, что в тонариях (in formulis tonorum)[58] неправильно или непотребно называется словом «тоны» (toni), в то время как правильно говорить «лады» (modi), или «тропы» (tropi).

И еще, надо понимать, что во всех ладах (modis), когда мелодия (melum) звучит внизу, она согласуется с [формулами] низких мелодий (melis), а если мелодии поются вверху, они подходят к [формулам] высоких мелодий. Вот почему тебе в [книге] ладовых формул на один лад приводятся две формулы. Первая [высокая] и вторая [низкая] формулы относятся к первому ладу, третья и четвертая — ко второму, пятая и шестая — к третьему, седьмая и восьмая — к четвертому. Потому и говорят о «восьми тонах» (octo toni), что им соответствуют восемь формул. Первая, третья, пятая и седьмая формулы четырех ладов охватывают высокие распевы; вторая, четвертая,

---

[55] Гвидо излагает учение о ладе в связи с предыдущим учением о звуковысотном родстве. Только так можно понять его утверждение о том, что первый лад может заканчиваться на *A* (т. е. в транспозиции на кварту вниз).

[56] Начальный звук практически ничего не значит в качестве маркера григорианского лада. Возможно, Гвидо имеет в виду начальный мелодический оборот, который зачастую в монодии также формульный.

[57] Очевиден дидактический вектор этого наказа Гвидо — приучить певчего не только распознавать лад «со слуха», но и работать без учителя, сверяясь с закрепленными в нотации, «проверенными» образцами ладов (например, в тонариях).

[58] Гвидоново словосочетание *formulae tonorum* я понимаю вслед за Пеше как справочник типических ладовых мелодий, т. е. тонарий.

шестая и восьмая [формулы] тех же ладов охватывают низкие или средние (minus alta) распевы.

Отсюда греки вместо «первый» и «второй» [лад] очень удачно говорят «автентический прот» (authentum protum) и «плагальный прот» (plagam proti), вместо «третий» и «четвертый» — «автентический девтер» (deuterum) и «плагальный девтер», вместо «пятый» и «шестой» — «автентический трит» (tritum) и «плагальный трит», вместо «седьмой» и «восьмой» — «автентический тетрард» (tetrardum) и «плагальный тетрард». И то, что у них называется словами «protus», «deuterus», «tritus», «tetrardus», у нас называется словами «первый», «второй», «третий», «четвертый». А то, что у них называется «автентическим», мы именуем «большим», «высоким», или «верхним». «Плагальный» же по-латыни можно передать как «вспомогательный», «малый» или «низкий»[59].

Любой, кто хочет достигнуть мастерства в пении, должен хорошенько изучить упомянутые восемь ладовых формул, чтобы примечать [знакомый] мелодический оборот или звук в распевах любого отдельно взятого лада[60].

[Трудности двух *B*]

Далее. Хотя я и сказал, что первый, второй и третий звуки (звукоступени, voces) согласуются с четвертым, пятым и шестым, они все же различаются в том, что не всегда производят одинаковые мелодические фразы. Так, после a–♭–c в нисхождении два целых тона [*a–G–F*], и в восхождении после a–♭–c тоже два целых тона [*c–d–e*]. Внизу же *D–E–F* только один целый тон [*D–C*], а вверху [*F–G–a–♭*] — три тона. Вот почему многие распевы относятся к одному ладу (modi), но звучат неодинаково.

Те певчие, которые не строго соблюдают это различие, между первым звуком и вторым в высоких добавляют еще один звук, делают как бы вариант второго звука; они поют после *D–E–F* вверх два тона и полутон [т. е. *D–E–F–G–a–b*], наподобие того как это происходит вверх от *a–♭–c*, [т. е. *a–♭–c–d–e–f*]. Кроме того, после *d–e–f* в нисхождении они поют два целых тона, [т. е. *f–e–d–c–b*,] аналогично тому, как [после] *a–♭–c* [в нисхождении поется *c–♭–a–G–F*], — будто нет никакой разницы между *D–E–F* и *a–♭–c* в том, что поется [после] *a–♭–c* и *D–E–F*.

---

[59] Гвидо различает четыре лада — прот (protus), девтер (deuterus), трит (tritus) и тетрард (tetrardus). Прот соответствует первому и второму ладам (автентическому дорийскому и плагальному дорийскому), девтер — третьему и четвертому (фригийскому), трит — пятому и шестому (лидийскому), тетрард — седьмому и восьмому (миксолидийскому) ладам. Поскольку амбитус, а также типовые интонации для автентических и плагальных ладов разные, необходимы две формулы на каждый из«парных» ладов. В итоге 4 пары или 8 формул охватывают все восемь церковных («григорианских») тонов. Привычных нам этнонимов (дорийский, фригийский и т. д.) в ладовом учении Гвидо нет.

[60] В контексте «живого» развертываемого лада важно отмечать как отдельные звукоступени (устои и неустои), так и мелодические формулы. Для более легкого узнавания этих модальных категорий и функций и нужны мелодии-модели.

Чтобы звуки [в звукоряде] сохраняли присущее им свойство, лучше соблюдать природу распевов (cantuum natura); и покуда в распеве последовательность трех тонов кажется допустимой, пусть они звучат так: *F–G–a–♮*[61]. Когда же после двух тонов допускается только полутон, пусть они звучат в *c–d–e–f* [62], ибо с добавлением звука [*b*] в умах у простецов возникает великая путаница[63]. Если мы допускаем, что вторых звукоступеней две — одна соединяется с первым звуком [*a*] полутоном [*a–b*], а другая тоном [*a–♮*], легко заметить, что *a*, а за ним и соседние звуки из-за этого звучат в двух ладах (tonis): если за *a* следует полутон, то прот (protus) превращается в девтер (deuterus)[64]. Если же в двух или более ладах (modorum) позволено иметь один и тот же [по значению] звук, то непонятно, как завершить такое произведение искусства (haec ars), какими пределами его ограничить. Насколько это абсурдно, понимает любой, ибо здравый смысл всегда отвергает путаницу и неопределенность[65].

А если кто станет говорить, что этот звук [*b*] следует добавить, чтобы шестой снизу *F* мог взойти на верхнюю кварту *b*, или от того же шестого [*F*] опуститься на квинту [*B♭*], то тогда придется добавлять новый звук [*F♯*] и между шестым [*F*] и седьмым [*G*], дабы осуществить ход вверх от натурального внизу [*B*] к квинте [*F♯*], а также от [♮] верхнего — ход вниз к кварте [*F♯*]. Поскольку никто не делал [первого], то никто не должен делать [и второго][66]. Следовательно, как это явствует из самой природы вещей и как свидетельствует через св. Григория Господня воля, существует [только] семь [разных по высоте] звуков (voces), как и семь дней [в неделе]. Вот и достойнейший из поэтов воспел семь разновысотных звуков (septem discrimina vocum)[67]. Основательность этого высказывания [Вергилия] подтверждается и всеобщим согласием философов[68].

---

[61] «Природное свойство» распевов по Гвидо — быть строго диатоническими — даже ценой тритона (например, см. выше, в примере «Tu Patris sempiternus», диатоническую транспозицию от *F*).

[62] То есть в транспозиции на кварту вниз.

[63] В случае, если распев «допускает» восхождение от *F* на ТТП, Гвидо, во избежание «спутывающей» ступени *b*, советует транспонировать мелодический сегмент.

[64] Гвидо имеет в виду, что ход *a–b–c–d* в этом случае зазвучит как *e–f–g–a*.

[65] Заметим, что на протяжении этого абзаца Гвидо употребляет *tonus* в двух значениях — целого тона и лада, а для лада, кроме *tonus*, он использует и синоним — *modus*!

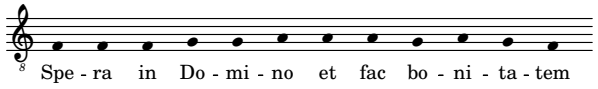
[66] «Первое» — си-бемоль внизу, «второе» — фа-диез вверху (см. выше).

[67] «Достойнейший из поэтов» — Вергилий. Имеется в виду хрестоматийный пассаж из «Энеиды» (VI.644–647): «...pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt. Nec non Threicius longa cum veste sacerdos / obloquitur numeris septem discrimina vocum, / iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno» — «...другая часть народа, отбивая стопы, танцует и песни поет. А облаченный в длинные одежды фракийский жрец [т. е. Орфей. — *С. Л.*] вторит ритмам семью разновысотными звуками, извлекая их то пальцами, то плектром из слоновой кости» (перевод мой. — *С. Л.*). Для Гвидо (и всех средневековых музикусов) ключевым было упоминание Вергилием *семи различных по высоте* ступеней звукоряда.

[68] И природа, и папа Григорий Великий, и языческий поэт Вергилий, и все ученые музыканты («философы») призываются в свидетели «святости» чистой диатоники (без *b* круглого).

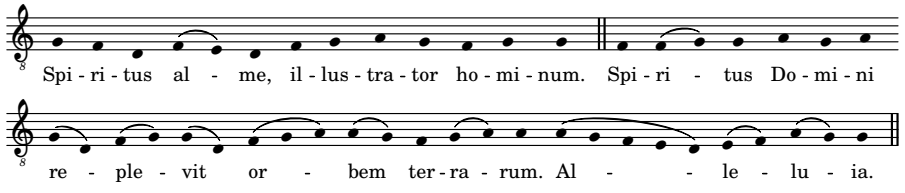
[Наставления в мелодии]

Далее. Следует заботиться и о том, чтобы в пении каждой невмы отдавать себе отчет, из каких — по количеству и качеству — звуков (quantis et qualibus sonis) она может или не может быть составлена, как например:



Эта невма может строиться от третьей [*C*], шестой [*F*] и седьмой [*G*] ступеней (sono), потому что сверху у всех этих ступеней находятся два целых тона, и сама мелодия состоит лишь из двух тонов.

Кроме того, седьмая ступень [*G*] согласуется с третьей [*C*] в восхождении: у обеих есть два тона с полутоном и еще два тона. Та же седьмая [*G*] согласована с четвертой [*D*]: обе имеют целый тон в восхождении, а в нисхождении — тон, полутон и два тона. В обоих случаях [от *G* и от *D*] невма звучит одинаково[69]:



Первая [*a*] с пятой [*E*, кроме того,] производят одинаково все нисходящие невмы, имея при движении вниз два тона, полутон и два тона. Итак, ступени, производящие подобные невмы, таковы: первая [*A*] согласуется с четвертой [*D*] и пятой [*E*], вторая [*B*] с пятой [*E*], третья [*C*] с шестой [*F*], а седьмая [*G*] с третьей [*C*] и четвертой [*D*][70].

Но нет такой ступени, от которой можно было бы подняться или опуститься больше чем на четыре шага, потому что звук может понижаться

---

[69] Нижеследующий пример дан в расшифровке только от *G*. В рукописях в качестве «ключей» перед «нотоносцем» выставлены двойные буквы (*DG*), показывающие, что можно петь от *G* или (в родственной транспозиции) от *D*.

[70] Гвидо возвращается к своему любимому учению о четырех «видах звуковысотного родства» (*modi vocum*), вдруг вспоминая, что и у ступени *G* есть родственники, а именно *C* и *D*. «Spiritus alme» (вероятно, принадлежащий не Гвидо, а кому-то из позднейших его почитателей) плох в том смысле, что показывает только родство ступеней *G* и *D* (но не *G* и *C*, для демонстрации родства которых этот пример не годится).

Также Гвидо вспоминает, что *a* и *e* родственны в своем нисхождении на сексту (о чем раньше речи не было). Правила родственных восхождений и нисхождений для удобства читателя я свел в простую таблицу. Пограничные высóты во втором и третьем столбцах показаны только для первой из парных звукоступеней (но не для второй, родственной). Высотный регистр в таблице не показан: подразумевается, что за «физические» пределы Гвидонова звукоряда при восхождении и нисхождении выйти все равно нельзя (схему диатоники в буквенной нотации см. выше):

и повышаться не более чем на две, три, четыре или пять ступеней, согласно шести видам [интервалов] (species), о которых я сказал выше, — это целый тон, полутон, полудитон и дитон, кварта и квинта. Ибо при переходе от одной ступени к соседней мы движемся через целый тон или через полутон; к третьей ступени — через дитон или полудитон; к четвертой или пятой ступени мы движемся посредством не иначе как кварты или квинты[71].

Кроме того, заметь, что в автентических ладах распев поднимается к восьмой ступени вверх от финалиса, опускается же только на один целый тон ниже финалиса, за исключением трита, который не идет ниже своего финалиса, потому что имеет под ним не целый тон, а полутон. В плагальных же ладах мы восходим и нисходим от финалиса на квинту, если только не случается избыточный распев (prolixior cantus), у которого наблюдается плагальное нисхождение и автентическое восхождение[72]; впрочем, это бывает крайне редко.

Начальным звуком (principium) распева может быть любой звук, который согласуется с конечным звуком в один из шести упомянутых консонансов (consonantias)[73]. А если где обнаружишь иное, то по само́й диковинности случая поймешь, что так предписано традицией (auctoritate) и [потому] такой случай не следует строгому правилу.

И кто не понимает, что из звуков возникают как бы слоги (syllabae), фразы (partes), разделы (distinctiones) и строфы (versus)? Все эти составные элементы согласуются друг с другом, источая чудесное благозвучие, причем зачастую согласуются тем лучше, чем они подобнее [друг другу][74].

родственные звукоступени	макс. вверх	макс. вниз
a / e	—	c
a / d	e	g
♭ (h) / e	e	g
c / f	g	e
g / c	e	—
g / d	a	c

[71] Подразумевается не запрет на сексту в поступенном движении, а только на то, что сексту (и более широкие интервалы) нельзя брать скачком.

[72] Современным языком, случаются такие распевы, которые из-за слишком широкого амбитуса нельзя отнести ни к плагальному, ни к автентическому тону.

[73] Под консонансом (*consonantia*) здесь понимается то же, что ранее называлось словами *modus* и *species*, т. е. мелодический интервал от секунды до квинты.

[74] К концу «Послания» Гвидо становится все более афористичным, перескакивая с одной темы на другую. В этом предложении, без явной связи с только что сказанным, он по аналогии со строением текста дает иерархический список категорий музыкальной (вернее, текстомузыкальной) формы.

[Эпилог]

Таково в нескольких словах [учение] о формулах ладов (modorum) и невмах, изложенное [мною ранее] прозой и стихами в форме пролога к антифонарию[75]; краткое и, по-моему, исчерпывающее по сути, оно открывает врата музыкального искусства. Пытливый же пусть разыщет нашу книжку, которая называется «Микролог». И пусть также внимательно перечитает книгу «Enchiridion», которую блестяще (luculentissime) написал почтеннейший аббат Одо[76]. Пример оттуда одними лишь нотными знаками (solis figuris sonorum) я опустил, ибо снизошел до малых сих, — в этом я следую Боэцию[77], книга которого [в целом] полезна не певчим, а только философам[78].

---

[75] Гвидо ссылается на свои (более ранние по времени) небольшие труды «Пролог к антифонарию» и «Правила [музыки] в стихах».

[76] Ранее считалось, что Гвидо имеет в виду «Диалог о музыке» Псевдо-Одо (ок. 1000 года); на этот текст многие средневековые рукописи действительно ссылались как на «Enchiridion», который приписывали «аббату Одо», то есть Одо Клюнийскому. Сейчас возобладала точка зрения, что под «Enchiridion» Гвидо подразумевал «Учебник» (позднелат. *enchiridion*) Хогера Верденского, следы которого в «Послании» слишком очевидны. Замечу, впрочем, что в отличие от стиля самого Гвидо «Учебник» (вопреки названию) написан более сложным, насыщенным грецизмами и латинскими неологизмами языком; слог Хогера (особенно в сравнении с «Диалогом» Псевдо-Одо) я бы не рискнул обозначить как «ярчайший» или «яснейший» (luculentissimus).

