



научный
ВЕСТНИК | **2015**
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

2 (21)

nauchnyi
vestnik
MOSKOVSKOI
KONSERVATORII

2015

JOURNAL OF MOSCOW CONSERVATORY

2 (21)

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. Посева (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**

2 (21) 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



Редактор:
А. С. Посева

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@mosconsrv.ru

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

Founder and Publisher:
Moscow Conservatory

Editorial Board:

Konstantin V. Zenkin (Moscow Conservatory)
 Editor-in-Chief, Deputy Rector for Science
 Doctor of Art Studies, Full Professor

Marina L. Nassonova (Moscow Conservatory)
 Senior Editor, Ph. D., Senior Researcher

Inna A. Barsova (Moscow Conservatory)
 Doctor of Art Studies, Full Professor

Valery V. Berezin (Moscow Conservatory)
 Doctor of Art Studies, Full Professor

Yury S. Bocharov (Moscow Conservatory)
 Doctor of Art Studies, Leading Researcher

Vladimir P. Chinayev (Moscow Conservatory)
 Doctor of Art Studies, Full Professor

Natalia N. Ghilyarova (Moscow Conservatory)
 Ph. D., Full Professor

Vadim R. Dulat-Aleev (Kazan Conservatory)
 Doctor of Art Studies, Full Professor

Margarita V. Esipova (Moscow Conservatory)
 Ph. D., Leading Researcher

Larissa V. Kirillina (Moscow Conservatory)
 Doctor of Art Studies, Full Professor

Sergey N. Lebedev (Moscow Conservatory)
 Ph. D., Associate Professor

Dr. Heinz von Loesch (Technischen Universität Berlin, Germany)
 Doctor of Art Studies, Full Professor

Olga V. Loseva (Moscow Conservatory)
 Doctor of Art Studies, Associate Professor

Irina E. Lozovaya (Moscow Conservatory)
 Ph. D., Full Professor

Grigory I. Lyzhov (Moscow Conservatory)
 Ph. D., Associate Professor

Alexey A. Panov (Saint Petersburg State University)
 Doctor of Art Studies, Full Professor

Daniil R. Petrov (Moscow Conservatory)
 Ph. D., Associate Professor

Mikhail A. Saponov (Moscow Conservatory)
 Doctor of Art Studies, Full Professor

Svetlana I. Savenko (Moscow Conservatory)
 Doctor of Art Studies, Full Professor

Alexander S. Sokolov (Moscow Conservatory)
 Rector, Doctor of Art Studies, Full Professor

Dr. Ivanka Stoianova (l'Université de Paris 8, France)
 Full Professor

Vladimir G. Tamopolsky (Moscow Conservatory)
 Full Professor

Violetta N. Yunusova (Moscow Conservatory)
 Doctor of Art Studies, Full Professor

journal
 OF MOSCOW
 CONSERVATORY

2 (21) 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



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.

К 70-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ

- 8 **Инна Барсова.** Фестиваль Владимира Юровского «Истории с оркестром. Война и мир». Отклик слушателя

ИЗ ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

- 36 **Ксения Ноговицына.** *Madrigale concertato*: новые поэтические формы в музыке североитальянских композиторов раннего барокко
- 74 **Екатерина Назарова.** *Sonatae Unarum Fidium* Иоганна Генриха Шмельцера: особенности стиля и исполнительская интерпретация
- 100 **Диана Локотьянова.** Григорианские источники в контексте стиля Антона Брукнера. Церковные вокально-хоровые сочинения малых форм
- 116 **Надежда Петрусёва.** «Зодиак. 12 мелодий для звездных знаков» К. Штокхаузена: к эстетике и теории формульной композиции, многозначной формы

МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«К 300-ЛЕТИЮ К. Ф. Э. БАХА И К. В. ГЛЮКА»

- 134 **Штефан Лоренц Зоргнер.** Философские размышления об оперной реформе Глюка
Перевод и комментарии Романа Насонова
- 150 **Роман Насонов.** «Злые боги» (о внемзыкальных аспектах оперной реформы К. В. Глюка)

МУЗЫКА В ИСТОРИИ РУССКОГО АВАНГАРДА

- 156 **Лариса Гервер.** Даниил Хармс: три музыкальных случая
- 176 **Владимир Чинаев.** «Романтическая экспрессия» vs. «Новая деловитость»: музыкальное исполнительство в контексте русского авангарда 1910–1920-х годов

РЕЦЕНЗИИ

- 192 **Олеся Бобрик.** *От общечеловеческого к массовому: «инобытие» музыкальной классики в советской культуре*
Марина Раку. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Механизмы «редукции» классического наследия.
- 198 Об авторах
- 204 Информация для авторов
- 206 To the Authors

ON THE OCCASION OF THE 70TH ANNIVERSARY OF THE VICTORY IN THE WORLD WAR II

- 8 **Inna Barsova.** Vladimir Jurowsky's Festival "Narratives with the Orchestra. War and Peace". Listener's Response

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

- 36 **Ksenia Nogovitsyna.** *Madrigale Concertato*: The New Poetic Forms in the Music of the Early Baroque Era Composers in the North Italia
- 74 **Ekaterina Nazarova.** Johann Heinrich Schmelzer's *Sonatae Unarum Fidium*: Features of the Style and Performance Interpretation
- 100 **Diana Lokotyanova.** Gregorian Sources in the Context of Anton Bruckner's Musical Style. Small Church Vocal-Choral Works
- 116 **Nadezhda Petrusheva.** K. Stockhausen's "Zodiac. 12 Melodies for Star Signs": To an Aesthetics and the Theory of Formula Composition, the Polysemantic Form

PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE "CELEBRATING THE TERCENTENARY OF C. P. E. BACH AND CH. W. GLUCK"

- 134 **Stephan Lorenz Sorgner.** Philosophical Reflections on Gluck's Opera Reform
Translation and commentary by Roman Nassonov
- 150 **Roman Nassonov.** "The Wicked Gods" (On the Extra-Musical Aspects of the Ch. W. Gluck's Opera Reform)

MUSIC IN THE HISTORY OF RUSSIAN AVANT-GARDE

- 156 **Larissa Gerver.** Daniil Kharms: Three Case Studies
- 176 **Vladimir Tchinaev.** "Romantic Expressivity" vs. "New Objectivity": Musical Performance in the Context of the Russian Avant-Garde Movement of the 1910s–1920s

REVIEWS

- 192 **Olesya Bobrik.** *From the Universal to the Mass: The Otherness of Musical Classics in the Soviet Culture*
Marina Raku. Musical Classics in the Myth-Making of the Soviet Era. The Mechanisms of "Reduction" of the Classical Heritage

198 Contributors to This Issue

206 To the Authors

БАРСОВА ИННА АЛЕКСЕЕВНА

barsovaia@mail.ru

Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

INNA A. BARSOVA

barsovaia@mail.ru

Honored Art Worker of the Russian Federation, Doctor of Art Studies, Full Professor of the Music Theory Subdepartment of Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ

Фестиваль Владимира Юровского «Истории с оркестром. Война и мир». Отклик слушателя

В Концертном зале имени П. И. Чайковского в Москве прошел очередной цикл просветительских концертов «Владимир Юровский дирижирует и рассказывает». В этом году он был посвящен теме «Истории с оркестром. Война и мир». В статье рассматриваются два круга вопросов. Один из них — творческий отклик композиторов России, Европы и Америки на события Второй мировой войны, запечатленный в музыке, созданной в 1938–1946 годах. Другой род проблем, сформулированных автором проекта и дирижером В. Юровским как «Истории с оркестром», связан со статусом симфонического оркестра в XX веке. Переорганизация классической тональной системы, происходившая в середине столетия, имела следствием многообразные изменения тембровой структуры музыкальных произведений; их продемонстрировала программа фестиваля, искусно выстроенная Владимиром Юровским.

Ключевые слова: война, эмиграция, заточение, концлагерь, оркестр, хор, дирижер, симфония, партитура, тембр

ABSTRACT

Vladimir Jurowsky's Festival "Narratives with the Orchestra. War and Peace". Listener's Response

At the Tchaikovsky Concert Hall in Moscow another cycle of educational concerts took place, called "Vladimir Jurowsky Conducts and Narrates". This year it was devoted to the subject of "Narratives with the Orchestra. War and Peace". The article examines two sets of issues. One of them is the artistic response from composers of Russia, Europe and America to the events of World War II expressed in the music written in 1938–1946. The other set of issues, formulated by the author of the project and conductor Vladimir Jurowsky as "Narratives with Orchestra" spans a broad range of research challenges connected with the status of the symphony orchestra in the 20th century. The restructuring of the classical tonal system which took place in the middle of the century resulted in diverse types of changes of the timbral structure of musical compositions; these were demonstrated by the program of the festival, which was structured in an artful way by Vladimir Jurowsky.

Keywords: war, emigration, imprisonment, concentration camp, orchestra, chorus, conductor, symphony, score, timbre

Инна Барсова

ФЕСТИВАЛЬ ВЛАДИМИРА ЮРОВСКОГО «ИСТОРИИ С ОРКЕСТРОМ. ВОЙНА И МИР»

ОТКЛИК СЛУШАТЕЛЯ

Со дня победы над нацизмом прошло семьдесят лет. За это время в России родилось едва ли не четыре поколения людей, если считать, что разница между коленами — 20 лет. Какие чувства у жителей России вызывает Великая Отечественная война сегодня? У старших — неугасающее переживание бесчеловечной трагедии. У младших — память о прошлом: «мой дедушка воевал...» или «моя бабушка была в эвакуации...», то есть память о страшных событиях, которые были «до меня» в истории нашей страны, в ушедшем XX веке. Хотя по-прежнему пульсирует наша неумирающая мольба — «хоть бы не было войны».

И *победа!* Победа над величайшим злом. Радость, облитая слезами по невернувшимся. Неслыханная радость у тех, кто мог вечером 9 мая 1945 года прийти *на площадь*, на Красную площадь в Москве¹ или *на площадь* другого города Советского Союза. Либо — тихая радость оставшихся дома и собравшихся за столом в тесном кругу родных и близких.

В этом году страна отмечает День Победы множеством мероприятий — демонстрациями, общественными и домашними встречами, научными сессиями и конференциями, дискуссиями, а в области искусств — выставками, концертами, изданиями книг. Такие общественные акции исключительно масштабны. Нередко это — *эпопеи*, которым как нельзя лучше подходит наименование «Война и мир», подаренное нам Львом Николаевичем Толстым в память о войне и победе 1812 года.

¹ Автор этих строк была в тот вечер на Красной площади вместе со своей учительницей музыки Екатериной Николаевной Авланги.

Среди знаков преклонения перед мужеством воинов и в память о погибших особое место в мире музыки занял фестиваль «Истории с оркестром. Война и мир», прошедший в Москве в концертном зале имени П. И. Чайковского летом 2015 года (10, 15, 16, 17 июня). Автор проекта — дирижер Владимир Михайлович Юровский, ставший в 2011 году художественным руководителем Государственного Академического симфонического оркестра России имени Е. Ф. Светланова. Фестиваль закончился. Но те, кто присутствовал на концертах, еще долго будут жить этой музыкой. И предложенный здесь текст не есть классическая рецензия со всеми атрибутами жанра. Это — *отклик на событие*. Событие не только музыкальной, но также культурной и общественной жизни страны. Говорить исключительно о профессионализме, совершенстве, яркости исполнения музыки — а говорить об этом есть множество поводов — значит умолчать о другой стороне фестиваля. Во главе угла стоит *концепция* этого концертного цикла, предложенная Владимиром Юровским и осуществленная под его руководством Государственным симфоническим оркестром имени Светланова, квартетом имени Бородина и приглашенными солистами. Идея Владимира Юровского — обратиться к феномену *человека* в один из кризисных моментов истории, показав и представив этот феномен не посредством все разъясняющего вербального языка, но посредством *МУЗЫКИ* во всей многозначности и эмоциональности ее речи.



Ил. 1. Юровский дирижирует. Фото Веры Журавлёвой

Композиция концертного цикла имеет ряд особенностей.

1. Дирижер называет свой фестиваль:

Истории с оркестром
ВОЙНА И МИР,

добавляя в буклете важное пояснение: «Цикл просветительских концертов». А характеризуя свои функции, прямо заявляет:

Дирижирует и рассказывает
ВЛАДИМИР ЮРОВСКИЙ.

Таким образом разговор со слушателями мыслится как равноправная составная часть концерта. В Москве эта идея не нова. Многим памятливы концерты незабвенной Марии Вениаминовны Юдиной, которой в советское время было необходимо перед исполнением музыки сказать о ней нечто важное в общекультурном смысле, включить ее в ряд других искусств. В симфонических концертах подобную практику ввел и целеустремленно проводил Геннадий Николаевич Рождественский, один из учителей Владимира Юровского.

Беседа со слушателями, нередко перед каждым произведением, стала потребностью Юровского, потому что по натуре своей и по ощущению собственной предназначенности он — просветитель. А в этом фестивале его слово несло важнейшую смысловую нагрузку. Превосходно им владея, Владимир Юровский осуществлял свою концепцию, сообщая лишь те сведения о создании произведения, о его сути, которые работали на сквозную идею цикла — *человек перед реальностью войны, насилия, смерти*.

2. Юровскому удалось преодолеть традиционную жанровую строгость, а по сути дела жанровую ограниченность концерта, предполагающую однородность исполнительского состава. Например, сегодня перед нами *большой симфонический оркестр*, который исполняет симфонию (или симфоническую поэму), а также концерт для фортепиано (или другого солиста) с оркестром. Завтра нам представят сочинения для *хора*. А если на следующий день дирижер захочет исполнять вокальную музыку в сопровождении фортепиано или *квартет* или (чего доброго!) *ансамбль* с фортепиано и чтецом, то исполнителям и слушателям придется перейти в другой — *малый* — зал.

Юровскому же необходимо единое звуковое и эмоциональное пространство, *единый зал*, в котором должны звучать произведения, связанные между собой одной идеей, одним мироощущением. Перестановки инструментов и стульев происходят здесь же, на глазах у слушателей, порой занимая немалое время. Но таким образом после незапланированного перерыва может «нечаянно» образоваться еще одно отделение концерта.

Заметим, что Владимир Юровский как никто другой умеет использовать пространство концертного зала имени Чайковского. И в прошлые годы (к примеру, в 2014, при исполнении «Военного реквиема» Бриттена) он умело размещал на балконах второго амфитеатра духовые инструменты, не говоря уже об использовании галерей над сценой, — получая

стереофонический эффект, не достижимый в традиционно построенных концертных залах.

Желая в максимально возможной широте представить *музыкальный мир* военного и предвоенного времени, дирижер выстраивает концерты из *трех* отделений, называя последнее из них «*Концертом после концерта*» – это словно бы разрешение слушателям покинуть зал, чтобы успеть схватить последний транспорт в ночной Москве. Но после первого же концерта количество оставшихся в зале слушателей заметно увеличилось, ибо программы были захватывающе интересными.

3. Важнейшей особенностью и достоинством фестиваля стало само построение концертных программ. Во-первых, круг композиторов не ограничился авторами из России: в концертах была представлена широкая панорама европейской и американской музыки предвоенного и военного времени – Вторая мировая война стала общим, планетарным бедствием.

Во-вторых, среди множества сочинений, написанных накануне, во время и сразу же после окончания войны, Владимир Юровский выбирает не только хорошо известные произведения, репрезентирующие военную тему в общественном сознании. Как оказалось, эта тематика в немалой степени запечатлена и в произведениях, написанных в аду концлагерей и считавшихся погибшими вместе с их создателями. Но причудливой волею судьбы (об этом ниже) часть таких сочинений была спасена. Эту музыку автор проекта также включил в программу, неординарность выбора которой придала фестивалю неожиданный ракурс: музыка «Войны и мира» переросла концертный формат. Целостная картина военного музыкального творчества складывалась из множества отдельных голосов, доносившихся из России, Европы и Северной Америки.

Кто были эти люди – авторы прозвучавшей музыки? При всех различиях в социальном положении и национальности их объединяла общая судьба: большинство из них оказались вырваны войной из родных мест. То были русские музыканты, *эвакуированные* после начала войны из Ленинграда и Москвы на Восток. То были *эмигранты* – уехавшие из России после революции, либо покинувшие Европу в тридцатые годы, спасаясь от Гитлера в Соединенных Штатах. То были *евреи*, а также люди разных национальностей – авторы произведений, причисленных к «дегенеративному искусству», арестованные, *депортированные в концлагеря* и уничтоженные в газовых камерах. Наконец, то были *жители* европейских городов, не покинувшие своих домов, не участвовавшие в общественной жизни, но сопротивлявшиеся режиму во «внутренней эмиграции».

Их много, но их голоса не составляют слаженного коллективного звучания, не складываются в хор. Каждый голос неповторимо индивидуален, уникален. По примеру «Метаморфоз» Рихарда Штрауса (1945) – это сочинение, прозвучавшее в цикле концертов, имеет подзаголовок «Этюд для 23 солирующих струнных», – а также по аналогии с «Плачем по жертвам Хиросимы для 52 струнных инструментов» Кшиштофа Пендерецкого

(это сочинение 1960 года, не включенное в программу по соображениям хронологии, несомненно, продолжает данный музыкальный ряд) — панорама, представленная Владимиром Юровским на фестивале, выстроилась в громадное *произведение*, созданное 24-мя авторами — «музыкантами-творцами»², как называли композиторов в начале XX столетия ученики Арнольда Шёнберга.