[77] В дидактических целях Гвидо упростил пример в дасийной нотации Хогера (а именно «Tu Patris sempiternus»), переписав его привычными латинскими буквами. К.-Ю. Закс полагает, что в контексте данной фразы Гвидо ссылается на Боэция как на ученого, который в своей «Музыке» тоже широко применял латинский алфавит [18, *238–239*]. Справедливости ради следует сказать, что у Боэция не было латинской буквенной нотации. Буквами латинского алфавита Боэций пользовался, расставляя «звуковысотные» метки на монохорде, вне какого-либо музыкально-логического контекста — прежде всего, без какого бы то ни было осознания октавного тождества модальных функций, которое в учении Гвидо очевидно.

В ряде старинных рукописей «Послания» (например, в Баденской библиотеке Карлсруэ Ms. 504, f. 77r) и в издании Герберта [6, *50*] здесь стоит «Boetium in hoc non sequens», что меняет смысл на противоположный. Другие столь же старинные рукописи (как, например, упомянутая мюнхенская Clm 14523, f. 131v) дают «Boetium in hoc sequens» [7, *17*]. Чтение без «non» принято в новейших изданиях Пеше [9, *530*] и Рускони [10, *152*], с которыми я здесь согласен.

[78] Под «философами» здесь, как и в других местах трактата, Гвидо подразумевает теоретиков музыки, «музикусов». Интерпретируя эту фразу (в редакции с отрицанием *non*), советская наука делала далеко идущие выводы, что Гвидо, дескать, «выступил против отвлеченного и спекулятивного отношения к музыкальной теории, идущего от Боэция», «пробил брешь в схоластической теории музыки» (В. П. Шестаков) и т. д. в том же духе. В контексте эта оговорка означает лишь, что, хотя буквенную нотацию он и позаимствовал из Боэция, изучать всю его «философскую» книгу (в отличие от собственного «Микролога» и «Учебника музыки» Хогера) «малым сим» — читай, полуграмотным певчим — он не рекомендует.

Использованная литература

1. *Ефимова Н. И.* Раннехристианское пение в западной Европе VIII–X столетий: К проблеме эволюции модальной системы средневековья. Москва: Издательство МГУ, 2004. 282, LIV с.
2. *Лебедев С. Н.* Към проблема за авторството на трактатите в сборниците на Герберт и Кусмакер // Музикални Хоризонти. 1987. №7. С. 43–71.
3. *Лебедев С. Н.* Μουσικός-musicus-музыкант. Очерк музыкальной терминологии Боэция // Научный вестник Московской консерватории. 2011. №2. С. 52–65.
4. *Пушкина Ю. В.* Ладовая мутация в западном хорале XI в. (неизвестные страницы теории) // От Гвидо до Кейджа. Полифонические чтения: по материалам науч. конф., 24 февр. 2005 г. / Ред.-сост. Н. И. Тарасевич, сост. Т. Ф. Генова. М.: ТС-ПРИМА, 2006. С. 46–70.
5. [*Guido Aretinus*]. Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa, d. i. Brief Guido's an den Mönch Michael über unbekannten Gesang, übersetzt und erklärt von M. Hermesdorff. Trier: Paulinus-Verlag, 1884. 67 S.
6. [*Guido Aretinus*]. Epistola Guidonis Michaeli monacho de ignoto cantu directa // Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, ed. M. Gerbert. Vol. II. St. Blasien, 1784. P. 43–50.
7. [*Guido Aretinus*]. Tres tractatuli Guidonis Aretini / ed. J. M. Smits van Waesberghe // Divitiae musicae artis A.III. Buren: Frits Knuf, 1975. 87 p.
8. *Guido of Arezzo.* Epistle Concerning an Unknown Chant // Strunk's Source Readings in Music History. N. Y.: W. W. Norton, 1998. P. 214–218.
9. Guido d'Arezzo's Regule rithmice, Prologus in antiphonarium and Epistola ad Michahelem. A critical text and translation. With an intrdn., annot., indices and new ms. inventories by D. Pesce. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music, 1999. 616 p.
10. *Guido d'Arezzo.* Le opere. Testo latine e italiano. Introduzione, traduzione e commento a cura di A. Rusconi. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2008. 190 p.
11. Guidonis Aretini Regulae rhythmicae / ed. J. M. Smits van Waesberghe // Divitiae musicae artis A.IV. Buren: Frits Knuf, 1985. P. 92–133.
12. Guidonis Micrologus / ed. J. M. Smits van Waesberghe // Corpus scriptorum de musica IV. [s. l.]: American Institute of Musicology, 1955. 244 p.
13. *Huglo M., Brockett C.* Odo [Oddo] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. XVIII. N. Y.; L.: Macmillan, 2001. P. 337–339.
14. Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis <…> / ed. H. Schmid. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1981. 308 p.
15. *Pesce D.* Guido d'Arezzo, "Ut queant laxis", and musical understanding // Music Education in the Middle Ages and the Renaissance / ed. by R. E. Murray, S. F. Weiss and C. J. Cyrus. Bloomington: Indiana University Press, 2010. P. 25–36.
16. *Riemann H.* Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert. 2te vermehrte Aufl. Berlin: Max Hesse, [1921]. XXIV, 550 S.
17. *Rupertus Tuitiensis.* Commentarium in Joannem // Patrologiae cursus completus. Series latina / ed. J. P. Migne. Vol. 169. Parisiis, 1894. Col. 206–826.
18. *Sachs K.-J.* Tradition und Innovation bei Guido von Arezzo // Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter. Veröffentlichung der Kongressakten zum Freiburger Symposion des Mediävistenverbandes (1987) / hrsg. W. Erzgräber. Sigmaringen: J. Thorbecke, 1989. S. 233–244.
19. *Smits van Waesberghe J. M.* Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter. Leipzig: VEB deutscher Verlag für Musik, 1969. 214 S. (Musikgeschichte in Bildern. Bd. 3. Lfg. 3).
20. *Torkewitz D.* Zur Entstehung der Musica und Scolica Enchiriadis // Acta Musicologica. Vol. 69. Fasc. 2 (July—December, 1997). S. 156–181.

Булычева Анна Валентиновна

alphise@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, помощник художественного руководителя Московского музыкального театра «Геликон-Опера»

125009 Москва,
ул. Б. Никитская, 19

Доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Б. Никитская, 13/6

Anna V. Bulycheva

alphise@yandex.ru

Ph. D., Assistant to the Artistic Director of "Helikon-Opera"

19 Bolshaya Nikitskaya Street
Moscow
125009 RUSSIA

Associate Professor of the Subdepartment of Foreign Music History of the Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya Street
Moscow
125009 RUSSIA

Аннотация

Могут ли «попевки» быть «бородинскими»? О возможности применения термина «попевка» к композиторской музыке Нового времени

В статье рассматривается применение древнерусского понятия «попевка» к музыке разных эпох и традиций: григорианскому пению, фольклору, авторским произведениям Нового времени. Слово вернулось в обиход в 1840-е годы благодаря исследователям древнерусского певческого искусства. В 1904 году Н. В. Смоленский обосновал возможность применения теории попевок к народной песне. Его идея «мелодических моделей» (т. е. интонационного словаря) в XX веке получила развитие в музыкальной фольклористике. Начиная с середины века термин «попевка» стал широко использоваться в работах о музыке Чайковского, Мусоргского, Рахманинова и особенно Бородина. При этом какая-либо теоретическая база для анализа композиторской музыки с точки зрения «попевочного мышления» отсутствует, методика исследования не разработана, критерии наличия или отсутствия «попевочности» в том или ином произведении не озвучиваются. В настоящей статье формулируются основные свойства попевочного тематизма, вытекающие из положений древнерусской музыкальной теории и теории фольклора. Этот тематизм является формульным, принципиально неавторским; он сложился в устном творчестве, причем число попевок в той или иной музыкальной системе конечно. На примерах из произведений Бородина в статье показано, каким образом такого рода тематизм может функционировать в чуждой стилевой системе: в условиях многоголосной фактуры, гармонического лада, тактовой ритмики. Выдвигается идея моделирования «попевочности» в новых условиях средствами переменного лада, смешанных и переменных тактовых размеров, перегармонизации, воспроизведения структуры «ядра» и «подвода». Мелодический материал, как правило, является при этом заимствованным (фольклорным), но может быть и стилизованным. Очевидно, что упомянутый комплекс приемов актуален лишь для музыки композиторов второй половины XIX века. В иных стилевых системах, вероятно, иными являются не только источники заимствования попевочного тематизма и выбор образцов для стилизации, но также принципы моделирования контекста (фактуры, гармонии, метрики).

Ключевые слова: попевка, мелодическая формула, Бородин, Смоленский, Асафьев, интонационный словарь, эклектика

Abstract

Can *Popevkas* Be by Borodin? On the Appropriateness of Use of the Term *Popevka* Regarding the Music by Composers of the Modern Era

The author examines the application of the Old Russian term *popevka* to the music of different epochs and traditions — such as plainchant, musical folklore and the Russian music of the 19th century. The term came back into use in the 1840s thanks to the researchers of Znamenny Chant. In 1904, Stepan Smolensky substantiated the application of the Old Russian theory of *popevkas* to folk songs. His idea of "melodic patterns" (in other words, thesaurus of musical intonations) was evolved by ethnomusicologists during the 20th century. From the middle of the century, the term *popevka* was often applied by musicologists to works by Tchaikovsky, Mussorgsky, Rachmaninov and especially Borodin, in spite of the absence of any fundamental theory that could be used for studying "*popevka* thinking" of Russian composers, any methodology of research work, any means of discovering of *popevkas* in this or that work. The given article contains the definition of such melodic patterns, following both Old Russian music theory and music folkloristics. These patterns are anonymous and derived from an oral tradition, so there is a finite quantity of such patterns. Several examples are specially chosen from Borodin's music to demonstrate how could *popevkas* function inside an alien musical style: in the conditions of homophonic texture, harmonic tonality, and measured rhythm. As it becomes clear, so called "*popevka* thinking" could be simulated by using of "wandering mode", harmonic varying, changing and mixed meters, melodic phrases composed of invariable "nucleuses" and changeable "prefixes". The thematic material is usually adopted (of folklore), or stylized. Evidently, the aforementioned system is relevant to the Russian music of the second half of the 19th century. In the music of other styles and art movements, both the sources of borrowed melodic patterns and means of simulating the context (musical texture, harmony and meter) are most likely different.

Keywords: *popevka*, melodic formula, Borodin, Smolensky, Asafiev, vocabulary of intonations, eclecticism

Анна Булычева

МОГУТ ЛИ «ПОПЕВКИ» БЫТЬ «БОРОДИНСКИМИ»?

О ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ТЕРМИНА «ПОПЕВКА» К КОМПОЗИТОРСКОЙ МУЗЫКЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Слово «попевка» у музыкантов на слуху. Дошкольникам знакомы короткие «песенки-попевочки», студентам не избежать встреч с такими выражениями, как «попевочное» и «вариантно-попевочное» мышление/развитие, «двузвучные», «трихордовые» и даже «тритоновые попевки», которые применяются к музыке русских композиторов от Глинки до Свиридова и от Петра до Бориса Чайковского.

Чаще других звучит фамилия Бородина: говорят о «бородинских попевках», но не говорят о попевках «глинкинских», «даргомыжских», «мусоргских» или «чайковских». А. Н. Сохор в монографии о Бородине употребляет это слово 88 раз, обнаруживая попевки в романсах «Морская царевна», «Фальшивая нота», «Для берегов отчизны дальной», обоих струнных квартетах и даже в мазурках из «Маленькой сюиты» [23]. Для сравнения, Н. В. Туманина в книге о Чайковском использует данное слово 18 раз, в том числе говоря об Andante Пятой симфонии [24]. В томе VII «Истории русской музыки» термин «попевка» не встречается в главах о Балакиреве, А. Г. Рубинштейне и Кюи, в главе о Мусоргском появляется 7 раз, в главе о Бородине — 18 раз [11].

Ни Бородин, ни Чайковский, ни Мусоргский, насколько известно, термина «попевка» не употребляли. В их поколении лишь Римский-Корсаков «узаконил» его использование, четырежды упомянув в «Летописи» в связи со «Снегурочкой» и народными песнями. Как ни парадоксально, именно исследователи творчества автора «Снегурочки» говорят о попевках с большой осторожностью. А. А. Соловцов упоминает их также четырежды, причем в двух случаях это цитаты из «Летописи» [22]. А. И. Кандинский вводит понятие попевки и вовсе единожды: «Так в “Снегурочке” возник характерный в своей архаичности интонационно-стилевой пласт. Для него типична мелодика, построенная на малообъемных звукорядах, диатоническая в своей основе, формирующаяся из сцепления коротких мелодических оборотов и попевок трихордного типа» [12, *74*]. В теоретических работах, даже в специально посвященных корсаковской мелодике и ее фольклорным истокам, термин не применяется (см. [8, *26, 27*]).

Приведенные примеры вполне отражают общую ситуацию: в исторических работах о русской музыке XIX века термин «попевка» встречается гораздо чаще, нежели в теоретических. Определений авторы не дают, а из контекста значение остается неясным. Например, в приведенной цитате из книги Кандинского не вполне понятно, что есть «попевка трихордного типа» — синтаксическая единица (как мотив или фраза), интонация, ладовая структура — и чем она отличается от «короткого мелодического оборота». Обращение к работам теоретиков здесь не помогает: понятие попевки применительно к авторской музыке там не истолковывается. Зато в популярных статьях, рефератах, методических разработках слово применяется обильно и абсолютно бессистемно, обозначая нечто напевное (в силу присутствия уменьшительного суффикса — более короткое, нежели напев, запев и припев), национально самобытное и — оцениваемое исключительно положительно.

Каким образом одно из ключевых понятий древнерусской музыкальной теории получило такое хождение? Правомерно ли в принципе и имеет ли смысл применение этого термина к музыке Нового времени?

Исходное значение термина

Слово «попевка» вернулось в язык в 1840-е годы после долгого периода забвения, в частности благодаря публикациям В. М. Ундольского. К концу XIX столетия оно прочно вошло в научный обиход. С. В. Смоленский так оценивал место попевки в старинной теории: «все старые и новые крюковые азбуки суть не более как руководства к изучению отдельных попевок» [1, *55*]. Определение ей дано В. М. Металловым: «Те роспевы и мелодические обороты, которые непосредственно объясняются из обычного певческого значения сопоставленных между собою знамен, или же получаются вследствие незначительного изменения общепринятого певческого значения некоторых из сопоставленных знамен, и отличаются своеобразным, типичным ритмическим и мелодическим строением напева,

называются обыкновенно *попевками*» [18, *56*]. Целиком посвящена попевкам и их классификации другая книга Металлова, изданная там же и в том же году [19]. На этом этапе попевка была осознана и как элемент интонационного словаря знаменного роспева, и как мнемоническая формула.

Теории попевки посвящен целый ряд работ А. Н. Кручининой. В одной из ранних статей исследователь вплотную подходит к новому определению попевки, с учетом накопленных знаний: «Итак, в результате более чем векового исследования попевки известно о ней следующее: 1) это краткая гласовая музыкальная формула, являющаяся основной структурной единицей знаменного роспева; 2) это графически устойчивая формула, сохранившая свое начертание на протяжении ряда веков; 3) попевки получили свое отражение в рукописных музыкально-теоретических руководствах с XV века» [14, *149*]. Опровергается распространенное в ряде работ отождествление попевки со строкой, в результате чего некоторые исследователи насчитывают от 500 до 1500 попевок. Среди приблизительно 200 попевок, находящихся в певческих азбуках XVII века, Кручинина выделяет 24 древнейшие формулы (попевки-архетипы), включающие по три знака: «эти формулы прослеживаются начиная с древнейших певческих рукописей» [там же, *156*].