В фестивале Владимира Юровского привлекает внимание несколько аспектов. Так, неожиданный и поражающий воображение контраст несет в себе противопоставление двух *крайних* эмоциональных состояний, переживавшихся людьми в предвоенные и военные годы: доминировавшего в обществе в целом и присущего небольшой группе людей. Юровский выстраивает своего рода диптих, на одной стороне которого — киномузыка тридцатых-сороковых годов, на другой — творчество композиторов, находившихся в заточении.

Общественная атмосфера в канун войны, приближение которой предчувствовалось, побуждала власть имущих искать механизмы, способные управлять настроением людских масс. Один из таких механизмов был точно распознан: воздействие на людей через искусство кино. В Советском Союзе индуцирование *оптимистического* мироощущения было возведено в ранг социального заказа. И это не встречало сопротивления. Более того, текст В. Лебедева-Кумача «Нам песня строить и жить помогает» и музыка И. Дунаевского действительно поддерживали дух, особенно дух молодежи, несмотря на грозные политические события, происходившие в стране³.

Владимир Юровский включил в программу фестиваля Увертюру Дунаевского из музыки к фильму «Дети капитана Гранта» по одноименному роману Жюль Верна (1936, режиссер В. Вайншток). Киномузыка, исполняемая в концертном зале, — не нонсенс ли это? Однако яркий мелодист, песни которого до сих пор не утратили своего обаяния, Дунаевский как раз в этой работе поставил перед собой полноценные профессиональные задачи. Мастерски написанная «партитура <...> широко разработана и симфонична, в духе голливудского “большого стиля”» [1, 195]. Фильм Вайнштока трудно упрекнуть в пропагандистских намерениях, саундтрек Дунаевского к нему — достойная продукция мастера эстрадной музыки.

Но сочинение Дунаевского было лишь прелюдией к первому отделению концерта 15 июня. Далее Владимир Юровский продемонстрировал

² Нем. *Vereinigung schaffenden Künstler*; так называлось венское объединение музыкантов, поддерживающих новую, современную музыку.

³ Советский оптимизм далеко не однозначно воспринимался в Европе. Характерно в этом отношении письмо С. Прокофьева к Н. Мясковскому от 15 января 1934 года о сочинении А. Мосолова: «В Париже к советской музыке предъявляются требования несколько иные чем в Москве: в Москве требуют прежде всего бодрости, в Париже же в советскую бодрость уже давно поверили, но часто выражают опасение, что позади нее нет глубины содержания. За это надо извинить французов, так как их знакомство с советской музыкой началось с “Завода” Мосолова» [12, 415].

«воспитательные возможности» музыки к фильмам в странах Запада. Речь идет о киномузыке австрийского композитора Эриха Корнгольда и англичанина Уильяма Уолтона. Оба композитора — выдающиеся профессионалы, работавшие практически во всех академических жанрах. К примеру, Эрих Корнгольд — автор знаменитой оперы «Мертвый город», Уильям Уолтон — создатель оратории «Пир Валтасара» и Скрипичного концерта, написанного для Яши Хейфеца. Казалось бы, невозможно говорить о них вкупе, если бы не одно сближающее обстоятельство их творческих биографий: оба оставили заметный след в кинопродукции Голливуда. Владимир Юровский выбрал для концерта сюиту Э. Корнгольда из музыки к кинофильму «Морской ястреб» (1940) и сюиту У. Уолтона из музыки к кинофильму «Генрих V» (1944). Оба композитора как раз стремились к тому, чтобы их киномузыка исполнялась в концертных залах, и она того заслуживала. Так, блестящий профессионализм оркестрового письма Эриха Корнгольда позволил Юровскому в рассказе о композиторе сравнить отточенность его партитур с мастерством инструментовки Малера и Рихарда Штрауса.

Для исполнения сюит Корнгольда и Уолтона Владимир Юровский с присущим ему умением использовал интерьер зала имени Чайковского. Во время звучания музыки на экраны, расположенные вверху слева и справа от эстрады, проецировались кадры из названных фильмов. Мы словно присутствовали не в концертном зале, а в *кинозале*. Эффект оказался сверхнеожиданным. Суггестивная сила музыки — красота звука, совершенство оркестрового мастерства композиторов — сотворили чудо: мы смогли ощутить, как воздействие звучащего киноэкрана переносило зрителей сороковых годов в виртуальную реальность, в которой нет страха, нет безнадежности (с подобным эффектом мы теперь хорошо знакомы благодаря интернету). Возможно ли было противостоять этому могучему «ложному утешению»?

С противоположной стороны названного диптиха — музыка, *написанная в заточении*. Экстраординарные условия, в которых работали композиторы, брошенные в тюрьмы. История показала, что в заточении художественно одаренные натуры особенно остро ищут опоры духа в творчестве. XX век богат примерами такого рода. Мыслитель, писатель, один из основателей коммунистической партии Италии Антонио Грамши, приговоренный Муссолини в 1928 году к двадцатилетнему заключению⁴, оставил «Письма из тюрьмы», подготовившие труд его жизни — «Тюремные тетради».

Сочинение музыки в заточении — особая тема, которую «подарил» нам XX век. В программе фестиваля Владимира Юровского ей посвящены самые темные страницы. Одно из значительнейших произведений этого рода — «Квартет на конец Времени» Оливье Мессиана. Композитору, попавшему в немецкий плен после поражения французской армии под Верденом

⁴ Военный прокурор во время процесса над Грамши заявил: «Мы должны на 20 лет лишить этот мозг возможности работать» [5, 380]. Грамши провел в тюрьмах 10 лет и умер от болезней вскоре после освобождения.



Ил. 2. Оливье Мессиан. «Квартет на конец времени»

Цикл просветительских концертов «Истории с оркестром. Война и мир» (2015). День второй. Солисты Госоркестра России имени Е. Ф. Светланова Вера Алмазова, Сергей Гиршенко, Пауль Сусь и Михаил Безносков. Концертный зал имени П. И. Чайковского. 15 июня 2015 года. Фото Владимира Волкова

в январе 1941 года, выпала редкая возможность сочинить, записать и даже исполнить свое произведение силами пленных благодаря нравственной позиции коменданта лагеря (назовем его имя — Карл-Альберт Брюль), который, сам будучи музыкантом, позволил пленному врагу сочинять музыку. Но в основе душевной стойкости Мессиана лежала его глубокая религиозность. Живущий в круге идей Священного Писания и увлеченный трудами философа Тейяра де Шардена, Мессиан видел в «конце Времени» не «скорбное человеческое время»: ему представлялся «мистический переход к иному состоянию сознания, который призван вырвать все сущее из оков несовершенства и превратить в поток блистающей энергии» [16, 29]. Аскетичность инструментального состава — фортепиано, скрипка, виолончель и кларнет, обязательное знание слушателями *текста* из Апокалипсиса (для слушателей концертов Юровского он был распечатан в буклете) предполагают созерцательное погружение в музыку. Сочинение было строго и проникновенно исполнено солистами Госоркестра России (Вера Алмазова, Сергей Гиршенко, Пауль Сусь, Михаил Безносков). Позже Мессиан завершил «тему заточения» кратким, но сильным произведением для хора и оркестра — «Песней депортированных», посвященной освобождению из немецкого плена. По иронии судьбы после единственного исполнения

в 1945 году партитура затерялась в библиотеке и была случайно найдена лишь почти через полвека, в 1991 году. «Песнь депортированных» прозвучала в первом концерте цикла Владимира Юровского, 10 июня.

Иного плана картина жизни в неволе открылась в концерте, посвященном творчеству композиторов, оказавшихся в гетто Терезиенштадта в Чехии. Среди сотен чешско-моравских евреев, депортированных сюда из Германии, Австрии и других оккупированных немцами европейских стран, большинство составляла высокообразованная интеллигенция; здесь было немало ученых, литераторов, политиков с международной известностью, а также много музыкантов. Создав образцово-показательное «возрастное гетто» (Altersghetto) для пожилых, Гитлер собирался таким образом окончательно разрешить «еврейский вопрос». После съемки пропагандистского фильма «Терезиенштадт», в котором участвовали в том числе переселенные в гетто композиторы и исполнявшие их музыку инструменталисты, нацисты *запланированно* депортировали всех в Освенцим, где большинство переселенных людей умерли в газовых камерах. Имена некоторых из погибших известны и в России. Это Виктор Ульман — ученик Александра Цемлинского, Эрвин Шульгоф, занимавшийся композицией у Макса Регера (скончался в концлагере в Баварии). Другие остались бы забытыми, если бы не усилия близких и друзей. В концерте прозвучала музыка Гидеона Кляйна (1919–1945), Павла Хааса (1899–1944), Ганса Краса (1899–1944). Они прожили в Терезине рядом, поддерживая друг друга, несколько последних трагических лет.