В более поздней статье уточняется общее число известных попевок (архетипов и их производных — 225) [15, *147*] и дается новое определение: «Попевка — это характерная музыкальная гласовая формула, зафиксированная неизменным, только ей присущим графическим изображением (начертанием), состоящая из двух элементов: вариантно изменяемых Архетипа и Подвода» [там же, *70*].

Проследим теперь, как термин «попевка» применяется к музыке иных традиций, двигаясь от типологически близких явлений к более далеким.

Экстраполяция–1: выход за пределы Древней Руси

В ряде работ, посвященных григорианскому пению, активно используются такие термины, как «попевка» и «попевочный лад» (см. [16, *25*]; возможно, это продолжение традиции, идущей от Асафьева — см. ниже). Музыковеды при этом остаются на территории медиевистики, духовной музыки и вокальной монодии, то есть обращаются к типологически родственному явлению — тем более когда речь идет о периоде до разделения церквей. Использование термина «попевка» в работах Н. И. Ефимовой о раннехристианской монодии VIII–X веков согласуется с приводимыми исследователем данными об интенсивных заимствованиях от Византии. Так, говоря о древнейших мелодических моделях — псалмовых тонах, — Ефимова замечает: «По своей сути они представляли набор интонационных формул-попевок, которые в узком смысле формировали остов мелодекламации псалма»[1]. Впрочем, слово «попевка» здесь употреблено скорее в порядке эксперимента, в процессе поиска пути, нежели как устоявшийся термин.

[1] Возможно, здесь было бы уместно вспомнить и о погласицах: и суть явления, и число известных образцов допускают их соотнесение с псалмовыми тонами.

Вообще, говоря о мелодической формульности и ее функционировании в латиноязычной музыке Средневековья, исследователь констатирует: «Все указанные вопросы в медиевистике по сей день остаются открытыми» [10, *18*]. Подобрать же точный синоним к слову «попевка» заведомо невозможно. Как указывает Ефимова, в источниках VIII–XI веков мелодические (ладовые) формулы носят самые разные названия: figura, forma, formula, melodia, modulus, neumaregularis, regula, titulus, vocabula и другие [9, *121–122*].

Экстраполяция–2: выход в область светской музыки?

В конце XIX века вернувшееся в обиход слово «попевка» стало применяться к фольклору. Как уже упоминалось, Мусоргский, Бородин и Чайковский его не использовали, но на страницах «Летописи» Римского-Корсакова, написанных не ранее 1893 года, оно уже встречается.

Обосновано такое его применение было не кем иным как Смоленским. 28 ноября 1904 года он прочел на заседании Общества Любителей Древней Письменности сообщение «О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии» [21]. Целью его было способствовать развитию современной русской музыки, как духовной, так и светской, дабы воплощалась в ней «родная красота». Первоочередным условием для этого Смоленский считал создание теории русского музыкального фольклора, разъясняющей лад, ритм и форму песен. Традиционный анализ с точки зрения западных церковных ладов ученого явно не устраивал, как и запись напевов нотами на пяти линейках, дающая о них неверное представление.

Основной тезис Смоленского: «церковный напев и народная песня — брат и сестра, дети одного отца и одной матери» [там же, *28*]. Следовательно, «разъяснение незаписанного мирского народного песнетворчества с помощью грамматики русского древне-церковного пения, давно уже составленной <...>, — вот та верная и твердая почва, та надежная опора, на которой можно встать сознательно для шага вперед в русском музыкальном искусстве» [там же, *13*]. Попевки Смоленский в этом контексте понимает как «мелодические модели», соединяемые в строки «спайками», и пишет: «Словарь мирских моделей, спаек и попевок еще надо составить» [там же, *42*].

Именно «попевочный принцип», то есть наличие «интонационного словаря» ставит во главу угла Т. Ф. Владышевская, отмечая параллели между народным и профессиональным древнерусским певческим искусством и ссылаясь на цитированную выше работу Смоленского [6].

Не все музыковеды-этнографы признают правомерность переноса теории попевки в область фольклора. В целом в петербургской школе идеи Смоленского прижились сильнее, нежели в московской, получив развитие, в частности, в исследованиях Ф. А. Рубцова [20].

Именно в таком, фольклорном значении термин «попевка» изредка все-таки оказывается на страницах теоретических исследований. Показательна его трактовка в коллективном учебнике «Анализ вокальных

произведений», а именно в главах о вокальном тематизме и синтаксисе, написанных Е. А. Ручьевской [3]. Жанр учебного пособия требует строгого, взвешенного изложения, минимального применения метафор и слов в переносном значении. О попевках не говорится в разделах, посвященных интонации и речевым интонемам. Не говорится и в разделах, посвященных музыкальному синтаксису (где традиционно рассматриваются мотив, фраза, предложение, период). Слово возникает единожды в параграфе о куплетной форме: «В древних жанрах фольклора можно говорить о песенной формуле — короткой попевке. Таковы веснянки, колядки и другие обрядовые песни» [3, *123*]. Практически, здесь дано строгое определение: попевка — короткая песенная формула древнего обрядового фольклора. Ни о каком использовании термина для анализа композиторской музыки Нового времени речь не идет.

Поскольку в теории, ориентированной на авторскую музыку, понятие попевки не разработано, для исследователей, внимательных к терминологии, остается два пути. Либо не использовать слово «попевка» применительно к музыке Нового времени: так поступает Кручинина, обращаясь к музыке Георгия Свиридова [13]. Либо подробно обосновывать применение термина, опираясь и на древнерусскую музыкальную теорию, и на работы фольклористов: среди недавней литературы, посвященной творчеству Свиридова, примером такого подхода может служить статья М. М. Лучкиной [17].

Можно ли утверждать, что применение теории попевки к фольклору означает выход в сферу светской (мирской, как говорит Смоленский) музыки? Строго говоря, древние пласты фольклора к этой сфере не относятся, будучи связаны с языческими обрядами, с магическими формулами заклинаний.

С другой стороны, применение теории попевки к фольклору, как и применение ее к григорианскому пению, приводит к выходу за пределы русского и — шире — славянского музыкального мира. Попевочная теория давно и широко применяется к традиционной и авторской музыке азербайджанцев, бурят и других неславянских народов (см., например, [2]).

Если суммировать основные свойства попевки, вытекающие из положений как древнерусской теории, так и теории музыкального фольклора, получится следующий список:

— попевочный тематизм — частный случай формульного тематизма;
— попевки не являются продуктом авторского творчества;
— существует конечное число попевок, их репертуар закреплен, с одной стороны, в певческих азбуках, с другой стороны, в «интонационном словаре» народного творчества;
— попевки возникли в устной традиции и первоначально несли мнемоническую функцию;
— основная область функционирования попевочного тематизма — вокальная монодия[2];

[2] Попевки в троестрочном пении — скорее, исключение, подтверждающее правило.

— форма и ритм попевок обусловлены распетым словом, попевки не имеют точек соприкосновения с тактовой ритмикой;
— попевки древнее лада-звукоряда, они могут функционировать в условиях результативного лада (термин Т. С. Бершадской) или «текучего лада» (термин Э. Е. Алексеева), но не имеют ничего общего с гармонической тональностью.

Случай Асафьева

Казалось бы, любой пишущий о «бородинских попевках» может апеллировать к авторитету Б. В. Асафьева, широко использовавшего слово «попевка» в работах разных лет. Но если обратиться к ключевым трудам ученого, окажется, что использовал он его далеко не бессистемно.

Наиболее свободно Асафьев применяет этот термин, пожалуй, в «Книге о Стравинском» [7]. Основная причина — избегание западной терминологии, взамен которой появляются «напевы», «припевы», «концовки» — различные элементы «стихии мелоса». При этом подчеркивается фольклорный (заклинательный) характер тематизма.

В вышедшей год спустя первой части книги «Музыкальная форма как процесс» слово «попевка» используется строго и весьма избирательно. Оно появляется, когда Асафьев говорит о принципе тождества в музыкальной форме, обращаясь к различных видам формульного (неавторского) тематизма: средневековым гласовым и ладовым попевкам, заимствованному мелодическому материалу в полифонических сочинениях (cantus firmus), барочным инструментальным фигурам, комбинируемым Бахом в «Бранденбургских концертах». В вышедшей в 1947 году второй части книги («Интонация») попевки возникают в связи с фольклором[3], григорианским хоралом, явлением центонности, а применительно к музыке Нового времени — в связи с тем, что ученый назвал «интонационным словарем» эпохи.

В том же 1947 году впервые была издана книга Асафьева, содержащая небольшой раздел, целиком посвященный попевкам: «Из области прорастания и цветения мелодических попевок у Глинки» [4]. Речь в нем идет отнюдь не о «глинкинских попевках» — не о попевках, сочиненных Глинкой, — а вновь об интонационном словаре, о взаимодействии ладовых опор («жизни лада») и о том, как типичные для той эпохи интонации были гениально переинтонированы композитором в «Руслане и Людмиле». То есть практически — о явлениях формульного тематизма и вариантности на новом историческом этапе. Не уходит ли идея Асафьева об «интонационном словаре» корнями в древнерусские певческие азбуки?

[3] Традиционные попевки Асафьев называет «остатками первобытной магии священных форм заклинаний» [5, *304*].

Попевка в условиях эклектики

Асафьев был далек от того, чтобы признать попевку продуктом индивидуального авторского творчества, хотя и трактовал этот термин расширительно. Следуя за его мыслью, в каких случаях можно говорить о попевках в русской светской музыке XIX века? Очевидно, когда речь идет о тематических заимствованиях из народных песен или знаменных песнопений.

Однако здесь нужно учитывать, что заимствованный материал всякий раз попадает в чуждый контекст, оказываясь в условиях темперированного строя, многоголосия, гармонического лада, тактовой ритмики, автономной музыкальной (часто независимой от словесного текста) формы — и даже в чисто инструментальных композициях. Воспроизводится ситуация, характерная для стиля, во второй половине XIX века широко распространившегося как в архитектуре, так и в других видах искусства, — для эклектики. В архитектуре конструкции и материалы XIX века сосуществуют с древним национальным орнаментом, в музыке гармоническая тональность и симфонический оркестр сосуществуют с заимствованным мелодическим тематизмом, который тоже часто трактуется орнаментально, декоративно. В таких условиях не столь важно, используется ли подлинный мелодический материал, или стилизованный, производящий впечатление древнего, «попевочного». Важнее, чтобы «попевочность» в произведении моделировалась, причем не только в мелодии. Например, в условиях гармонической тональности перегармонизация дает эффект результативного лада, в условиях тактовой ритмики переменный размер дает эффект свободного ритма.

В музыке Бородина есть несколько примеров гениального воссоздания некоторых свойств древних попевок, когда иллюзия становится почти полной. Многие музыковеды отмечали тождественное начало двух хоров в «Князе Игоре»: «С Дона великого...» и «Мужайся, княгиня». Здесь смоделирован сразу целый комплекс свойств попевочного тематизма. Помимо узкообъемного звукоряда и ровного ритмического рисунка, это проявление индифферентности мелодии и к ладу-звукоряду, и к тактовой ритмике. Тактовая черта в двух темах находится в разных местах (сдвинута на четверть) — мелодия дышит словно независимо от сетки регулярных акцентов. Налицо и перегармонизация, переосмысление ладовой структуры: тема хора «С Дона великого...» начинается со II ступени мажорного лада, тема хора «Мужайся, княгиня» — с IV ступени минорного лада.

Похожий эффект достигается преобразованием побочной темы финала Второй симфонии. Бородин избегает традиционного для романтических симфоний секвенционного развития, а взамен применяет перегармонизацию, излагает тему то в условиях регулярного тактового размера, то — в ре-мажорном эпизоде — в условиях переменного размера, и к тому же прибегает к вариантным преобразованиям, буквально присоединяя к ядру («архетипу») попевки «подвод».

Побочная тема I части Второй симфонии Бородина фактически совпадает с темой встречи Ивана Грозного псковичами из первой картины III действия первой редакции «Псковитянки» Римского-Корсакова. Если у Корсакова она записана в тактовом размере «С», то Бородин иначе расставляет тактовые черты, нотируя тему на 3/2, и присоединяет к ней затакт — «подвод».

В Прологе «Князя Игоря» свободно перемещается с одной доли такта на другую фраза «Подай вам Бог победу над врагами!», как только она подвергается имитационному развитию (на словах «Разбей врагов, как бил их при Олтаве»). Это тем более любопытно, что фраза является производной от той, которая впервые появляется в Прологе уже во втором такте оркестрового вступления, причем именно в цепочке имитаций, но — без сдвига относительно тактовой черты.

В «Песне темного леса» на эффект «попевочности» работают смешанные и переменные тактовые размеры и — в огромной степени — монодийная фактура. Против — ритмическая остинатность. Ведь несмотря на перемену размера едва ли не в каждом такте (5/4, 3/4, 7/4), реально песня написана на 5/4, и этот малопривычный тогда метр Бородин «укрепляет» остинатным повторением ритмической фигуры, что, по-видимому, мало вяжется с попевочной структурой.

Вероятно, именно в способах дальнейшего развития заключается критерий «попевочности» или «непопевочности» тематизма — вернее, критерий наличия или отсутствия эффекта «попевочности». Подавляющее большинство мелодических оборотов, которые те или иные исследователи называют попевками, в процессе развития не обнаруживают отличий от мотивов и фраз, что естественно в условиях стиля второй половины XIX века. Моделирование «попевочности» предполагает выход за пределы этого стиля. Случаи, подобные упомянутым выше, встречаются буквально в нескольких сочинениях Бородина, касаются небольшой части их тематизма и не дают оснований говорить о «тотальной попевочности» бородинского творчества. К тому же «попевки» эти не вполне «бородинские»: происхождение побочной темы финала Второй симфонии — фольклорное, авторство побочной темы I части — «кучкистское» (вероятно, изначально она все-таки корсаковская).

Принципиально важно, что Бородин во всех подобных случаях избегает характерной для эклектики декоративности (хотя Римский-Корсаков, редактируя сочинения друга, долю декоративности в них привнес). Тем самым достигается ощущение подлинной архаики, достоверности того образа Древней Руси, который возникает в музыке Бородина. Распространенность выражения «бородинские попевки» как раз и показывает, насколько велика ее убедительность.

Чем чаще употребляется слово «попевка», тем меньше в нем остается смысла. Когда любая синтаксическая единица именуется попевкой, потому что так красивее, это сочетание букв отказывается нести какую-либо

информацию. Напротив, возвращение к изначальному смыслу слова позволяет применять его осознанно, отдавая себе отчет в том, что термин используется в чуждом контексте и, как правило, в переносном значении. В таком случае можно, во-первых, понять границы возможного применения термина, во-вторых, сделать теорию попевки инструментом анализа, позволяющим в каждом конкретном случае определять реальные границы стилизации и показывать взаимоотношения различных музыкальных систем.

Использованная литература:

1. Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). Издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский. Казань: Типография Императорского университета, 1888. 132 с.
2. *Алексеев Э. Е.* Проблемы формирования лада: на материале якутской народной песни. М.: Музыка, 1976. 288 с.
3. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Л.: Музыка, 1988. 349 с.
4. *Асафьев Б. В.* М. И. Глинка. Л.: Музыка, 1978. С. 210–212.
5. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 373 с.
6. *Владышевская Т. Ф.* К вопросу о связи народного и профессионального древнерусского певческого искусства // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1978. С. 315–336.
7. *Игорь Глебов.* Книга о Стравинском. Л: Тритон, 1929. 406 с.
8. *Григорьев С. С.* О мелодике Римского-Корсакова. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. 196 с.
9. *Ефимова Н. И.* Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. М.: Московская гос. консерватория, 1998. 281 с.
10. *Ефимова Н. И.* Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. К проблеме эволюции модальной системы Средних веков. Автореферат дис. … докт. иск. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1999. 36 с.
11. История русской музыки. Т. VII: 70–80-е годы XIX века. М.: Музыка, 1994. 477 с.
12. *Кандинский А. И.* История русской музыки. Т. II, кн. 2. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков. М.: Музыка, 1984. 312 с.
13. *Кручинина А. Н.* Древнерусские ключи к творчеству Свиридова // Музыкальный мир Свиридова. М.: Советский композитор, 1990. С. 124–133.
14. *Кручинина А. Н.* О семиографии попевок знаменного роспева в музыкально-теоретических рукописях конца XV — середины XVII века // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л.: Музыка, 1979. С. 148–159.
15. *Кручинина А. Н.* Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII века // Певческое наследие Древней Руси. (История, теория, эстетика). СПб.: Ut, 2002. С. 46–150.
16. *Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н.* Григорианский хорал: учебное пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. 183 с.
17. *Лучкина М. М.* О претворении принципа формульности в мелодике вокально-хоровых сочинений Г. В. Свиридова // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2010. №126. С. 250–259.
18. *Металлов В.* Азбука крюкового пения. Опыт систематического руководства... М.: Синодальная типография, 1899. 132 с.
19. *Металлов В.* Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевкам. М.: Синодальная типография, 1899. 92 с.
20. *Рубцов Ф. А.* Основы ладового строения русских народных песен. Л.: Музыка, 1964. 94 с.
21. *Смоленский Ст. В.* О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии // Памятники древней письменности и искусства. Т. 151. Издание Общества любителей древней письменности, 1904. 64 с.

22. *Соловцов А.* Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. М.: Музыка, 1969. 673 с.
23. *Сохор А. Н.* Александр Порфирьевич Бородин. Жизнь, деятельность, музыкальное творчество. Л.: Музыка, 1965. 823 с.
24. *Туманина Н. В.* Чайковский. Т. I–II. М.: Наука, 1962, 1968. 560, 488 с.
25. *Холопов Ю. Н.* Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция. М.: Прест, 1999. С. 11–46.
26. *Цуккерман В. А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. М.: Советский композитор, 1975. 464 с.
27. *Цуккерман В. А.* Римский-Корсаков и народная песня // *Цуккерман В. А.* Музыкально-теоретические очерки и этюды. [Вып. 1]. М.: Советский композитор, 1970. С. 311–350.

Сайгушкина Ольга Павловна
Доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

190000, Санкт-Петербург
ул. Глинки, 2

Olga P. Saigushkina
Associate Professor of St.-Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatory

2 Glinka Street
Saint Petersburg
190000 RUSSIA

Аннотация
Шуман и Лист: две версии Шестого каприса Паганини
В статье рассматриваются проблемы фортепианной транскрипции на примере этюдов Шумана и Листа по каприсам Паганини, дается сравнительный анализ этюдов по капрису № 6, g-moll по следующим параметрам: структура, фактура, пианистические приемы, темпо-ритмическая организация, динамика, артикуляция, аппликатура, педализация.

Ключевые слова: каприсы, транскрипция, этюды по Паганини Шумана, Листа

Abstract
Schumann and Liszt: Two Versions of the Paganini's *Sixth Caprice*
The article considers the problems of piano transcription on the example of etudes after Paganini's Caprices by Schumann and Liszt, provides a comparative analysis of etudes on Caprice No.6, g-moll according to the following parameters: structure, texture, piano techniques, tempo-rhythmic organization, dynamics, articulation, fingering, pedalisation.

Keywords: caprices, transcription, etudes after Paganini's *Caprices* by Schumann and Liszt

Ольга Сайгушкина

ШУМАН И ЛИСТ: ДВЕ ВЕРСИИ ШЕСТОГО КАПРИСА ПАГАНИНИ

В настоящей работе рассматриваются транскрипции Шестого каприса Паганини, принадлежащие двум выдающимся композиторам-романтикам — Шуману и Листу. Из двенадцати каприсов, привлекших внимание Шумана и пяти, отобранных Листом, совпадают лишь два; нам показалось интересным и поучительным сравнить их с оригиналом Паганини и один с другим — по творческому подходу и задачам, которые композиторы ставили перед собой.

Во втором номере Научного вестника Московской консерватории за 2013 год была опубликована статья, посвященная шумановской и листовской транскрипциям Девятого каприса Паганини, более часто исполняемого, известного как *Caccia* — «Охота»[1]. В ней по мере развертывания сравнительного анализа, затрагивавшего такие аспекты как структура, фактура, пианистические приемы, темпо-ритмическая организация, динамика, артикуляция, аппликатура, педаль, отдельные исполнительские находки и особенности интерпретации, делались выводы относительно некоторых важных черт творческого стиля обоих композиторов, их отношения к оригиналу, композиционных решений и способах претворения своих замыслов. В данной статье этот подход сохранен.

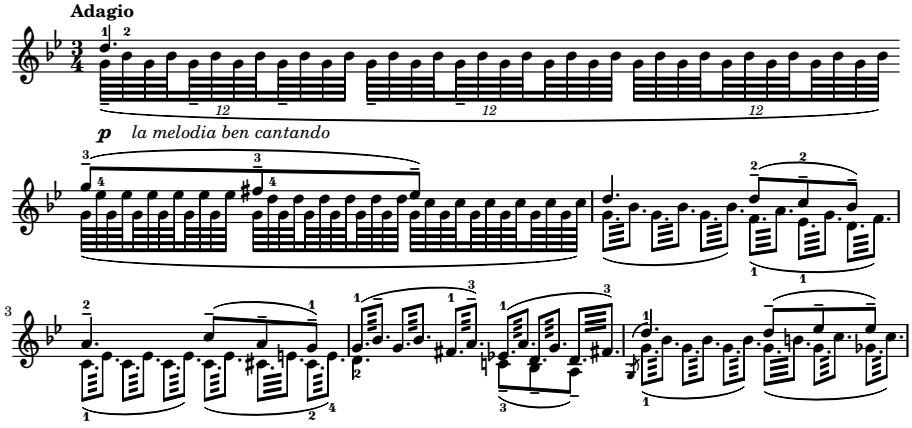
[1] *Сайгушкина О.* Шуман и Лист: две версии Девятого каприса Паганини // Научный вестник Московской консерватории. 2013. №2. С. 158–183.

* * *

Шестой каприс можно отнести к наиболее новаторским сочинениям Паганини в цикле 24 capricci, хотя неискушенному слушателю он может показаться достаточно скромным. Медленный темп (Adagio), гармонический g-moll с характерными увеличенными секундами, элегический настрой, а также отсутствие видимых головоломных трудностей, присущих большинству каприсов, говорят, казалось бы, о том, что настало время лирического отступления, обеспечивающего исполнителю желанную передышку перед «штурмом» очередных виртуозных вершин.

Однако в данном каприсе существуют совсем иные — и немалые — сложности. Новизна инструментального мышления Паганини, сравнимая по значимости разве что с достижениями сольных скрипичных сонат И. С. Баха, состоит в одновременном звучании мелодии и гармонической фигурации. Об объединении их в единый комплекс скрипачи раньше и не помышляли.

1 Паганини. Каприс №6[2], такты 1–6.



Исполнение подобной фактуры связано со значительными технологическими трудностями. Необходимо очень точно распределить движение смычка, максимально усилить активность четвертого пальца (напомним, что на скрипке это мизинец) в *tremolo*, выработать широкую растяжку, нередко достигающую здесь сексты вместо стандартной кварты, ну и, конечно, уметь вести бесконечно длинную мелодическую линию.

Когда каприс исполняет настоящий артист-виртуоз, возникает полная и совершенная звуковая картина равноценного взаимодействия двух планов. Не исключено, что идея, позволившая добиться подобных, доселе

[2] Паганини Н. 24 каприса для скрипки соло. Редакция А. И. Ямпольского. М.: Музыка, 1989.

небывалых, эффектов, родилась из позиционных приемов игры на гитаре, в чем Паганини был также непревзойденным мастером.

Общее в транскрипциях Шумана и Листа заключается в том, что из мягкой, достаточно ровной по характеру на всем ее протяжении мечтательной миниатюры оба композитора — каждый по-своему — сделали гораздо более драматичную романтическую пьесу с патетическими кульминациями-взлетами. В целом же шестой каприс с еще большей очевидностью, чем девятый, демонстрирует различия в подходе Шумана и Листа к основной задаче транскрипции и к принципам обработки музыкального первоисточника.

Говоря о *структуре* транскрипций шестого каприса, следует в первую очередь отметить, что Лист перенес виртуозные каденции, обрамляющие у Паганини каприс №5 a-moll, в каприс №6, соответственно поменяв тональность на g-moll. Вступительная каденция имеет обозначение Preludio, материал самого каприса — Etude. И если введение Листом каденции в начале и может вызвать сомнения в ее уместности, так как по характеру она прямо противоположна образам каприса, то в коде каденция воспринимается как необходимое логическое завершение, подводящее итог всему процессу развития.

Зачем же Листу понадобилось переносить этот эффектный и достаточно сложный в виртуозном плане эпизод из одного каприса в другой? Ответ, думается, может быть только один — ему был необходим яркий и броский зачин, поскольку шестой g-moll'ный каприс, по замыслу Листа, открывает цикл Больших этюдов по Паганини. Кстати, именно с этой же каденции начинается и шумановский opus 3, с той разницей, что вслед за ней, в полном соответствии с оригиналом, идет a-moll'ный каприс №5.

Оба каприса Паганини — и пятый (a-moll), и шестой (g-moll) — оканчиваются в мажоре. Лист не прошел мимо этой идеи — заключительная каденция также звучит у него в одноименном мажоре. По сравнению с шумановскими, копирующими оригинал, каденции Листа отличаются, как обычно, большей пышностью. У Шумана стремительно взлетающие арпеджио и низвергающиеся гаммы исполняются в октаву, Лист варьирует интервал, давая арпеджио во втором и третьем тактах, соответственно, в дециму и сексту. Заключительная хроматическая гамма тоже играется в сексту.

В структурном отношении между транскрипциями есть еще некоторые заметные различия. Так, каприс Паганини написан в трехчастной форме ABA′, где средняя часть не слишком отличается от крайних по интонационному строю и фактуре, хотя и носит более взволнованный характер. Каприс насчитывает 52 такта, причем, количество тактов распределяется следующим образом: раздел A — 18 тактов, B — 20, A′ — 14. Но первый раздел завершается знаком репризы, то есть общее количество тактов достигает семидесяти.

Паганини не стремится вписаться в рамки квадратности ни по общему объему, ни по соотношению разделов, ни по строению фраз, содержащих разное количество тактов. Свобода и непринужденность авторского

высказывания сразу привлекают внимание. Тому может существовать несколько причин. Одна из них — импровизационность, которая отличала, по мнению некоторых исследователей, не только исполнительскую манеру Паганини, но и сам процесс сочинения *Capricci*. Другая — декламационная природа этой нежной и меланхоличной музыки, также способствовавшая большей спонтанности развертывания мелодии. Наконец, третья причина состоит в том, что сам жанр каприса уходит корнями в барочное искусство, одним из характерных стилевых признаков которого была независимость развития музыкальной мысли от тактового членения.

Шуман абсолютно точно воспроизводит эти особенности оригинала, в то время как Лист преобразует структуру и, в определенной степени, сам способ развития материала. Он опускает знак репризы, стремясь выстроить единую линию развития, хотя очертания трех разделов формы, ее гармонический и тональный планы в его транскрипции в основном сохранены. Но соотношение тактов в разделах изменилось. Если временно не учитывать каденции по 5 тактов каждая, то разделы A и B содержат столько же тактов, что и оригинал (соответственно, 18 и 20), в то время как в разделе A′ — 16 тактов (которые, впрочем, логичнее было бы записать как 14+2, поскольку последние два такта отделены двумя тонкими чертами и сменой ключевых знаков).

Здесь нужно заметить, что «баховский», барочный переход в мажорный лад, который у Паганини обозначен просто появлением бекара при ноте си в последнем такте, а у Шумана отмечен сменой ключевых знаков[3], но также занимает один такт, у Листа приобретает другой смысл. Его расширенное мажорное окончание поражает мощью звучания — нисходящий мелодический ход *molto crescendo* продублирован в три октавы аккордами, опускающимися постепенно в самый низкий регистр фортепиано. Дополненное блестящей мажорной каденцией, это завершение говорит уже не столько о просветлении, сколько о величии духа и победе, завоеванной в борьбе.

Однако раздел A′ разросся и стал по количеству тактов кратным четырем не столько за счет появления этого мажорного окончания, сколько благодаря добавлению двух дополнительных тактов примерно в середине раздела A′. Подобные изменения можно было бы отнести на счет обыкновения Листа свободно обращаться с исходным музыкальным материалом. Но, думается, здесь главной причиной появления двух «лишних» тактов явилось тяготение композитора к большей упорядоченности и, в конечном счете, — квадратности структуры. Об этом свидетельствует то, что музыкальный материал тактов 51 и 52 (считая с начала — с каденции) буквально, без всяких изменений повторен в тактах 53 и 54 (см. пример 5 на с. 173). Таким образом, общее количество тактов (включая каденции) в этюде Листа достигает шестидесяти четырех.

---

[3] Некоторые исполнители заканчивают шумановский этюд в миноре, видимо для того, чтобы сохранить единство настроения. Так делает, например, замечательный интерпретатор сочинений Шумана, современный французский пианист Эрик Ле Саж.

Поэтичность, фантазийность музыкального мышления, свойственные обоим композиторам, в большинстве случаев, однако, приводили Листа и Шумана к различным композиционным решениям; это проявилось и в транскрипциях шестого каприса.

У Листа богатство фантазии органично сочетается со стремлением к ясности и четкости структуры[4]. Многим его инструментальным произведениям свойственна программность, порождающая сквозное развитие как развертывание сюжета. Это, на первый взгляд, усиливает текучесть, процессуальность формы. Вместе с тем сюжет подразумевает и итоговую замкнутость, завершенность целого. Формы опусов Листа можно сравнить, как мне кажется, с крупномасштабным планом местности, дающим верное представление о целом и его пропорциях, но при этом не лишенным интересных красочных деталей, — или уподобить пейзажу, увиденному с высоты, а может быть живописному полотну, написанному по классическим канонам.

Стремление Шумана воплотить свои фантазии в музыкальные образы побуждает его создавать формы, поражающие невиданной ранее композиционной гибкостью. Сюиты сквозного строения (термин Д. Житомирского; см.: [2, *133*]), или особый вид вариаций[5], про которые сам композитор сказал: «Вариации, но не на тему» [6, *431*], подобны каким-то причудливым растениям, живым организмам, развивающимся по своим собственным законам. При этом нередко возникает ощущение, что процесс создания художественного целого остается «открытым». Шуман писал: «Все у меня выходит словно само собою, и порою мне кажется, что я мог бы играть все дальше и дальше и никогда не доходить до конца» [там же, *449*].

Транскрипции Листа и Шумана сильно различаются по *фактуре* и, соответственно, *пианистическим приемам*.

Лист с его стремлением к воплощению оркестровых звучностей на фортепиано не упустил возможности перенести в свою транскрипцию прием *tremolo*, использованный Паганини.

Его этюд начинается с изложения основной темы в певучем виолончельном регистре. Этот густой насыщенный тембр понадобился, возможно, потому, что он более органично продолжает тот патетический настрой, который был задан каденцией. Характер произнесения мелодии уточнен указанием *il canto sempre marcato ed espressivo*.