Самый молодой из названных композиторов — Гидеон Кляйн. Прозвучавший в концерте Дивертисмент для двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн (излюбленный состав Моцарта, для которого он написал свои знаменитые серенады), сочинен двадцатилетним юношей еще до ареста. Исторический жанр духового октета обрел в музыке Кляйна новую жизнь благодаря атональной гармонии, яркому ритмическому тону и интенсивной артикуляции. Автор был учеником Алоиса Хабы и несомненно испытал влияние композиторов Новой венской школы. «Колыбельная» (обработка еврейской народной песни) и Струнное трио — видимо, последнее сочинение Кляйна (1944) — подтверждают догадку, что с его гибелью мир лишился композитора редкой одаренности.

Подлинным человеческим документом стали песни чешской поэтессы и детской писательницы Илзе Вебер (1903–1944). Она работала медсестрой в детской больнице Терезина, «утешая больных детей своими стихами и сказками. Некоторые из них она положила на музыку: так появился на свет цикл песен, названный “Я брожу по Терезину”» [13]. После приказа о депортации в Освенцим Илзе не захотела расстаться со своей семьей. «По ряду свидетельств, идя на смерть вместе с сыном Томашем и другими детьми в Освенцим, Илзе пела им свою колыбельную песню “Вигала, вигала”» [там же]. Сочиняя песни, Илзе Вебер не стремилась выявить собственную индивидуальность. Ей хотелось остаться в интонационном круге



Ил. 3. Илзе Вебер. «Я брожу по Терезину»

Цикл просветительских концертов «Истории с оркестром. Война и мир» (2015). День третий. Концерт после концерта. Музыка композиторов — заключенных концлагеря Терезин. Надежда Гулицкая и Владимир Юровский. Концертный зал имени П. И. Чайковского. 16 июня 2015 года.
Фото Веры Журавлёвой

чешской и австрийской музыки, в частности, в круге песен Шуберта, — еще раз одарив детей звуками родной культуры.

Песни Илзе Вебер исполнила Надежда Гулицкая в фортепианном сопровождении Владимира Юровского. Это проникновенное музицирование, отмеченное чистотой и строгостью стиля, стало самой тихой, самой сокровенной точкой концертного цикла.

К числу музыкальных композиций, созданных в затворе, можно отнести также кантату-триптих Луиджи Даллапикколы «Песни заточения» (*Canti di prigionia*). В застенке пребывал не сам композитор, но поэты, на чьи стихи он написал свое сочинение. «Песни заточения» (1938–1941) — одно из самых значительных произведений Даллапикколы, которое уместно рассматривать в контексте его творчества сороковых годов, в том числе двух опер («Ночной полет» и «Узник»), развивавших поглотившую композитора в это время тему — «противостояние мучеников и мучителей, жертв и палачей» [9, 287]. В кантате композитор обратился, так сказать, к «чужому слову» на «чужом» — латинском — языке. «Части цикла представляют собой “портреты” знаменитых узников, претерпевших мученическую смерть: *Молитва Марии Стюарт* (написана на текст подлинного латинского стихотворения, сочиненного шотландской королевой); *Призыв*

Боэция (текст — четверостишие из трактата *Утешение философией*, созданного Боэцием в тюрьме) и *Прощание Джироламо Савонаролы* — страстное выражение веры в Бога перед лицом всеобщей гибели» [там же]. После премьеры в Риме 1 декабря 1941 года кантата была запрещена.

Между тем фестиваль Владимира Юровского содержит в себе еще один сюжет: «ИСТОРИИ С ОРКЕСТРОМ». В этом наименовании скрыто множество смыслов. Прежде всего — *работа* музыкантов оркестра и дирижера над партитурой, в каждом моменте которой запечатлены свои задачи, проблемы и трудности. Помимо того, в Фестивале 2015 года проявился мотив *истории самого Госоркестра*, деятельность которого началась в 1936 году под управлением Александра Гаука, развивалась и укреплялась при работе с другими капельмейстерами, прежде всего с Евгением Светлановым, имя которого оркестр теперь носит, и успешно продолжается сегодня под руководством Владимира Юровского.

И наконец, на фестивале со всей силой зазвучала тема, которую, вероятно, надо назвать темой *истории исполнительской жизни* каждого из представленных в программе опусов и *истории восприятия* этой музыки у нас, в России.



Ил. 4. Луиджи Даллапиккола. «Песни заточения»

Цикл просветительских концертов «Истории с оркестром. Война и мир» (2015). День четвертый. Госоркестр России имени Е. Ф. Светланова. Хор «Мастера хорового пения». Дирижер — Владимир Юровский. Концертный зал имени П. И. Чайковского. 17 июня 2015 года. Фото Владимира Волкова

Старшее поколение помнит премьеры многих прозвучавших в фестивале Юровского произведений, и из этой цепочки премьер и значимых концертов часто складывается наша *линия жизни*. В памяти закрепились первые трактовки того или иного сочинения, ставшие для нас эталонными. Иногда они держат нас в плену. Но за 70 лет изменился контекст музыкальной истории, изменились мы сами. И сегодня, в 2015 году, мы можем иначе воспринимать и оценивать «только что», а на самом деле — в тридцатые-сороковые годы XX века написанные композиции. Так возникло в концертах *ощущение времени* как жизненной реальности музыки.

Весь фестиваль объединяет главная композиционная линия: в каждом концерте присутствует сочинение крупного жанра для большого симфонического оркестра.

XX век в полной мере раскрыл потенциальные возможности симфонического оркестра как наиболее выразительного и совершенного *инструмента*, который дан сегодня композитору. В этом смысле он продолжает традицию века девятнадцатого — века, когда были созданы Девятая Бетховена, «Фантастическая» Берлиоза, Шестая Чайковского (этот условный ряд может быть продолжен). Первая половина XX века (до Второй мировой войны) репрезентирует симфонический жанр сочинениями, порой вырывающимися из его строгих рамок, такими как «Поэма экстаза» Скрябина, «Весна священная» Стравинского, хотя нередко жанр собственно симфонии мыслится единственно возможным — как в случае Густава Малера.

В симфонической музыке, написанной во время Второй мировой войны, композиторы не всегда ставили перед собой экспериментальные профессиональные задачи. Большой оркестр часто был востребован для мемориального высказывания. К таким примерам принадлежит «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» Сергея Прокофьева. Это — кантата для сопрано, тенора, хора и оркестра на слова Павла Антокольского (1943), сын которого погиб на войне. Прокофьев откликнулся на экстраординарное в определенном смысле событие — подвиг ребенка. Это сочинение стало первым в программе фестиваля монументальным опусом, в исполнении которого участвовали Эвелина Добрачева и Роман Муравицкий, хор «Мастера хорового пения» под управлением Льва Конторовича и Госоркестр. К мемориальному жанру принадлежат также «Симфония-Реквием» Бенджамина Бриттена (1940) и композиция Богуслава Мартину «Памятник Лидице». Скорбного характера сочинение написано под впечатлением бесчеловечного уничтожения чешской деревни Лидице близ Праги (1943).

В момент, когда зазвучала Первая симфония Витольда Лютославского, в фестивале открылась определенная «сюжетная» линия, ее можно назвать линией *большой симфонии для большого симфонического оркестра*. Трагическая начальная часть симфонии писалась в разгар войны (1941–1944). Автор стремился остаться в неоклассических рамках. «Когда я писал Первую симфонию, мое отношение к жанру было традиционным» [2, 107], — рассказывал он позже. «Я стремился в неоклассической форме развивать



Ил. 5. Лев Конторович, Народный артист Российской Федерации, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, хормейстер

идеи “тональной” хроматики. Помню, что тогда меня очень увлекала ритмическая сторона музыки, и в Симфонии много полиритмии, характерных метроритмических сдвигов» [там же, 99]. Оркестровый аппарат Лютославского, как и техника оркестрового письма, в этом сочинении оставались традиционными. Однако позже, — признавался он, — «писать обычные симфонии стало казаться анахронизмом» [там же, 107–108].

В следующих концертах линию *большой симфонии* продолжили «Симфонические танцы» Рахманинова (1940), Симфония №24 Николая Мясковского (1943) и Восьмая симфония Дмитрия Шостаковича (1943).