---

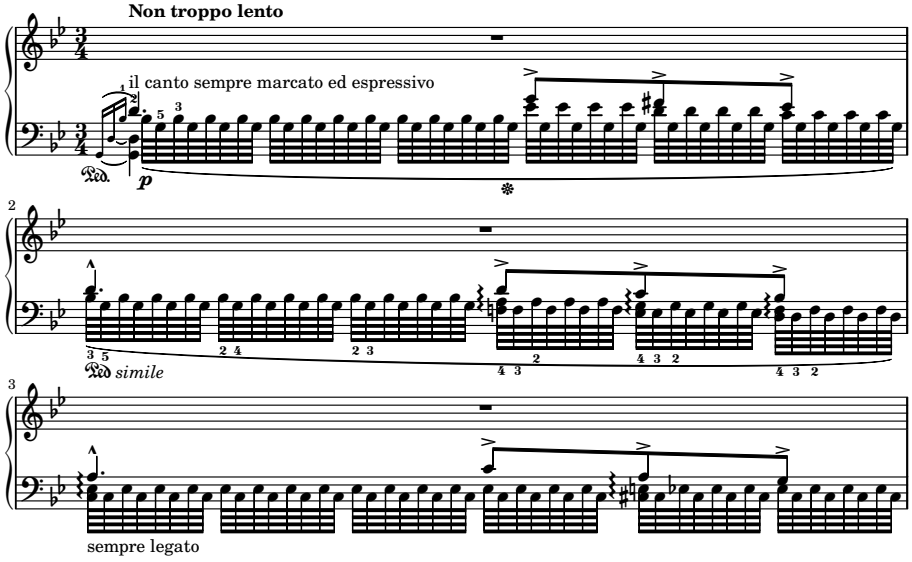
[4] Я. Мильштейн отмечает, что Лист рассматривал отдельный такт и метрические закономерности его как нечто подчиненное «периодическим ритмам». «Требование Листа, — пишет он, — не оставляет в этом отношении никаких сомнений: “фразировать каждую мелодию по периодам, подчиняя счет тактовых частей счету ритмических тактов, подобно тому, как поэт считает не слоги, а строфы”» [4, *207*]. И хотя речь идет здесь об исполнительской практике, эти принципы, как нам кажется, можно экстраполировать и на общехудожественные установки композитора.

[5] Такой тип вариаций, которые построены на свободном развитии интонационной и образно-поэтической идеи, Брамс называл «Phantasievariatione», отмечая, что Шуман навсегда изменил подход к сочинению произведений в этом жанре.

Судя по аппликатуре, выписанной композитором всего в трех тактах — шестом, седьмом и десятом, — он предполагал, что первый раздел практически полностью будет сыгран левой рукой.

Задача эта совсем не простая, особенно, если учесть, что согласно авторским указаниям, правая педаль используется, главным образом, в тех случаях, когда требуется взять аккорд в широком расположении. Судя же по аппликатуре в седьмом такте и указанию *sempre legato* в восьмом (см. пример 2), пианист практически везде должен достигать связности с помощью пальцев, тщательно продумав аппликатуру, образец которой предложен Листом.

2 Лист. Большие этюды по Паганини, №1, такты 6–8[6].



Можно, конечно, исполнить первый раздел двумя руками, но, думается, композитор преднамеренно усугубил трудность, уподобляя фортепианный прием скрипичному, сближая их по исполнительским ощущениям.

Листовское изложение охватывает практически весь диапазон, доступный роялю, звуки мелодии, в комплексе с «трепещущими» *tremolo* гармоний, легко перемещаются по всему пространству клавиатуры. Особенно впечатляющего разворота фактуры композитор достигает в среднем разделе. Лист не ставит своей целью точное воспроизведение мелодической

[6] При сравнении версий использовались следующие издания: *Шуман Р.* Этюды по каприсам Паганини ор. 3 / ред. и коммент. А. Б. Гольденвейзера. М.: Музыка, 1965.; *Schumann R.* Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini / hg. von C. Schumann, neu durchgesehen von W. Kempf. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1985. *Лист Ф.* Этюды для ф-но / ред. и коммент. Я. И. Мильштейна. М.: Музыка, 1981; *Liszt F.* Etüden II / hg. von Z. Gárdonyi, I. Szelényi. Budapest: Musica, 1971.

линии оригинала. Там, где это кажется ему необходимым, он свободно отходит от нее: меняет местами фактурные пласты — то выдвигая на первый план мелодические линии, извлеченные из фигурации, то возвращаясь к исходному распределению голосов; вводит новые контрапунктирующие голоса, интонационно близкие основной мелодии.

Шуман выбирает другой вариант изложения. Он ведет мелодическую линию по верхним нотам оригинала (где поочередно звучат мелодия каприса и вершины аккомпанемента-фигурации), строго придерживаясь избранного принципа от начала до конца — и там, где у Паганини мелодия, выписанная восьмыми, находится сверху, и в тех фрагментах, где в оригинале восьмые находятся снизу, под фигурацией. Здесь композитор явно ориентируется не на формальный способ записи, а на реальное живое звучание. На скрипке невозможно достичь столь отчетливого разделения планов, как на фортепиано — тесное расположение мелодии и аккомпанемента рождает обобщенное, комплексное слуховое впечатление.

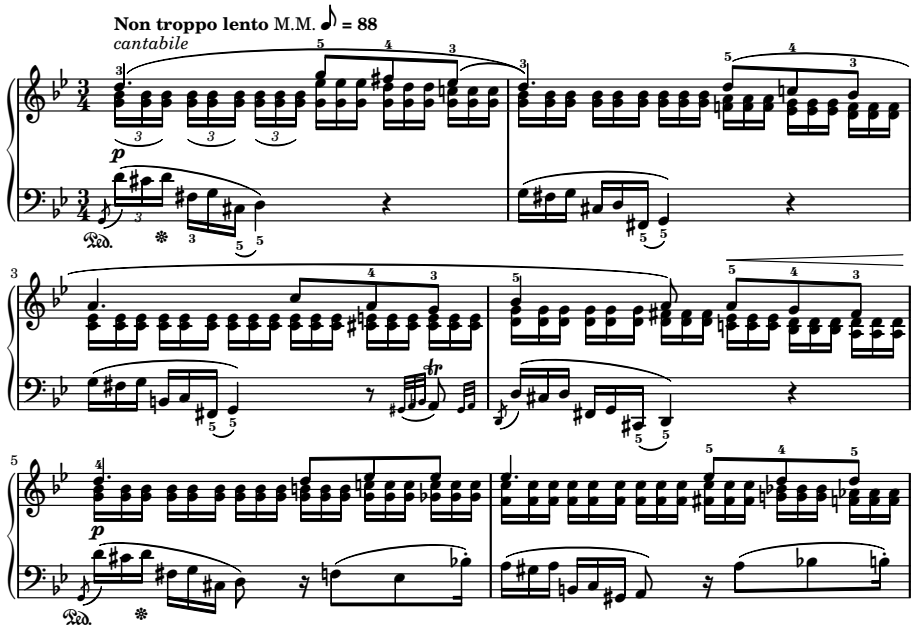
Изложение Листа богато деталями и изобретательно. Фигурация *tremolo* наполнена внутренними мелодическими ходами, постоянно меняет свой облик, превращаясь из двухголосной в трех- и четырехголосную. Соответственно, выписана она практически везде полностью. Один такт часто занимает целую строчку, благодаря чему фактура внешне напоминает переложение оркестрового произведения.

Шумановский же этюд и выглядит в нотной записи, и звучит как чисто фортепианная пьеса. В крайних разделах композитор придерживается одинакового изложения, сосредоточенного, как и в девятом каприсе, в среднем регистре. Сложная фактура скрипичного оригинала пианистически адаптирована очень удобно.

Шуман не ставит перед собой цели поразить слушателя виртуозностью и размахом композиции. Он воссоздает в этюде элегическую атмосферу каприса Паганини, при этом оживляя звучание выразительными деталями, разрабатывая самостоятельную певучую линию нижнего голоса и щедро вводя контрапунктирующие подголоски.

По сравнению с *Caccia* из ор. 3, этюд g-moll из ор. 10 выглядит еще более тщательно проработанным и изысканным. О неизменном стремлении Шумана насытить фактуру потаенными, полускрытыми подголосками, передающими неуловимые оттенки чувств, напоминает чарующий мелодический контрапункт в басу, введенный исподволь — в середине пятого такта на слабой доле — и привольно развивающийся далее. Впечатление прихотливости подчеркнуто с помощью полиритмии — синкоп восьмых на фоне триолей шестнадцатых.

3 Шуман. Этюд ор. 10 №2, такты 1–6.



В кульминационном 16-м такте первого раздела Шуман оживляет партию баса своеобразными «разомкнутыми» трелями, обрамленными с обеих сторон опевающими их мелкими нотами. Перелетая через октаву во все более низкий регистр, эти «бурлящие» трели наполняют фактуру энергией, делают ее нарядной. Несколькими годами позже экспрессивные возможности трелей будут максимально раскрыты композитором в восьмой вариации Симфонических этюдов.

В среднем разделе фактура меняется, но незначительно: вместо аккордов появляются разложенные интервалы, напоминающие о *tremolo* оригинала. Но если у Паганини *tremolo* выписано шестьдесят четвертыми, а у Листа — тридцать вторыми, то у Шумана это триоли шестнадцатыми.

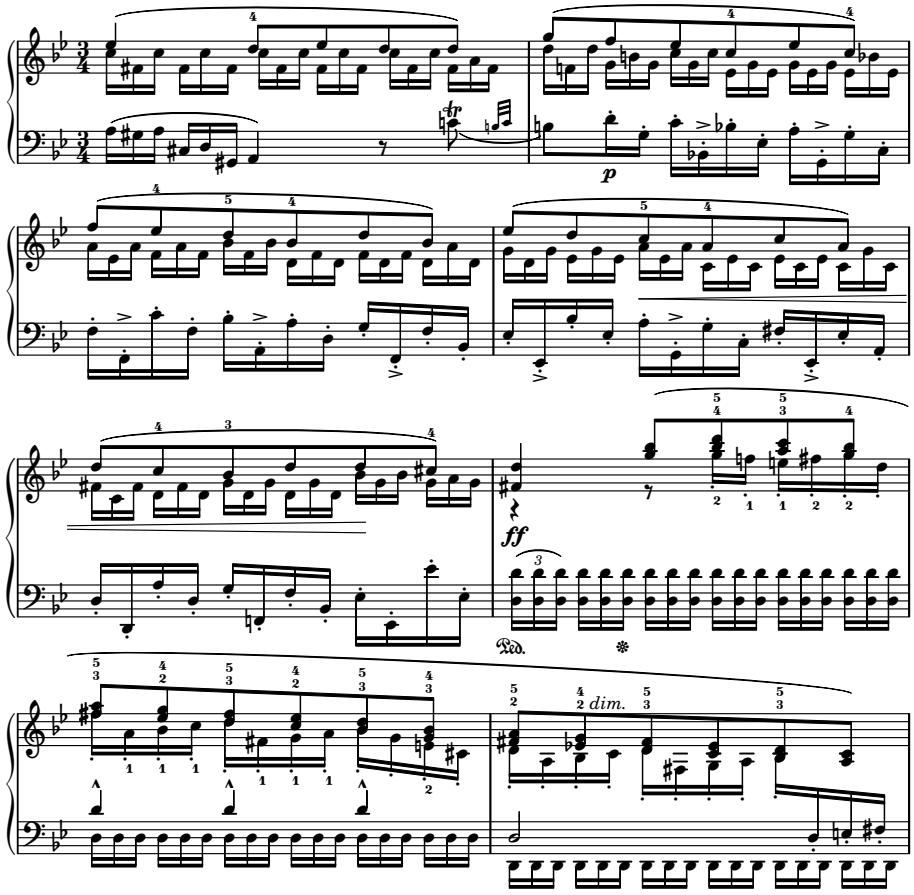
В транскрипции Листа сильное впечатление производят *tremolo* мелкими длительностями, создающие эффект кратковременных «завывающих» нагнетаний звучности. Шумановские *tremolo* более спокойны и прозрачны, они не воздействуют столь непосредственно на эмоции слушателя, но его фигурация еще более изобретательна, чем у Листа, по многообразию внутренних мелодических изменений и образующихся скрытых подголосков. Фактически она изменчива буквально в каждом своем изгибе.

О тонкости отделки Шуманом этого этюда свидетельствует и такой момент. Третий раздел композитор начинает не с тонического трезвучия, как Паганини и Лист, а с тонического квартсекстаккорда, как бы продолжая контрапункт на доминанте, который в течение трех тактов перед этим подготавливал репризу. Мимолетность этого гармонического нюанса,

использованного только в одном такте, побуждает некоторых пианистов «продлить прекрасное мгновение». Так, Николай Петров в своей интерпретации «подправляет» Шумана и трижды повторяет эту гармонию, словно не желая расставаться с нею.

Как и в девятом каприсе, своеобразие музыкального мышления каждого из композиторов проявляется в обозначении приемов *артикуляции*. При этом любопытно отметить, что иногда в обеих транскрипциях в одном и том же разделе формы используются очень похожие приемы. Так, в последних тактах среднего раздела при подходе к главной кульминации и Лист, и Шуман вводят в басовой партии характерную угловатую линию шестнадцатых *staccato*, идущую контрапунктом к запоминающейся секвенции в верхнем голосе.

4 Шуман. Этюд ор. 10 №2, такты 30–37.



Лист вполне мог позаимствовать эту эффектную деталь, найденную Шуманом, и по-своему ее претворить. Он хорошо знал и ценил шумановский опус — по его личной просьбе к первому изданию Больших этюдов по Паганини у Гаслингера была приложена шумановская обработка Шестого каприса [4, *213*].

Правда, листовский вариант выглядит не столь выигрышно, так как несколько теряется в нагромождениях звучностей. У Шумана же этот прием кажется особенно выразительным благодаря ритмическому (дуоли и триоли) и артикуляционному противопоставлению двух планов в условиях довольно прозрачной, сбалансированной звучности.

Особое внимание Шумана привлекает исполнительская «отделка»: так, в басовой линии *staccato*, где указание *piano* проставлено отдельно для левой руки, выписаны еще акценты-«птички» на слабых долях. Из акцентированных нот образуется интонационно гибкий самостоятельный ход, который необходимо сделать рельефным, не выводя при этом на первый план. По мере нарастания звучности акценты исчезают, но напряжение усиливается благодаря уплотнению фактуры и захвату большего диапазона. Начиная с такта 35 шестнадцатые *staccato* переходят в партию правой руки, где в это время проводится (в терцию) мелодическая линия, обретающая еще большую напряженность из-за повышения тесситуры; левая же рука скандирует доминантовый звук, который постепенно затихает, опускаясь в более низкий регистр. Сочетание разных смысловых линий и артикуляционных приемов требует здесь от исполнителя максимальной слуховой сосредоточенности и пианистического мастерства.

Похожий мотив проходит у Шумана еще раз в репризе, однако теперь точки-*staccato* смягчены лигой. Образуется интонационно-смысловая арка — словно напоминание о «буре», пронесшейся в среднем разделе.

Лист более лаконичен: он выписывает артикуляционные обозначения, главным образом, в начальных тактах и предлагает, по сути, лишь основные принципы произнесения. Так, в первом разделе композитор ставит лиги в тактах 6 и 7 — там, где начинается собственно этюд, а дальше ограничивается указанием *sempre legato*. При этом лиги стоят не сверху — над мелодической фразой, как обычно, а снизу — под фигурацией *tremolo*, именно ее нужно исполнять *legato*. В мелодии же артикуляция проставлена скупо — ее декламационная природа подчеркнута акцентированным произнесением практически каждой ноты, лигами отмечены лишь секундовые интонации окончаний и отдельные нисходящие линии, идущие поступенно или по хроматизму. Это, впрочем, не мешает исполнителям пропевать увеличенные секунды основной темы, сообщая им негу, томность и ритмическую непринужденность.

В дальнейшем артикуляционные указания появляются у Листа там, где происходят основные музыкальные события. Так, возрастание эмоционального напряжения, подход к кульминации связан у него с более отрывистой артикуляцией. Упомянутые ломаные ходы на *staccato* в басовой партии

сочетаются не с длинным *legato* основной мелодии, как это происходит у Шумана, но с акцентированным или просто не уточненным в артикуляционном отношении произнесением, что для современного пианиста равносильно указанию *non legato*. При подходе к репризе все чаще встречаются лиги, но относятся они опять же к фигурации, которая на тот момент сосредоточена в партии правой руки. В партии левой руки артикуляция снова несвязная: подход к третьему разделу выделен длинной чередой арпеджированных аккордов в широком расположении с ремаркой *marcato*.

Напрашивается вывод, что для Листа артикуляция является не только способом произнесения, но и средством оформления структуры, она в значительной степени обусловлена драматургией. Артикуляционные указания в третьем разделе, который трактуется Листом как постепенное успокоение и просветление, подтверждают это наблюдение. В репризе наиболее последовательно проявляется легатность. Лиги проставлены и над мелодическими фразами, и над фигурационными группами, напоминающими по звучанию отдельные фрагменты Кампанеллы. Фигурация преобразилась: она стала прозрачнее благодаря перенесению в высокий регистр, наполнилась мелодическими линиями-контрапунктами, вторящими мелодии. Лиги, объединяющие отдельные группы нот фигурации, указывают здесь не только на связный способ произнесения, но и, наравне с направленными в разные стороны штилями, выявляют скрытые голоса.

Ориентируясь на терминологию И. Браудо и его толкование природы артикуляционных обозначений, такие лиги следует, очевидно, считать одновременно и лигами-*legato*, и структурными лигами. Для исполнителя важно осознавать неоднозначность их функций — это уточнит характер интонирования и будет способствовать раскрытию драматургии пьесы в целом.

Шумановские артикуляционные указания более детальны, но связаны скорее не со структурированием материала, а с чисто инструментальным, пианистическим оформлением звучания. Хотя, говоря о детальности разработки артикуляции, не стоит, пожалуй, относить это утверждение к основной мелодии, которую композитор обозначает лигами лишь в первых тактах каждого раздела, выписывая далее *sempre legato*. По артикуляции она более проста, «задана» оригиналом и является своего рода канвой, на основе которой «вышиваются» чисто шумановские изящные узоры басовой партии.

Артикуляционные указания для партии левой руки выписаны подробнее и скрупулезнее: синкопированные затактовые мотивы в басовой партии то объединяются лигой, то играются *non legato* с акцентами, а изредка линия разрывается, и с помощью лиг из нее вычленяются отдельные мотивы — нисходящие секунды-*lamento*.

Хочется отметить двоякую роль акцентов, часто встречающихся в шумановской транскрипции. Являясь, строго говоря, динамическим средством выразительности, они непосредственно связаны и с артикуляцией, ведь,

изменяя атаку звука, пианист влияет и на динамику, и на характер произнесения. С помощью акцентов, чаще приходящихся на слабые доли, Шуман стремится не столько к достижению динамической живости, сколько к выявлению за счет иной тембровой окраски скрытых мелодических линий, а также избегает впечатления ритмической регулярности.

Переходя к разговору о *динамике*, следует отметить, что листовская транскрипция резко отличается в этом отношении и от оригинала, и от прочтения его Шуманом. Листовский динамический масштаб, особенно впечатляющий в среднем разделе, выглядит даже несколько несоразмерным объему этой, по замыслу Паганини, небольшой лирической поэмы. В среднем разделе динамика достигает максимума (*ff* встречается четырежды на протяжении шести тактов!) и за счет реального нагнетания, и за счет фактурного *crescendo*. В ход пущены все возможные средства динамического воздействия: диапазон в пять октав, аккордово-октавные последовательности, звуковые наплывы *tremolo* (в редакции Я. Мильштейна отмечены особым знаком[7]), совмещенным с *rfz*; последовательно выписанные ремарки, указывающие на постепенное разрастание звучности, такие как *molto crescendo*, *energico marcato, marcatissimo, sempre ff e marcatissimo*, сопровождаются *crescendo*-«вилочками», знаками акцентов-«птичек», агогических акцентов, клиньевидными *staccato*.

По сравнению со сферой *forte*, которая распространяется и на обрамляющие транскрипцию Листа каденции, сфера *piano* в данном этюде бедна указаниями и ограничивается однократно выписанным *p*, графическими и словесными обозначениями *diminuendo*.

Шуман в этом этюде распоряжается динамическими ресурсами гораздо более экономно, особенно это касается нарастаний и динамических вершин, которые отмечены знаком *f* в кульминации первого раздела и *ff* — в кульминации второго. Композитор использует так называемую партитурную динамику: нередко указания *crescendo*, *diminuendo* относятся лишь к отдельным фразам в партии левой руки. Иногда таким способом Шуман выводит партию левой руки на первый план, специально отмечая (т. 11), что основную мелодию нужно правой рукой сыграть *p*, благодаря чему левая рука, с помощью более густой звучности может показать выразительный подголосок. Помимо *p*, *pp* и *diminuendo* исполнитель встречает в шумановской транскрипции *smorzando* в первом и втором разделах и *morendo* конце пьесы.

Если рассматривать динамические указания, привнесенные Листом и Шуманом в эту миниатюру элегического склада, как единый комплекс, то становятся еще более заметными различия их образно-поэтического и инструментального мышления. Лист разворачивает широкое оркестровое декоративное полотно в пьесе, чьи скромные размеры с трудом выносят подобную нагрузку. Наполненные взрывной энергией каденции также

[7] «Распространение знака ∧ на группу нот является нововведением Листа и обозначает резкое усиление звучности всей группы нот», — отмечает Я. Мильштейн [4, *104*].

буквально «выдергивают» музыку из присущего ей меланхолического настроя. На протяжении этого небольшого произведения Лист разворачивает музыкальные события, способные, при должном воображении, символизировать собой целую жизнь с ее утратами и надеждами.

Если Лист развивает пьесу вширь, то Шуман, наоборот, — вглубь. Он находит множество красок, передающих сокровенные переживания человека. И время течет в его пьесе по-другому — оно не расширяется, выходя за пределы произведения, но, наоборот, сжимается и концентрируется. Здесь тоже прожита целая жизнь, но только во внутреннем плане.

Благодаря такому прочтению транскрипция Шумана «выдерживает» большее разнообразие интерпретационных решений, чем листовская. В первую очередь это относится к *темпо-ритмической* стороне исполнения, так как именно от выбора темпа в определенной мере зависит и прочувствованность настроений и мыслей, и необходимая здесь как воздух агогическая гибкость.

С наводящим на размышления единодушием оба композитора (возможно, Лист вслед за Шуманом?) обозначают темп как Non troppo lento[8]. Листовский вариант транскрипции допускает выбор более спокойного темпа лишь в крайних разделах. В среднем же разделе нарастающая возбужденность, да и расширение объемов фактуры требуют прибавления темпа, иначе он перестает соответствовать интенсивности развития. Но даже если исполнитель предпочтет более сдержанный темп, этюд Листа все равно будет восприниматься как быстрый благодаря насыщенному энергией вибрирующему аккомпанементу и виртуозному размаху.

Шумановский этюд пианисты играют в темповом отношении очень по-разному. Он то становится страстным и порывистым, то превращается в сравнительно неторопливую кантиленную пьесу, чему способствует и указание *cantabile*, поставленное композитором в самом начале. Можно, наверное, принять трактовку, превращающую транскрипцию Шумана в подвижный, возбужденный по характеру этюд. Однако обилие подробностей разного рода — мелодических, гармонических, фактурных, артикуляционных, динамических — говорит в пользу более спокойного и вдумчивого его прочтения.

В оригинале отсутствует ускорение темпа в среднем разделе, которое отмечают оба композитора. Но оно подразумевалось Паганини, так как в мелодической линии проходит секвенция, явно требующая подвижки темпа. В подобных случаях сам музыкальный язык диктует темповые изменения, понятные большинству исполнителей, воспитанных в рамках европейской традиции. Шуман ставит указание *Un poco più con moto* в среднем разделе, но не возвращается при этом к Tempo I в репризе; несмотря на это пианисты, как правило, исполняют третий раздел в первоначальном темпе.

[8] Темп каденции — Andante, но понятно, что это указание в виртуозной каденции носит достаточно условный характер.

Лист не дает надстрочных обозначений смены темпов, но между строк в последних тактах первого раздела проставляет *accelerando e molto cresc.*, а затем *poco rit*. Темповый профиль второго раздела также полностью отражен в последовательности ремарок: *accelerando*, *agitato* и *poco rallentando*. Лист, как и Шуман, специально не обозначает возврат к первоначальному темпу в репризе, хотя изменения фактуры в его транскрипции, несомненно, указывают на это.

Есть у Листа и другие ритмические нюансы, которые исполнитель должен сам вычитать из текста. Так, перед своим «сокрушительным» переходом в мажор в конце пьесы он дважды повторяет основную мелодическую фразу — ту, с которой каприс начинается, но теперь в ней вместо ровных восьмых появляется пунктир (см. последнюю строчку в примере 5). Композитор видоизменяет ее — «зависающий» звук фа-диез дает возможность еще раз прочувствовать характерную нисходящую интонацию увеличенной секунды, подчеркивает элегический, романтический склад темы. Над длинной нотой с точкой, отмеченной акцентом, редакторы, как правило, добавляют указание *espressivo*, а Я. Мильштейн выписывает и *ritenuto*. Повторенная дважды, интонация приобретает значение некоего символа.

Обе версии требуют от исполнителя незаурядного ритмического чутья, что обусловлено и рельефностью драматургического развития, и декламационным характером музыки, и силой лирического высказывания, столь непосредственно проявляющейся в каприсе Паганини.

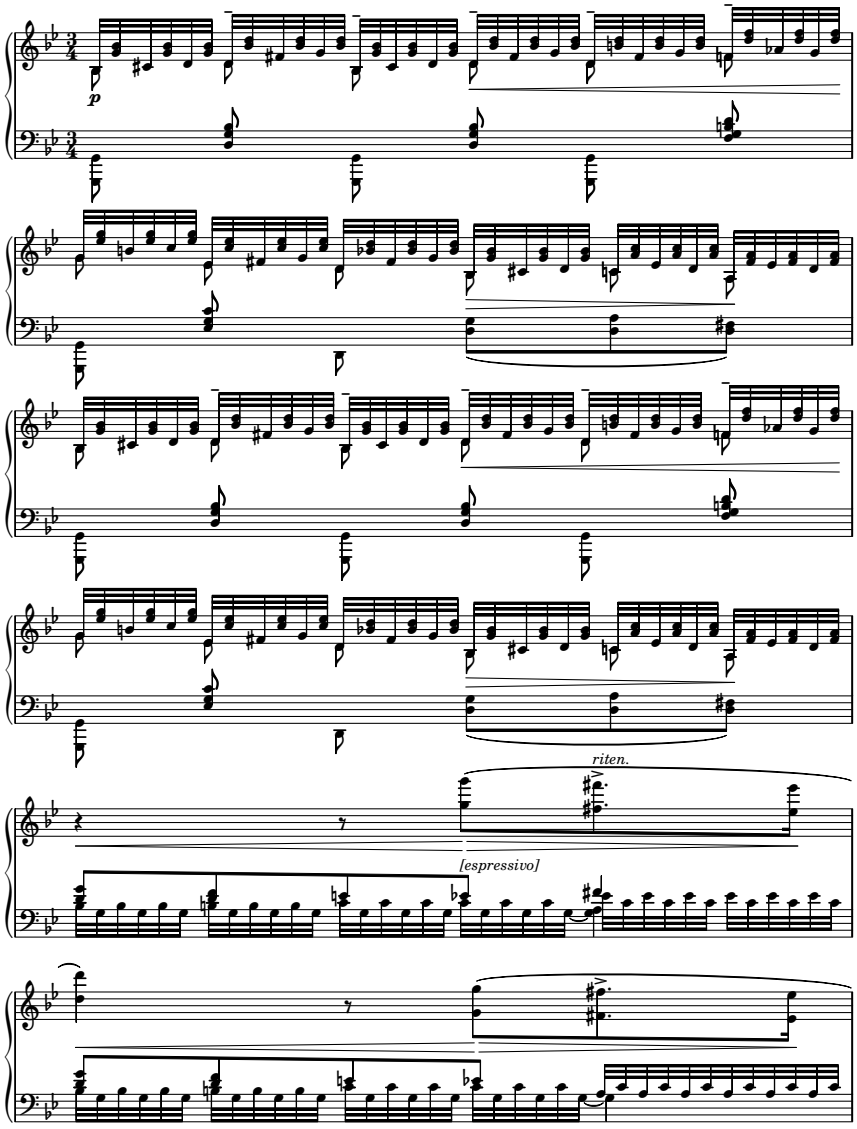
Педальные обозначения в шестом каприсе (как и в девятом) у обоих композиторов представлены скромно; они немногочисленны, лаконичны и носят, если можно так выразиться, служебный характер.

У Шумана педаль проставлена в некоторых местах как образец и указывает большей частью на возможность объединения ряда звуков в единый гармонический комплекс.

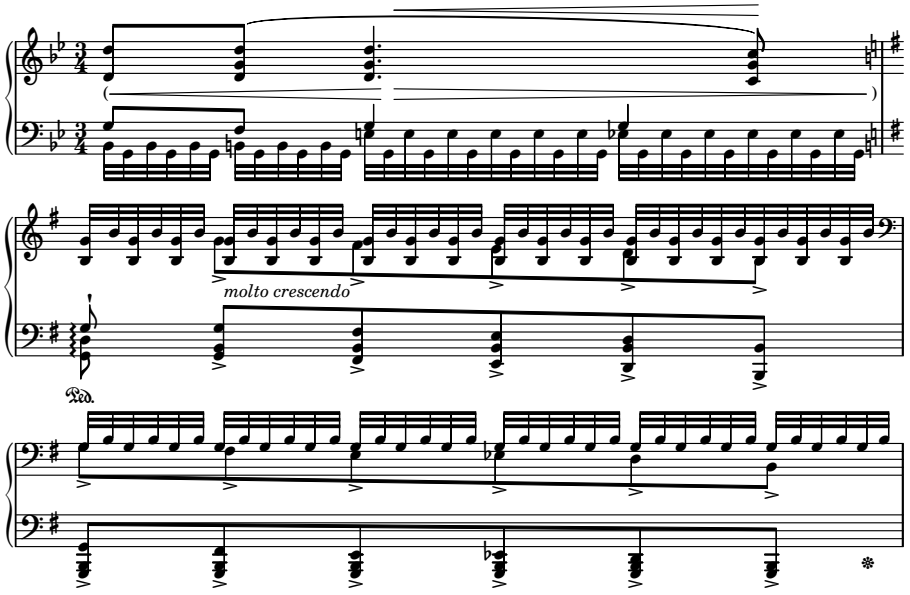
Лист также ставит педаль лишь по одному разу в тех местах, где происходят изменения фактуры, да и то далеко не во всех случаях. Исключением является педаль в последнем такте третьего раздела перед каденцией (см. пример 6). Одна педаль на два такта при такой плотности фактуры в низком регистре призвана подчеркнуть грандиозность звучания и выполняет, в отличие от остальных педальных указаний в этом этюде, одновременно динамическую и колористическую функции.

Разумеется, ни одному современному пианисту не придет в голову ограничить использование педали в обеих транскрипциях только теми указаниями, которые выписаны композиторами. Как известно, вплоть до семидесятых годов XIX века запаздывающая педаль не фиксировалась в нотном тексте, а сам способ записи педальных обозначений был достаточно условным. Играли пианисты, по всей вероятности, не только с прямой, но и с запаздывающей педалью, однако обозначать ее стали значительно позже. Лист в письме 1875 года писал о том, что способ взятия педали после взятия аккорда является счастливой идеей, которую он предлагает широко

5 Лист. Большие этюды по Паганини, №1, такты 51–56.