При всех стилистических различиях эти произведения объединяет *феномен оркестровой звучности*. Имеются в виду:

1) акустическая характеристика звука, свойственная именно *симфоническому оркестру* при определенном «распределении музыкального материала» (Стравинский) между оркестровыми группами. «Многие композиторы все еще не поняли, что главный инструментальный организм современности — симфонический оркестр — порожден музыкой, основанной на гармоническом трезвучии. Они словно не замечают, что увеличение числа духовых инструментов от двух до трех, четырех, пяти в известном роде идет параллельно с развитием гармонии. Чрезвычайно трудно писать полифонически для этого гармонического организма...» [14, 235];

2) мировоззренческий, психологический и общественный статус симфонического оркестра в XX веке. Об этом несколько позже выскажется Альфред Шнитке в беседе с Александром Ивашкиным на тему «Оркестр и “Новая музыка”»: «Поскольку он [оркестр] является моделью человеческого

общества и Вселенной, его аллюзийные потенции весьма богаты, если не безграничны. Он в состоянии представить все мыслимые отношения между частным и общим. Ничто не может заменить это мощное поле взаимоотношающихся и умножающихся потоков энергии» [3, 202–203].

Переходя к собственно музыкальной материи, Шнитке продолжает:

«...Структуры оркестра должны быть изменены. Оркестр не должен восприниматься лишь как нивелирующее сообщество или как арена столкновений между индивидуальностями и массой, но прежде всего как огромный театр всеобщей индивидуализации. Контакт между музыкантами обеспечивается не только общей партитурой и дирижером над ними — между музыкантами должны возникать все более тонкие, непредвиденные, спонтанные связи (как, например, в джазе)» [там же]. Знаменателен вывод из этого рассуждения: оркестр «должен быть Инструментальной жизнью, но не Инструментальным парадом» [там же, 203–204].

В произведениях советских авторов, вошедших в программу фестиваля, именно этот, по мысли Стравинского, «главный инструментальный организм», порожденный гармоническим трезвучием, оказался наиболее естественным. Трагическая по характеру симфония Мясковского посвящена памяти Владимира Держановского. Эта смерть крупного музыканта, скончавшегося в одиночестве под Загорском осенью 1942 года, произвела тяжелейшее впечатление на его коллег, оставшихся во время войны в Москве. Потрясенный известием о смерти Держановского композитор Дмитрий Мелких в тот же день занемог и вскоре скончался от инсульта. Симфония № 24 — одно из лучших сочинений Мясковского, к сожалению, редко исполняемое в России.

Вслед за Симфонией Мясковского оркестром был сыгран не объявленный в программе номер: два фрагмента — «Ущелье» и «Финал» — из балета «Алые паруса», написанного композитором Владимиром Юровским старшим (1915–1972) — дедом Владимира Юровского — дирижера. В 1938 году он окончил Московскую консерваторию по классу Мясковского — выдающегося педагога по композиции. Владимир Михайлович Юровский старший всю жизнь прожил в Москве, наряду с работой в академических жанрах писал для кино и театра, был удостоен звания Заслуженного деятеля искусств РСФСР. Музыка к балету «Алые паруса» — истории любви прекрасной Ассоль и молодого капитана Грея, наполненной надеждой и верой, — прозвучала в фестивальном концерте свежо и радостно. Сочинение, премьера которого состоялась в дни войны, 30 декабря 1942 года, в Куйбышеве, куда эвакуировали Большой Театр, сегодня было воспринято и как напоминание о еще одной забытой странице творчества учеников Мясковского, и как поклон музыкантскому роду Юровских.

В качестве *большой симфонии* последнего концерта (17 июня) была избрана Восьмая Шостаковича. Осенью исполняется 72 года с момента ее появления на свет. Автору этих строк выпало счастье быть на одном из первых исполнений симфонии в Москве в ноябре 1943 года (премьеры состоялись

3, 4, 10 и 19 ноября)⁵ в Большом зале консерватории; играл Государственный симфонический оркестр СССР под управлением Евгения Мравинского. На программке⁶ числа не указаны (назван только месяц — ноябрь), поскольку необычная премьера продолжалась несколько дней:

Вероятно, это был один из первых концертов, куда мне удалось попасть после возвращения в середине октября 1943 года в Москву из эвакуации: два года я провела в Татарии, в глуши — в 20 км от города Бугульмы. И я не понимала тогда, что присутствую на *премьере*.

Симфония потрясла меня. Я вдруг поняла, что теперь музыка будет *такой* и что я к такой музыке еще *совершенно не готова*. Агрессия ритма и тембров, голое оркестровое двухголосие в «токате» (третья часть) буквально «исполосовали» меня. Этот концерт стал для меня своего рода боевым крещением в наступившей новой московской жизни, и впечатление от него соответствовало ощущению громадного горя, которое принесла война.

Хотелось бы напомнить начало «концертного» пути Восьмой симфонии. После московской премьеры в ноябре 1943 года состоялось исполнение 6 декабря 1944 года в освобожденном от блокады Ленинграде с оркестром Ленинградской филармонии⁷. Мравинский тщательно готовился к нему, что зафиксировано в его дневниках. Эти записи чрезвычайно интересны, приведу их, потому что во время московской премьеры Мравинский, вероятно, Дневника не вел:

30 ноября. 3.30–4.30 квинтет по Восьмой Шостаковича (3, 4 и 5-я ч. до фуги включительно). Все — как сонные мухи <...>.

1 декабря. 2 час. — собрание группы контрабасов. 2.45–3.45 квинтет по Восьмой Шостаковича (закончил 5-ю ч. и повторил кусочки из 3 и 1-й ч.) [11, 62].

[Тот же день]. ...Начерно продумал и восстановил форму и драматическую линию Восьмой Шостаковича (потрясает с каждым разом все глубже. Особенно линия Великого Ужаса... 1-й части!!). Окончил все сие в 12 ч. 50 мин [там же, 63]. <...>.

4 декабря. 11–3.30 общая репетиция Восьмой Шостаковича. Основательно проработаны 1 и 2-я ч. и в основном 3, 4 и 5-я ч. [там же] <...>

6 декабря. <...> Вечером концерт (7-й):

Шостакович, Восьмая симфония.

Очень удачно. Кругом восторги по адресу оркестра и моему. На самом же деле — чуть скованно (накладки *v-ni I*, вероятно, от «перегрева» на репетициях в побочной теме 1-й ч. и в 4-й ч.; у *v-ni II* в конце отчасти и от моего волнения» [там же, 63–64].

⁵ Дата первого исполнения не вполне ясна. В Нотографическом и библиографическом справочнике [7] указано 4 ноября. С. Хентова приводит следующие даты премьерных концертов: 3, 4, 10, 19 ноября [15, 172]. Те же даты зафиксированы и в издании Дневников Мравинского [11, 642].

⁶ Программка хранится в архиве автора статьи.

⁷ Перед этим Восьмую симфонию сыграли под управлением Мравинского в Новосибирске 5 и 6 февраля 1944 года.

Восхищенный работой дирижера Шостакович во время репетиций вписал в рукопись партитуры посвящение Евгению Мравинскому.

А дальше? В 1944 году Восьмая не получила Сталинской премии. В 1948 году Шостакович был объявлен «формалистом», и Восьмую запретили к исполнению. Возрождение великой симфонии началось лишь спустя десятилетие: симфония вновь прозвучала в октябре 1956 года; за пультом стоял Самуил Самосуд (играл, вероятно, Симфонический оркестр Всесоюзного радио). Далеко не каждый дирижер брался за это произведение. Восьмую ставили и записывали Геннадий Рождественский⁸, Кирилл Кондрашин⁹, Геннадий Проваторов¹⁰. Запись под управлением Евгения Мравинского была сделана в 1947 году¹¹; после ее реставрации в 1972 году вышла пластинка¹². Запись Мравинского воспринималась многими русскими слушателями как эталон исполнительской трактовки симфонии. Мы не случайно фиксируем внимание на этих словно бы второстепенных фактах. Ведь записи Восьмой Шостаковича (равно как и других сочинений) остаются единственным хранилищем истории нашей музыкальной жизни.

Безусловно, это произведение должно было войти в фестиваль 2015 года, названный «Война и мир», потому что никакое другое сочинение русского композитора не запечатлело с такой силой в монументальной форме внутреннее состояние человека в годы бедствий. Восьмую симфонию Шостаковича трудно назвать «классикой» — устоявшимся, вошедшим в культурный обиход музыкальным высказыванием, потому что еще не угасла заложенная в музыке острота переживания. Исполнение Восьмой под управлением Владимира Юровского — несомненное событие в деятельности оркестра. Сочинение давно не включалось в репертуар: последний раз Государственный Академический симфонический оркестр имени Светланова сыграл ее 25 сентября 2006 года в Большом зале Московской консерватории¹³. Энергичная, жесткая артикуляция, ритмическая точность, собранность формы, совершенное преодоление оркестровых трудностей отличали исполнение 2015 года. Быть может, не всех удовлетворил его эмоциональный накал — это может быть скорректировано в дальнейшем в ходе усиленной репетиционной работы. Но тем, кто сравнивает эмоциональный уровень звучания

⁸ Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР (запись 1973 года). Номер пластинки А 10 00119 002, выпущена в 1985 году. Фирма Мелодия.