6 Лист. Большие этюды по Паганини, №1, такты 57–59.



использовать, особенно в произведениях медленных темпов. А его ученик М. Розенталь считал, что общепринятым этот прием стал лишь в двадцатых годах XX века (см. об этом подробнее [3, *218*]).

Еще меньше в версии Листа *аппликатурных* указаний. В шестом каприсе они выписаны лишь в начальных тактах и относятся, как уже было сказано, к исполнению *tremolo* левой рукой. В ту пору, когда создавалась листовская транскрипция, композитор не склонен был чересчур опекать пианиста, тем более что исполнение этюдов этого цикла вряд ли было по силам непрофессионалу.

Иное отношение к аппликатуре было у Шумана, особенно при сочинении опуса 3, куда вошла транскрипция девятого каприса. Опус 10, в котором размещен шестой каприс, не имел уже, по всей видимости, такой педагогической направленности, как третий, о чем свидетельствует и его название. Аппликатурные указания десятого опуса наглядно демонстрируют, что одним из основных для Шумана был прием пальцевого *legato*. Соскальзывание пальца с клавиши на клавишу, подмена пальцев на одной клавише, подкладывание коротких пальцев под длинные при нисходящем движении — все это говорит о том, насколько его игровые ощущения отличаются от листовских. В транскрипции шестого каприса, сделанной Листом, руки так же «летают» — хочется сказать «танцуют» — над клавиатурой, «парят в воздухе», как и в девятом, а в шумановской — удобно лежат, совершая лишь самые необходимые пластичные и гибкие перемещения. Причем, несмотря на то, что фактура в этих двух каприсах изначально совершенно различна,

несхожесть пианистических ощущений в версиях Шумана и Листа очень заметна и продолжает сохраняться в разных условиях.

Транскрипции каприсов Паганини, сделанные Шуманом и Листом, имеют отличия, обусловленные многими причинами, и в то же время их объединяют некоторые принципиально важные общие черты.

Шуман, первым взявшийся за работу над транскрипциями каприсов Паганини, заметно наращивает свое мастерство в способах обращения с чужим музыкальным материалом, вырабатывая собственные методы композиции. Сочиняет быстро и с увлечением. Несмотря на то, что Шесть концертных этюдов по каприсам Паганини значатся под опусом 10 — это одно из самых ранних сочинений. И «Давидсбюндлеры», и «Карнавал», обозначенные опусами 6 и 9, написаны позднее. Лишь токката ор. 7 создана, как и ор. 10, в 1833 году. Так что транскрипции каприсов играют очень большую, еще несколько недооцененную роль в становлении Шумана как композитора. Возможность проникнуть в тайны мастерства Паганини, воспользоваться в определенной мере плодами его гения дает ощутимый толчок развитию музыкального языка Шумана, пониманию им природы собственного таланта.

Несмотря на то, что каприсы Паганини являются верхом новаторства по отношению к возможностям инструмента, Шуман ориентируется при их обработке на классические образцы немецкой фортепианной традиции. Это проявляется в поэтике жанра, тонком чувстве меры, отсутствии виртуозных излишеств, в серьезности отношения к творческой миссии художника, в стремлении во всех гранях отразить его вдохновенный и хрупкий внутренний мир. Сказывается это, конечно, и на особенностях фактуры — насыщенной многими гармоническими и полифоническими подробностями, певучей, мелодичной, сосредоточенной, как правило, в середине клавиатуры и при этом достаточно плотной по складу. Но на эти классические основы уже наслаиваются и неповторимые шумановские черты: фантазийность, характерность образов, эмоциональная возбужденность, стремление к спонтанному выражению творческих идей. Тщательная проработка фактуры, богатой оригинальными находками, своеобразие мелодики и ритмики, умение заключить рождающиеся в импровизации все новые и новые музыкальные мысли в самобытную, не имевшую ранее аналогов форму — все эти особенности шумановского почерка вырабатываются уже в ранних сочинениях, в том числе в транскрипциях по Паганини.

Несмотря на то, что Этюды ор. 10 названы «концертными» и содержат пианистически трудные, виртуозные пьесы, они не рассчитаны на внешний эффект, а сохраняют доверительность интонации и теплоту чувств, свойственные шумановским фортепианным циклам тридцатых годов. Сосредоточенность на своем внутреннем мире и устремленность всех помыслов к Кларе Вик — любимой женщине, которая как никто другой понимала и разделяла творческие побуждения композитора, была советчицей в вопросах искусства и замечательной исполнительницей его

произведений, несомненно, отразились на складе сочинений для главного инструмента — фортепиано.

Лист ко времени выхода в свет Больших этюдов по Паганини прожил, можно сказать, уже целую жизнь выдающегося артиста-виртуоза и композитора. И обстоятельства, и творческие принципы Листа — настоящего «шоумена» в лучшем смысле этого слова, владевшего умами тысяч меломанов, потрясавшего аудиторию феноменальным мастерством и поэтическими откровениями, — были диаметрально противоположны музыкантским позициям Шумана начала тридцатых годов. Абсолютно новаторские способы изложения музыкального материала, порожденные невероятными пианистическими возможностями и артистическим темпераментом Листа, оркестральность, симфоничность его фортепианных произведений, способность выразить в них не только музыкальные образы, но и философские идеи — все это отличало Листа и от Шумана, и от других композиторов и исполнителей его времени. Декоративность, масштабность, броскость наряду с умением добиться максимальных звуковых и виртуозных эффектов простыми способами, непринужденность и блеск его искусства, обращенность к самой широкой аудитории и полная власть над нею — вот те черты, которые характеризуют его фортепианное творчество зрелого периода и отражаются на стиле транскрипций.

Вместе с тем в шумановской и листовской версиях каприсов есть важные общие черты. Это и умение оценить по достоинству гениальность другого композитора — в данном случае Паганини, найти в себе смелость войти с ним в диалог, стать на равных. Это и необыкновенно бережное и в то же время творчески дерзкое отношение к оригиналу, благодаря которому были еще раз раскрыты художественные красóты не только самого каприса, но и новых его воплощений. Это и стремление передать свое понимание музыки и творческие находки будущим поколениям, поделиться с исполнителями и благодарными слушателями богатствами своей артистической души и сокровищами любимого искусства.

Использованная литература

1. *Браудо И.* Артикуляция. Л.: Гос. муз. издательство, 1961. 198 с.
2. *Житомирский Д. В.* Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. Новое, перераб. изд. М.: Композитор, 2000. 376 с.
3. *Корыхалова Н. П.* За вторым роялем. СПб.: Композитор, 2006. 551 с.
4. *Лист Ф.* Этюды для фортепиано / Ред. и комментарии Я. И. Мильштейна. М.–Л.: Гос. муз. издательство, 1950. 219 с.
5. *Мильштейн Я.* Лист: в 2 т. М.: Музыка, 1971. 864, 600 с.
6. *Шуман Р.* Письма: в 2 т. Т. I: 1817–1840 / Сост., коммент., вступ. статья Д. Житомирского. М.: Музыка, 1970. 719 с.
7. *Ямпольский И.* Каприччи Н. Паганини. М.: Музгиз, 1962. 64 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

Северин Нефф

Почетный профессор Университета Северной Каролины в Чапел-Хилл. Автор многочисленных работ о теории и творчестве Арнольда Шёнберга: «Музыкальная идея и логика, техника и искусство ее представления» (1995, 2006, 2012), «Связность, контрапункт, инструментовка, обучение форме» (1994), «Квартет Шёнберга fis-moll op. 10: критическое издание партитуры». (2006). Северин Нефф была главным редактором журнала *Music Theory Spectrum*, ведущего американского издания в области музыкальной теории (2009–2012), удостаивалась исследовательских грантов Фонда Эндрю Меллона (1981, 2011), Центра Арнольда Шёнберга (Австрия, 2003–2012) и Национального фонда в области гуманитарных наук (1993). В 1998–1999 годах Нефф была стипендиатом Фонда Уильяма Фулбрайта в Московской государственной консерватории. В настоящее время готовит к печати издание работ Шёнберга о контрапункте для *Oxford University Press* и является одним из редакторов сборника «“Весна священная”: новый взгляд в год столетия — 1913/2013» (*Indiana University Press*).

Severine Neff

Eugene Falk Distinguished Professor of Music at the University of North Carolina at Chapel Hill. Her numerous writings on Arnold Schoenberg's theories and works include *The Musical Idea and The Logic, Technique and Art of Its Presentation* (1995, 2006, 2012), *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form* (1994), and *Schoenberg's String Quartet in F-Sharp Minor, Opus 10: A Norton Critical Score* (2006). Neff has served as Editor-in-Chief of *Music Theory Spectrum*, the premiere American journal in music theory (2009–2012). She has received research awards from the Andrew W. Mellon Foundation (1981, 2011), The Arnold Schönberg Center (Austria) (2003–2012), and the National Endowment for the Humanities (1993). In 1998–1999, Neff was a J. William Fulbright Senior Scholar at Moscow State Conservatory. Currently she is preparing an edition of Schoenberg's writings on counterpoint for Oxford University Press and is one of the editors of *Reassessing The Rite at 100: 1913/2013* for Indiana University Press.

Морин Карр

Ведущий профессор Университета Пенсильвании. Недавно закончила и опубликовала книгу «После “Весны”: путь Стравинского к неоклассицизму от 1914 до 1925 года» (Oxford University Press, 2014). Редактор двух факсимильных изданий: «“Пульчинелла” Стравинского: факсимиле эскизов и материалов» (2010) и «“История солдата” Стравинского: факсимиле эскизов» (2005). В 2002 году в издательстве Университета Небраски вышла в свет книга М. Карр «Множество масок: неоклассицизм Стравинского в театральных произведениях на греческие сюжеты». Ее статья о «Похождениях повесы» (1947–1951) будет опубликована в «Оксфордском словаре музыкальной фаустианы». В настоящее время работает над темой «Модели Баха у Стравинского: путь к абстракции (1929–1965)».

Maureen Carr

Distinguished Professor of Music Theory at The Pennsylvania State University. She is author of *After The Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism from 1914 to 1925* (Oxford University Press, 2014), two facsimile editions for A-R Editions: *Stravinsky's Pulcinella: A Facsimile of the Sources and Sketches* (2010), and *Stravinsky's Histoire du soldat: A Facsimile of the Sketches* (2005). In 2002, the University of Nebraska Press published her *Multiple Masks: Stravinsky's Neoclassicism in His Dramatic Works on Greek Subjects*. Her article on *The Rake's Progress* (1947–1951) will appear in the forthcoming *Oxford Handbook of Faustian Music*. Her current research focuses on *Stravinsky's use of Bach Models in his Path to Abstraction: 1929–1965*.

Левая Тамара Николаевна

Окончила Горьковскую (ныне Нижегородскую) консерваторию и аспирантуру при ней в классе профессора Д. В. Житомирского. Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки. Автор книг: «Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество» (совместно с О. Т. Леонтьевой); «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи»; «Скрябин и художественные искания XX века», «Контрасты жанра: очерки и исследования о Шостаковиче». Редактор-составитель и один из авторов «Истории отечественной музыки второй половины XX века». Перу Т. Н. Левой принадлежит, кроме того, свыше сотни статей и очерков, посвященных проблемам музыки XX столетия; существенная часть их связана с культурой Серебряного века, с творчеством А. Скрябина, П. Хиндемита, Д. Шостаковича, поколения композиторов-«шестидесятников». Т. Н. Левая является участником различных международных проектов, в том числе «Понятийник искусства XX века» Загребского университета, «Немецко-русские музыкальные контакты 1917–1930 годов» (Ганновер),

мегапроект по искусству XX века Нижегородской консерватории и др. В настоящее время ведет специальность и курс истории отечественной музыки XX века на музыковедческом факультете Нижегородской консерватории. Награждена медалью ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени.

Tamara N. Levaya

Graduated from Gorky (now Nizhny Novgorod) Conservatory and postgraduate studies at the conservatory, the class of Professor D. Zhitomirsky. Doctor of Fine Arts, Professor, Head of the Music History Department of Nizhny Novgorod Glinka Conservatory. She is author of the books: *Paul Hindemith. Life and Work* (in co-authorship with O. T. Leontieva); *Russian Music of the Early 20th Century in the Artistic Context of the Era*; *Scriabin and Artistic Hunt of the 20th Century*; *Contrasts of Genre: Essays and Studies about Shostakovich*. T. Levaya is author-compiler and co-author of *The History of Russian Music of the Second Half of the 20th Century*. Also she is the author of more than one hundred articles and essays on the 20th-century music, essential part of which is related to the culture of the Silver Age; many articles are devoted to A. Scriabin, P. Hindemith, D. Shostakovich, generation of composers of the 1960s. T. Levaya participates in various international projects, including such as *Ponyatiynik art of the 20th century* (University of Zagreb), *German-Russian musical contacts 1917–1930* (Hannover), big project on the 20th-century art (Nizhny Novgorod Glinka Conservatory). Currently she leads the course of the Russian music history of the 20th century for musicologists and also works as Scientific Advisor at Nizhny Novgorod Glinka Conservatory. She was awarded the medal “For Services to the Fatherland”, II degree.

Сироткина Ирина Евгеньевна

Ведущий научный сотрудник Института истории естествознания и техники имени С. И. Вавилова РАН; имеет степень кандидата психологических наук, присужденную МГУ имени М. В. Ломоносова, и Ph. D. по социологии Университета Манчестера. Работает на стыке истории науки и культуры. Автор многих книг и статей на русском, английском и французском языках. Ее последняя монография «Свободное движение и пластический танец в России» (М.: Новое литературное обозрение, 2012) посвящена возникновению нового танца в нашей стране в первой трети XX века.

Irina E. Sirotkina

Leading Researcher of Sergey Vavilov Institute of the History of Natural Science. Ph. D. on psychology (Lomonosov Moscow State University) and on so-

cial science (The University of Manchester). The area of her scientific interests is the junction of the history of science and culture. She is the author of multiple books and articles in the Russian, English, and French languages. Her latest monograph is *Free Movement and Plastic Dance in Russia* (Moscow, 2012). It is devoted to the origins of the new dance in our country in the first third of the 20th century.

Баева Алла Александровна

Доктор искусствоведения (2000); тема диссертации: Русская опера последней трети XX века (вопросы эволюции жанра). Профессор ГИТИСа, ведущий научный сотрудник ГИИ, член Союза композиторов России. Член редколлегии периодического издания «Школа молодого исследователя» (по материалам конференций в Союзе композиторов Москвы с 2002 года по настоящее время). Автор монографий «Русская лирико-психологическая опера: 60–80-е годы XX века» (1996), «Поэтика жанра. Современная русская опера» (1999), «Оперный театр И. Ф. Стравинского» (2009). Ряд статей А. Баевой посвящен творчеству композиторов XX века и музыкальному театру.

Alla A. Baeva

Doctor of Fine Arts, Professor of the Russian University of Theatre Arts (GITIS), Leading Researcher of the State Institute for Art Studies (SIAS), member of the Composers' Union of Russia. Member of the editorial board of the magazine *The School of Young Researcher* (specializing on the materials of scientific conferences of the Composers' Union of Russia from 2002 to the present). She is the author of multiple works on musical theatre, including monographs *Russian Lyrical-Psychological Opera: from 60s to 80s of the 20th Century* (1996), *Poetics of the Genre. Contemporary Russian Opera* (1999), *Stravinsky's Opera Theatre* (2009).

Тимофеева Маргарита Николаевна

Родилась в Новгороде в 1955 году, окончила отделение теории музыки Новгородского музыкального училища (1971), Петрозаводский филиал Ленинградской государственной консерватории по специальности «музыковедение» (1982), аспирантуру Российского института истории искусств в Санкт-Петербурге по специальности «музыкальное искусство» (2014). С 1982 года работает преподавателем теоретических дисциплин в Новгородском областном колледже искусств имени С. В. Рахманинова.

Margarita N. Timofeeva

Born in Novgorod (1955), graduated from the Music Theory Department of Novgorod College of Music (1971), Petrozavodsk branch of Leningrad State Conservatory with a degree in musicology (1982), post-graduate course at the Russian Institute of Art History in St. Petersburg with a degree in the art of music (2014). Since 1982, she has been working as a teacher of theoretical subjects at Novgorod Rakhmaninov College of Arts.

Захаров Юрий Константинович

Окончил теоретико-композиторский факультет (1995) и аспирантуру (1998) Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Кандидат искусствоведения; тема диссертации: «Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты» (1999). С 2000 года по настоящее время преподает в Академии хорового искусства имени В. С. Попова (Москва), доцент кафедры истории и теории музыки. Закончил работу над докторской диссертацией «Мелодия в контексте интонационного и линеарно-гармонического развертывания лада» (научный консультант — проф. Е. И. Чигарёва).

Yuri K. Zakharov

Graduated from the Music Theory and Composition Department of Moscow Tchaikovsky Conservatory (1995), completed postgraduate course in 1998. Ph. D. thesis: *Explanation of Music: semiotic and hermeneutic aspects* (1999). Since 2000 up to date teaches at Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow); Associated Professor (2005). Has completed his doctoral thesis *The Melody within the Context of Intonational and Linear-Harmonic Mode-Unfolding* (scientific advisor — Prof. E. I. Chigareva). While studying the Viennese-classical and romantic harmony, he resorted to schenkerian analytical techniques, complementing and developing them.

Лебедев Сергей Николаевич

Кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания. Специализируется в истории музыкальной науки (главным образом Античности и Средневековья) и истории гармонии. Ученик Ю. К. Евдокимовой и Ю. Н. Холопова. Кандидатская диссертация: «Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения» (Московская консерватория, 1988). Стажировался в Баварской академии наук (Гумбольдтовский стипендиат, 1990–1992) у М. Бернхарда и Т. Гёльнера, в Венском университете (1997–1998), где также преподавал. Автор книг *Cuiusdam Carthusiensis*

monachi tractatus de musica plana (критическое издание с комментариями; Тутцинг, 2000), *Musica Latina* (совместно с Р. Л. Поспеловой; СПб., 2000), «Русская книга о Finale» (совместно с П. Ю. Трубиновым; СПб., 2003), «Боэций. Основы музыки» (билингва, новая редакция лат. текста, перевод на русский, комментарии; М., 2012), статей на русском (в т. ч. более 50 в Большой российской энциклопедии и Православной энциклопедии), болгарском, немецком языках.

Sergey N. Lebedev

Associate Professor and Leading Research Fellow at Moscow Tchaikovsky Conservatory. Specializing in early Western music theory (mostly Antiquity and Middle Ages) and early stages of Western harmony (pitch systems). Studied music theory in the Gnessins Institute (Moscow) with Yulia Yevdokimova and in Moscow conservatory with Yury Kholopov. Ph. D. thesis: "The Problem of Modal Harmony in Early Renaissance Music" (Moscow Conservatory, 1988). Postdoctoral studies — at the Bavarian Academy of Sciences with Michael Bernhard and Theodor Göllner (Humboldt fellowship, 1990–1992) and at the Vienna University with Walter Pass (1997); guest professor there in 1998. Books: *Cuiusdam Carthusiensis monachi tractatus de musica plana* (critical edition with commentary; Tutzing, 2000), *Musica Latina* (St. Petersburg, 2000; with Rimma Pospelova), "Russian Finale Book" (St. Petersburg, 2003; with Peter Troubinov), *Boethii institutio musica* (new edition of Boethius' Fundamentals of Music, with Russian translation, and commentary; Moscow, 2012). Articles in the Russian (incl. over 50 for the Great Russian Encyclopedia and Orthodox Encyclopedia), German and Bulgarian languages.

Булычева Анна Валентиновна

Родилась в Ленинграде. В 1993 году окончила историко-теоретический факультет Санкт-Петербургской консерватории (научный руководитель — проф. О. П. Коловский) и поступила в аспирантуру на кафедру теории музыки. В 1999 году защитила диссертацию на тему «Стиль и жанр опер Жана-Батиста Люлли» (научный руководитель — доц. В. П. Широкова). В 1993–2000 годах работала редактором-переводчиком газеты «Мариинский театр», в 2001–2003 — заведующей литературной частью Государственного академического Большого театра, в 2004–2008 — старшим научным сотрудником Государственного института искусствознания. С 2003 года — помощник художественного руководителя театра «Геликон-Опера», с 2009 — доцент Московской государственной консерватории.

Anna V. Bulycheva

Born in St. Petersburg. Graduated from St. Petersburg State Conservatory. In 1992–2000 Editor and Interpreter of *The Mariinsky Theatre* newspaper. In 2001–2003 — Head of the Literary Department of *The Bolshoi Theatre*. From 2003 — Assistant to the Artistic Director of *Helikon-Opera*. In 2004–2008 — Senior Researcher of State Institute for Art Studies. From 2009 — Associate Professor of the Moscow Conservatory.

Сайгушкина Ольга Павловна

В 1974 году окончила фортепианный факультет Львовской государственной консерватории в классе проф. А. Л. Эйдельмана — ученика Ф. М. Блуменфельда; в 1977 году — аспирантуру Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — проф. Ф. В. Соколов). Кандидат искусствоведения (1980); тема диссертации: «Художественный образ в творчестве музыканта-исполнителя». С 1978 года по настоящее время работает в Санкт-Петербургской консерватории на кафедре методики фортепианного исполнительства, педагогики и специализированного общего курса фортепиано (доцент). Опубликовала более 40 научных работ. Ведет в консерватории и музыкальной школе-десятилетке лекционные курсы по истории исполнительского искусства, методике. В консерватории преподает также педагогическую практику у пианистов, фортепиано у музыковедов, композиторов, дирижеров. Осуществляет научное руководство квалификационными работами выпускников и аспирантов. Много лет выступает в концертных залах Санкт-Петербурга в составе фортепианного ансамбля. В 2007 году награждена Почетной грамотой Министерства культуры за большой вклад в развитие культуры.

Olga P. Saigushkina

Graduated from the Piano Department of Lviv State Conservatory (class of Prof. A. L. Eydelman — pupil of F. M. Blumenfeld). Completed postgraduate course at Leningrad Conservatory. Ph. D. thesis: *Artistic Image in the Creative Work of the Performer* (1980). Associate Professor at the Piano Department of St.-Petersburg Conservatory (teaches since 1978). She is the author of more than 40 scientific articles. Her teaching time sheet includes lecture courses (History of Piano Art, Methods of Piano Teaching) and practical studies (Piano for Composers, Conductors and Musicologists, Pedagogical Practice for Pianists). She also works as Scientific Advisor for students of the Piano Department at yearly projects and scientific degree works. For many years she plays piano ensemble music in different concert halls of St. Petersburg. In 2007 Saigushkina was granted Honorary Diploma of the Ministry of Culture.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Общие требования к статьям

Журнал «Научный вестник Московской консерватории» принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные, нотные и библиографические издания.

Проблематика научных статей, публикуемых в журнале «Научный вестник Московской консерватории», охватывает все области исследования, относящиеся к специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

Объем текста статьи — 0,5–1,0 п.л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок), количество нотных примеров и/или иллюстраций — не более 10. В связи со спецификой материала статьи по согласованию с редколлегией возможно превышение указанного объема одного из компонентов (текст, нотные примеры, иллюстрации) за счет остальных.

Статья большего объема может быть принята в виде исключения по специальному решению редакционной коллегии.

К статье прилагается *библиографический список*, включающий не менее 10 источников, из которых не менее 30 процентов — на основных европейских языках (отсутствие иностранных источников допустимо для статей, проблематика которых имеет регионально локализованный характер).

Авторам необходимо также предоставить:

1. Сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование на русском и английском языках, адрес), должность, ученая степень, ученое звание, а также фамилия и имя в английской транслитерации;
2. Краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языках, которая будет опубликована;
3. Перевод названия статьи на английский язык;
4. Ключевые слова на русском и английском языках;
5. Аннотацию (до 300 значимых слов на русском и английском языках). Изложение аннотации должно следовать изложению материала в статье, концентрированно передавать ее содержание и полученные выводы, не ограничиваясь общими указаниями на рассматриваемый материал.

Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте (адрес редакции: *journal@mosconsv.ru*). Именем файла является фамилия автора кириллицей или латиницей (например: Иванов.docx, Alexeev.doc, Солнцев.rtf).

Текст статьи и сопровождающие текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются в отдельных файлах (имя каждого файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации, например: Иванов_Пример_1.mus, Alexeev_ill_4.jpg, Солнцев_Схема_3.xls).

Оформление рукописей

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (форматы .doc, .docx, .rtf). Шрифт Times New Roman (кегль 12 или 14). Межстрочный интервал — одинарный или полуторный. Абзацный отступ — 1,25 см (использование табуляции или пробелов недопустимо), интервал между абзацами — обычный. Выравнивание абзацев — по ширине, без переносов.

- Для выделения текста используются курсив и разрядка. Подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются. Для отображения разрядки нельзя применять пробелы между буквами!
- Для знака тире (—) используется комбинация клавиш [Ctrl+Alt+минус]; для «короткого тире» (–), применяемого между цифрами, — комбинация [Ctrl+минус].
- Кавычки — «», внутри цитат — обычные “”.
- Названия произведений даются обычным шрифтом, с прописной буквы и в кавычках.

- Жанровые названия — с прописной буквы, без кавычек.
- Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами.
- Обозначения опусов не отделяются от названия запятой.

Пример: Прелюдия h-moll ор. 7 №2,
Второй фортепианный концерт ор. 29.

- Тональности обозначаются по-латыни обычным шрифтом (C-dur, g-moll), названия звуков — латинскими буквами курсивом: *h*, *G*.
- Даты обозначаются цифрами: века — римскими, годы и десятилетия — арабскими. Использование русских букв «Х», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.
- Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский алфавит, даются в латинской транслитерации с указанием языка оригинала в конце ссылки.

Библиографические ссылки оформляются в соответствии с нормами ГОСТ Р 7.0.5. — 2008. Обязательно следует указывать издательство и общее количество страниц — для монографий, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры представляются в виде отдельных файлов в форматах .mus, .sib, .ly; иллюстрации — в форматах .tiff, .jpg (разрешение 300 dpi), .pdf, .eps. Таблицы и схемы также целесообразно прилагать в виде отдельных файлов в форматах .doc, .docx, .xsl, .xslx.

Недопустимо представление иллюстраций в виде изображений, вставленных в файлы текстовых форматов (.doc, .docx)!

В случае затруднений с сохранением иллюстративных материалов из интернета предпочтительнее вместо скачивания файла прислать в редакцию ссылку на него.

Ссылка на пример/иллюстрацию в тексте статьи дается в круглых скобках отдельным абзацем:

(Пример 1)
(Иллюстрация 3)

В случае несоответствия присланных рукописей требованиям к оформлению статей редколлегия оставляет за собой право отказа в публикации без рассмотрения рецензентом.

Порядок рассмотрения и опубликования статей

Присланные статьи поступают на предварительное рассмотрение в редколлегию журнала. Срок рассмотрения — до 30 дней. Материал может быть не допущен к публикации до рецензирования — в случае выявления несоответствия его тематики профилю журнала, недостаточного или превышенного объема, несоблюдения правил оформления, небрежности или непоследовательности изложения, большого количества грамматических ошибок. Предварительно одобренные статьи передаются на анонимное рецензирование не менее чем двоим специалистам максимально близкого к проблематике публикации профиля. Срок прохождения рецензии — 60 дней. Рецензенты дают заключение о целесообразности публикации статьи — в существующем виде или после авторской доработки. Если требуется внести в текст существенные изменения, то обновленная версия статьи направляется тем же специалистам на повторное рецензирование. При положительном решении автор и издатель заключают лицензионный договор. В случае отказа в публикации автору направляется аргументированное заключение рецензентов.

- Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно.
- Плата за публикацию не взимается.

TO THE AUTHORS

General requirements to the papers

The Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal accepts for publication papers never published before (which includes being published in electronic form) as well as reviews of scientific, music and bibliographical editions.

The articles published in the Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal cover all the fields of research concerning musicology.

The quantity of symbols in the text of the paper is to be from 20 to 40 thousand of symbols including spaces and bibliographical references; the quantity of music examples and illustrations is not to exceed 10. Due to the specifics of the matter in the paper it is possible to exceed the required amount of one of the components (text, music examples, illustrations) at the expense of the rest components.

The *bibliographic list* containing not less than 10 sources is to be attached to the paper.

The authors are also to present the following information:

1. Full name, residential address, e-mail (to be published), place of employment (full name and address), position, academic degree, academic title;
2. Capsule biography (up to 1000 symbols);
3. Key words in Russian and in English;
4. Summary (up to 300 words).

The papers and the accompanying materials are accepted via e-mail (*journal@mosconsv.ru*). The file name is to consist of the author's name (e. g. Ivanov.docx, Schultz.doc, Right.rtf).

The text of the paper as well as the accompanying text materials are to be sent in one file. The music examples, illustrations, diagrams are to be sent in separate files (the name of each file consists of the author's name and the number of the illustration, e. g. Ivanov_1.mus, Schultz _4.jpg).

Execution of the manuscripts

The text is to be typed using Microsoft Word (file formats .doc, .docx, .rtf). The font is Times New Roman (type size 12 or 14). The line spacing is single or one-and-a-half. The paragraph indention is 1.25 cm. The paragraph alignment is across the width without division of words.

- For text highlighting italics and interspace are to be used. Underlining and semibold type are not allowed. Using of spacebar is not allowed for interspace!
- For dash (—) one should use [Ctrl+Alt+minus] key combination; for 'short dash' being placed between numerals one should use [Ctrl+ minus] key combination.
- Footnotes containing annotations are to be paginal, numeration is to be through.

References to the sources are to be given in the text in the form of numerals enclosed in square parentheses which indicate the number of the source according to the bibliographic list given after the text of the paper. The editions in the bibliographic list are placed in alphabetical order. It is obligatory to indicate the publishing house as well as the total number of pages (for monographs), numbers of pages in collections and journals (for articles).

Music examples are to be sent in the form of separate file in .mus, .sib, .ly formats; illustrations are to be in .tiff, .jpg (300 dpi resolution), .pdf, .eps formats. Tables and diagrams are to be presented in the form of separate files in .doc, .docx, .xsl, .xsls formats.

The reference to an example/illustration in the text of the article is given in parentheses in separate paragraph.

(Example 1)
(Illustration 3)

In case that the presented paper is not to conform to the requirements, the editorial board retains the right of denying the publication without consideration by the reviewer.

The sequence of considering and publishing of the papers

The presented papers are delivered to the editorial board for preliminary consideration. The time for consideration is up to 30 days. The paper may be not accepted to publication before reviewing in case of considering the subject of the paper not corresponding with the specialization of the journal, having insufficient or exceeded size, disregarding the rules of executing papers, carelessness, incoherency in representation, a quantity of grammar mistakes. The papers preliminary selected are delivered for anonymous reviewing to not less than two specialists whose profile is maximally close to the subject of the paper. The time for reviewing is 60 days. The reviewers give their conclusion on reasonability of publishing the paper — either in its current form or after the author's refinement. If the required improvements are considerable, the renovated version of the paper is sent to the same specialists for repeated reviewing. After the positive conclusion the author makes a contract with the editor. In case of denying of publication the grounded conclusion of the reviewers is sent to the author.

- The papers are presented to the editorial staff on a non-repayable basis.
- No payment is collected for publishing.

Для заметок

Для заметок