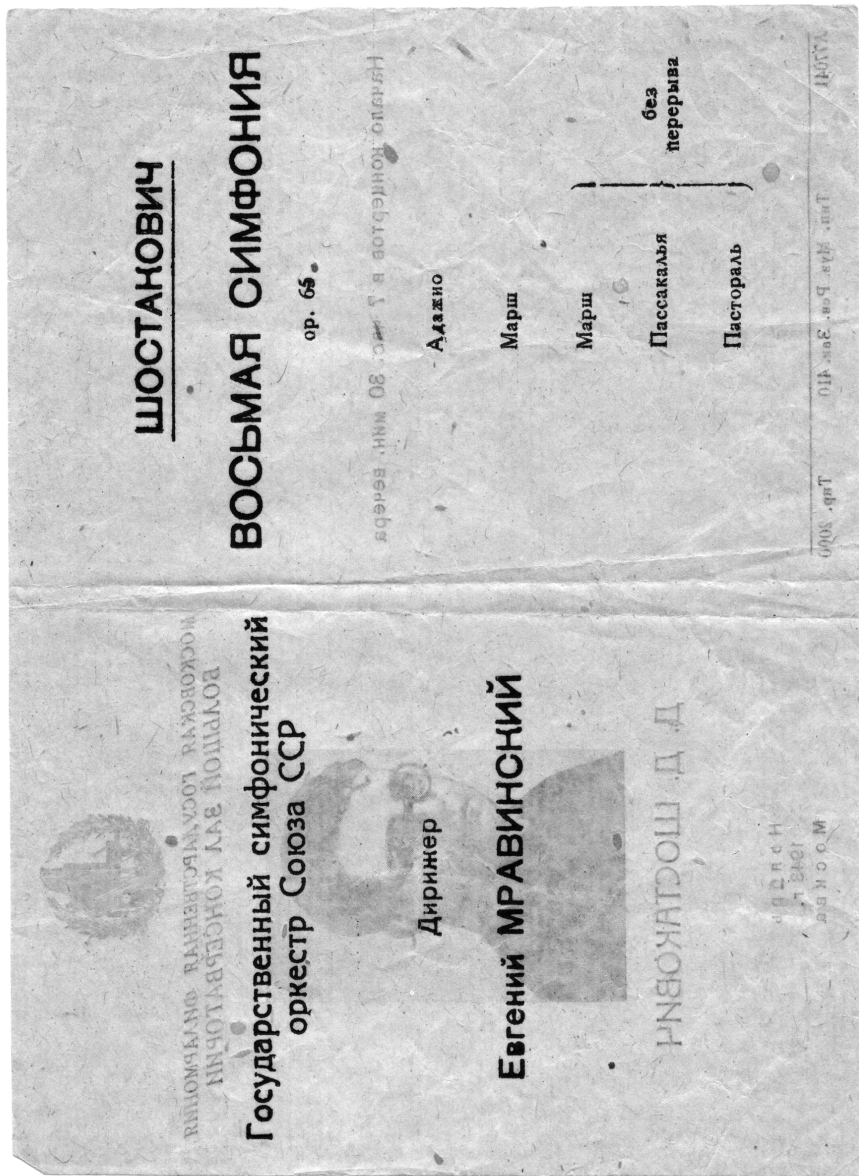
⁹ Симфонический оркестр Московской государственной филармонии. Номер пластинки Д 011185-87, выпущена до 1975 года. Фирма Мелодия.

¹⁰ Государственный академический симфонический оркестр СССР. Исполнение 5 марта 1987 года, Москва. Большой зал консерватории.

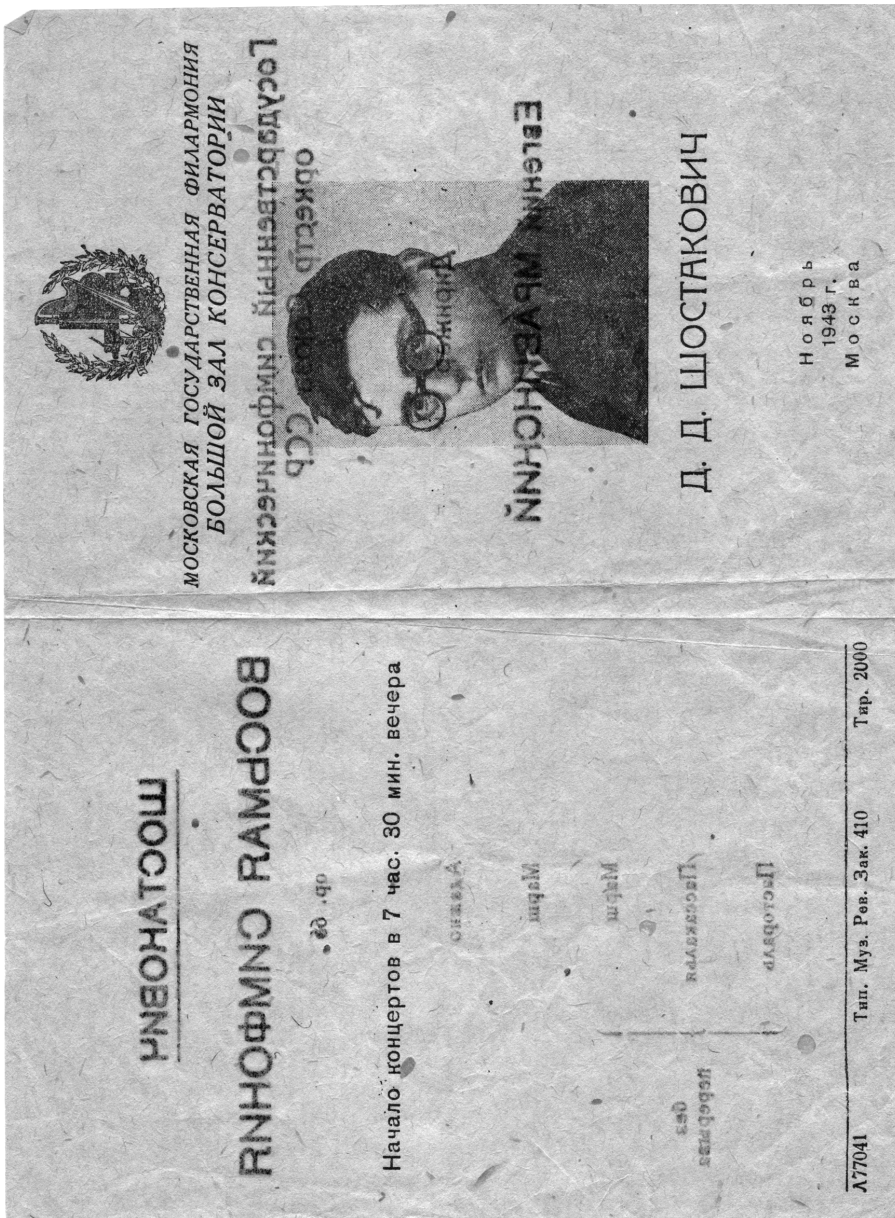
¹¹ Заслуженный коллектив РСФСР Академический симфонический оркестр Ленинградской государственной филармонии.

¹² Запись реставрировал Геннадий Ковалевский. Номер пластинки Д 032639-40. Она выпущена в период между 1973 и 1975 годом.

¹³ В концерте, приуроченном к столетнему юбилею Д. Шостаковича (дирижер Мстислав Ростропович), помимо Восьмой симфонии прозвучал Первый скрипичный концерт в исполнении Виктора Третьякова. Концерт был записан.



Ил. 6. Программа исполнения Восьмой симфонии Дмитрия Шостаковича в ноябре 1943 года



Ил. 7. Программа исполнения Восьмой симфонии Дмитрия Шостаковича в ноябре 1943 года. Обрат

Восьмой у В. Юровского с трактовкой Е. Мравинского (в записи 1947 года), можно было бы ответить словами Марии Вениаминовны Юдиной (правда, сказанными по другому поводу). Их приводит Святослав Рихтер: «После концерта Нейгауз, которого я сопровождал, отправился с поздравлениями в ее артистическую. “Мария Вениаминовна, — спросил он, — почему вы играли прелюдию си-бемоль минор [Баха] столь драматически?” “Потому что идет война!!!”, — ответила она» ([10, 55]; разрядка Бруно Монсенжона. — И. Б.)

Вера во всемогущество симфонического оркестра едва ли не пошатнулась во время звучания Концерта для двух фортепиано, ударных и оркестра, написанного Белой Бартоком. В трудных жизненных условиях после эмиграции в Соединенные штаты в 1940 году Барток принял предложение сделать новую, оркестровую версию своего выдающегося опуса, написанного в Венгрии в 1937 году. Речь идет о «Сонате для двух фортепиано и ударных». Предполагалось, что после исполнения этого Концерта издатели и менеджеры обратят внимание на неизвестного тогда в Европе и Штатах венгерского композитора. Действительно, оба концерта — в Лондоне (1942) и Нью-Йорке (1943) — принесли желанный успех.

В фестивале В. Юровского Концерт Бартока исполнили два пианиста — Борис Петрушанский и Михаил Дубов, два ударника — Александр Багиров и Владимир Терехов, и оркестр. Однако «тембровое открытие» Бартока, совершенное им в Сонате для двух фортепиано и ударных, утонуло в оркестровой массе Концерта. Ведь в Сонате Барток создал «новый тембровый континент»: союз ударных — три литавры, ксилофон, малый барабан, тарелки, большой барабан, треугольник, там-там — и двух фортепиано! Без струнных, без духовых! Фортепиано, не теряя своих богатейших тембровых возможностей, превращается в ударный инструмент, в то время как сухие, жесткие тембры ударных — литавр, ксилофона — обнаруживают новые мелодические ресурсы. В партитуре бесчисленны моменты изысканного тембрового родства ударных и фортепиано¹⁴.

В новой, оркестровой версии сочинения композитор использовал весь традиционный аппарат — парный состав большого оркестра (без тубы), уменьшенный состав струнных, — введя «романтический» тембр челесты и сохранив без изменения нотный текст ударных (музыканты играли по партиям Сонаты). Однако звучание *большого оркестра* внезапно обнаружило свою тембровую «неуместность», если позволительно употреблять такие выражения по отношению к выдающемуся музыкальному сочинению. Так *Концерт* для двух фортепиано, ударных и оркестра стал *другим* музыкальным произведением, нежели *Соната* для двух фортепиано и ударных. Невозможно упрекать в этом автора, у которого были свои соображения относительно исполнительской жизни этого опуса.

¹⁴ Этой теме посвящен специальный раздел («Ударные инструменты у Б. Бартока») ценной книги Эдисона Денисова «Ударные инструменты в современном оркестре» [6, 59–92]



Ил. 8 Бела Барток. Концерт для двух фортепиано, ударных и оркестра

Цикл просветительских концертов «Истории с оркестром. Война и мир» (2015). День второй. Госоркестр России имени Е. Ф. Светланова. Солисты — Борис Петрушанский, Михаил Дубов, Александр Багиров и Владимир Терехов. Дирижер — Владимир Юровский. Концертный зал имени П. И. Чайковского. 15 июня 2015 года. Фото Владимира Волкова

Иная судьба ожидала *переложение* на другой состав Adagio для струнного оркестра Самуэля Барбера. Написанная в 1935–1936 годах как медленная часть камерного сочинения — смычкового квартета, музыка Adagio несла в себе столь мощный потенциал, заложенный в *пених струнных*, что ее создатель не мог не подчиниться этой скрытой идее. В 1938 году он оркестровал Adagio для струнного оркестра. С тех пор эта редакция обошла весь мир. Скорбный строй музыки побудил исполнять это сочинение в память о жертвах войны, на похоронах выдающихся личностей. Adagio включали в свой репертуар Артуро Тосканини, Юджин Орманди.

В Россию Adagio Барбера привез еще один великий американский дирижер — Леопольд Стоковский. Концерт состоялся в 1958 году в Большом зале консерватории. В тот незабываемый вечер во втором отделении всю эстраду Большого зала заполнили струнники — артисты оркестра и приглашенные музыканты. К тому же мы впервые в Москве увидели и услышали так называемую «американскую рассадку» оркестра, в которой по правую руку от дирижера располагались не первые скрипки, как было принято раньше, а виолончели и альты. Потрясающей красоты звук монолитной *группы* струнных, их *чистый тембр* (это — термин!) — еще одна страница «Истории с оркестром», раскрывающейся на концертах Владимира Юровского. Не вступая в соперничество с *симфоническим* оркестром, *струнный*



Ил. 9. Карл Амадеус Хартман. «Траурный концерт» для скрипки и струнного оркестра

Цикл просветительских концертов «Истории с оркестром. Война и мир» (2015). День третий. Госоркестр России имени Е. Ф. Светланова. Солист — Владимир Спиваков. Дирижер — Владимир Юровский. Концертный зал имени П. И. Чайковского. 16 июня 2015 года. Фото Веры Журавлёвой

оркестр XX века обнаружил свое уникальное качество — захватывающую открытую эмоциональность.

Впрочем, в других сочинениях, прозвучавших на фестивале, проявили себя иные возможности струнных. В «Траурном концерте» для скрипки и струнного оркестра Карла Амадеуса Хартмана, написанном под впечатлением начала войны (1939), струнный оркестр выступил в амплуа мягко аккомпанирующей группы. Центром звуковой ауры стал сольный тембр скрипки — незабываемый *тон*, которым владеет Владимир Спиваков, темпераментно исполняющий эту партию. Не менее интересны упомянутые ранее «Метаморфозы» Рихарда Штрауса («Этюд для 23 солирующих струнных инструментов»). Сочинение 1945 года, созданное вскоре после окончания войны, — это *Abschied, прощание* прожившего жизнь музыканта с разбомбленной (разрушен дом Гёте!), попираемой, как ему казалось, немецкой культурой, драгоценные страницы которой он бережно «перелистывает», цитируя в «Метаморфозах» любимые темы немецкой музыки. И в то же время в композиции внезапно вспыхивает музыкальная мысль, ведущая в Будущее: мы видим здесь раннее предвосхищение идеи *оркестра солистов* (хотя и далекое еще от идеала польских авангардистов шестидесятых годов,

так как ладовое устройство «Метаморфоз» целиком основано на традиционной тональности).

Альтернативой большому оркестру в XX веке, как ни странно, становится камерный ансамбль *солистов*. Речь идет не о традиционных одо-тембровых составах, представленных в таких жанрах, как струнный квартет (квintет и т. д.), духовой октет, для которого писал серенады Моцарт, либо же медно-духовая «банда». В самом начале столетия музыканты создали нечто принципиально иное — *разнотембровый* ансамбль, включающий в том числе человеческий *голос* и *слово*. Арнольд Шёнберг и вслед за ним Игорь Стравинский — оба открыли новый синтетический инструментальный организм, способный к выражению актуальных общечеловеческих и музыкальных идей. То был вокальный цикл Шёнберга «Лунный Пьеро» (1912), а также театральное представление Стравинского «История солдата, читаемая, играемая и танцуемая» (1918).

«Ода Наполеону» Арнольда Шёнберга, несомненно, продолжает эту традицию, несмотря на то, что композитор выбирает из палитры красок темброво *однородный* ансамбль — струнный квартет. Однако партии написаны для *солистов-виртуозов*. Характер музыки «Оды» в целом определяет тембровая энергия фортепиано и декламация *чтеца*. Шёнберг обратился



Ил. 10. Арнольд Шёнберг. «Ода Наполеону Бонапарту»

Цикл просветительских концертов «Истории с оркестром. Война и мир» (2015). День первый. Концерт после концерта. Сололисты Госоркестра России имени Е. Ф. Светланова: Наталья Ковалевская, Алексей Гуляницкий, Василий Кухаренко, Пауль Суссь. Борис Петрушанский, Михаил Сапонов. Концертный зал имени П. И. Чайковского. 10 июня 2015 года. Фото Веры Журавлёвой

здесь к новому для себя жанру — памфлету. В разгар войны (1942 год), перебравшись в Штаты, он сознательно пошел на открытое политическое высказывание, обратившись к «чужому слову» — язвительному байроновскому тексту, в котором виделся намек на Гитлера.

«Ода Наполеону» знаменательна еще и авторским выбором музыкального языка. Давно расставшись с «гармоническим трезвучием» как основой мышления, здесь Шёнберг создает продуманную сложную звуковысотную организацию, выделяя в ней *трезвучие* как надежный коммуникационный жест в сторону слушателя — как символ связи с историческими смыслами и ценностями. «Ода» заканчивается утверждением тональности Es-dur, вызывающей ассоциации с великой музыкой прошлых столетий — большой органной фугой Баха (BWV 552) и Третьей симфонией Бетховена.

«Оду Наполеону» с большим воодушевлением и техническим совершенством сыграли солисты Госоркестра Наталья Ковалевская (скрипка), Алексей Гуляницкий (скрипка), Василий Кухаренко (альт) и Пауль Сусс (виолончель). Напряженный сквозной ток музыки, исполняемой без дирижера (хотя разучивание происходило под его руководством), создали и поддерживали на протяжении всей пьесы пианист Борис Петрушанский¹⁵ и чтец Михаил Сапонов¹⁶. Впервые выступивший в таком амплуа в сентябре 1974 года в Большом зале Дома композиторов, Сапонов в этот раз особенно выразительно провел свою партию на английском языке. В его декламации действительно прозвучало «сто семьдесят оттенков иронии, презрения, сарказма, пародии, ненависти и возмущения» [4, 377], которые так желал услышать композитор в партии чтеца при исполнении ее Орсоном Уэллсом на премьере сочинения в 1943 году.

Созданный почти одновременно с «Одой», в 1942 году, Фортепианный концерт Арнольда Шёнберга остается в сфере имманентно музыкальных творческих проблем. Однако авторская рукопись сочинения обнаружила программные заметки, в которых звучат темы тревоги и страха. «Но жизнь продолжается», — записал он в партитуре последней части. Концерт сыграла японская пианистка Мицуко Учида, рано приехавшая в Вену и получившая там музыкальное образование. Выдающаяся исполнительница сочинений Моцарта и других европейских классиков, она завоевала премию журнала «Граммофон» за запись фортепианного концерта Шёнберга с Кливлендским оркестром под управлением Пьера Булеза.

«Песни заточения» Даллапикколы, к которым мы вновь обращаемся, открывают еще одну страницу «Историй с оркестром», представленных Владимиром Юровским (произведение прозвучало в последнем концерте 17 июня). Обдумывая тембровое воплощение своей глубоко религиозной

¹⁵ Заслуженный артист России Борис Петрушанский — ученик Г. Нейгауза и Л. Наумова; с 1991 года преподает в Международной пианистической Академии в Итоле (Италия).

¹⁶ Михаил Александрович Сапонов — музыковед, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории.



Ил. 11. Арнольд Шёнберг. Концерт для фортепиано с оркестром

Цикл просветительских концертов «Истории с оркестром. Война и мир» (2015). День первый. Госоркестр России имени Е. Ф. Светланова. Солистка — Мицуко Учида. Концертмейстер оркестра Сергей Гиршенко, концертмейстер первых скрипок Наталья Ковалевская. Дирижер — Владимир Юровский. Концертный зал имени П. И. Чайковского. 10 июня 2015 года. Фото Веры Журавлёвой

концепции, Даллапиккола отказался от *большого оркестра* с кантиленным тоном струнных и плотной гармонией у духовых. Он принял новаторское решение: объединить группу ударных с «романтическими» инструментами XIX столетия — фортепиано (2 инструмента) и арфой (также 2), трактуя их по-новому, в анти-романтическом духе. Сама же группа ударных могла обеспечить теперь как мелодические линии фактуры (инструменты с определенной высотой звука, такие как 4 литавры, ксилофон, вибрафон, 8 настроенных колоколов), так и функцию ударно-ритмическую (тарелки, группа трех там-тамов, треугольник, малый барабан, большой барабан). Возник не только новый самодостаточный тембровый организм: возникло новое *тембральное поле*¹⁷, и такой состав может стать в определенном смысле альтернативой большому оркестру. Союз этого инструментального объединения со смешанным хором, линейная полифония, сложная

¹⁷ Это удачное определение принадлежит Фараджу Караеву [8, 241].

ладовая организация позволили Даллапикколе создать монументальную композицию нового плана. Аскетичный, лишенный чувственности, но преисполненный мистическими тембровыми откровениями колорит «Песен заточения» органично сочетается с лаконизмом латинского текста. Напев *Dies Irae* в Молитве Марии Стюарт (1939) определяет атмосферу отрешенности от земного, сохраняющуюся на протяжении всей кантаты.

Ранний опыт работы Даллапикколы с ударными инструментами не остался незамеченным молодым поколением итальянских композиторов — Берлио и Ноно, а также французами. Но многообещающая заявка на новый монументальный тембровый состав получила в пятидесятые-шестидесятые годы иное развитие, нередко — в камерных жанрах («Молоток без мастера» П. Булеза).

Кантата Даллапикколы — одно из самых ярких произведений итальянского композитора, впервые представленное русским слушателем, — была впечатляюще исполнена Академическим Большим хором «Мастера хорового пения» под управлением Льва Конторовича. Музыкант огромной культуры, ученик хормейстера Клавдия Птицы и симфонического дирижера Лео Гинзбурга, Конторович — один из тех, кто постоянно вводит в концертную практику современную музыку.

Итак, мы подошли к последнему концерту фестиваля (17 июня). В его программе встретились два произведения, в которых в определенном смысле воплотились две разные и бескомпромиссные концепции, два ответа на «последние вопросы» бытия. Таковы «Песни заточения» Луиджи Даллапикколы и Восьмая Дмитрия Шостаковича. Встретились две эмблемы: нагруженный вековыми ассоциациями напев *Dies Irae* и трехзвучный мотив *do-re-do*, обезоруживающий своей простотой, мотив «начала начал». Первый интонируют литавры и арфа в басовой тесситуре, второй — фагот в высоком регистре (партитурные нотные примеры даны в извлечении):

1

pp ma sonoro

Arpa

(Di - es i - rae, di - es il - la)

Timpani

pp ma sonoro

2

solo

Fagotto I

Снимающий неразрешимое напряжение музыки таинственный финал Восьмой оставляет открытым вопрос об исходе.

В третьем отделении — «Концерте после концерта» — мы вернулись, если можно так выразиться, в «тембровое детство» музыки XX века — к тембру *струнных*, с которого есть пошла линия европейского симфонизма.

Владимир Юровский выбрал для завершения фестиваля Третий квартет Шостаковича. Как подчеркнул дирижер, этот квартет и Восьмая симфония — композиции-сестры. Драматическое настроение музыки, созданной сразу после победы, когда еще «не затянулись раны», в декабре 1946 года было проникновенно, с большим совершенством передано Квartetом имени Бородина в его новом составе: Рубен Агаронян, Сергей Ломовский, Игорь Найдин, Владимир Бальшин.

Завершившийся фестиваль «Истории с оркестром. Война и мир» останется в памяти крупным событием нашей концертной жизни, в которой, по счастью, осуществимы столь масштабные замыслы. Совместная работа одного из старейших коллективов страны — Госоркестра и дирижера Владимира Юровского воскресила надежду на дальнейшее возрождение этого музыкантского объединения, уверенность в его неиссякаемой преданности музыке. Владимир Михайлович Юровский — дирижер выдающегося дарования, огромных знаний и безграничной трудоспособности. Он — дирижер *московской школы*. Его первым учителем стал отец, Михаил Владимирович



Ил. 12. Дмитрий Шостакович. Квартет № 3

Цикл просветительских концертов «Истории с оркестром. Война и мир» (2015). День четвертый. Концерт после концерта. Квартет имени Бородина. Концертный зал имени П. И. Чайковского. 17 июня 2015 года.

Фото Владимира Волкова

Юровский — выпускник Московской консерватории по классу Лео Гинзбурга, ассистент Геннадия Николаевича Рождественского¹⁸. Дальнейшее обучение Владимира Юровского в Европе (у Александра фон Брюка, Рольфа Ройтера и сэра Колина Дэвиса), а также работа с выдающимися западными коллективами (с 2007 года Юровский — главный дирижер Лондонского филармонического оркестра) отточили профессионализм музыканта, обогатили опыт и укрепили свойственное ему ощущение жизни — открытость всему новому.



Ил. 13. Юровский рассказывает. Фото Владимира Волкова

После завершения фестиваля окрепло и другое чувство. Мы — слушатели — были участниками некоего общего *внимания музыке* (от слова «*внимать*»), связанной с переживанием одного из самых грозных и страшных событий в истории нашей страны и во всей мировой истории. Это *внимание* и *со-переживание* музыке, вобравшей в себя всю эмоциональную мощь произошедшего, оставило совершенно особое чувство. Быть может, это чувство, близкое к катарсису.

¹⁸ По окончании консерватории М. В. Юровский работал ассистентом дирижера — Г. Н. Рождественского — в Большом симфоническом оркестре Всесоюзного радио и Центрального телевидения, затем дирижером Московского музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и Большого театра; после переезда в Германию (1989) руководил крупнейшими оркестрами страны — театра Опера Земпера (Дрезден), Лейпцигского оперного театра, Кёльнского радио и др.

Использованная литература

1. *Акопян Л. О.* Дунаевский, Исаак Осипович // Л. О. Акопян. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 194–195.
2. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995. 208 с.
3. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. и предисл. А. В. Ивашкина. М.: Классика-XXI, 2003. 320 с.
4. *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. 528 с.
5. *Грамиш А.* Искусство и политика: в 2 т. / вступ. ст. К. М. Долгова, коммент. П. М. Кудюкина. Т. I. М.: Искусство, 1991. 432 с. (История эстетики в памятниках и документах).
6. *Денисов Э.* Ударные инструменты в современном оркестре / предисл. И. Барсовой. М.: Советский композитор, 1982. 257 с.
7. Д. Д. Шостакович: Нотографический и библиографический справочник / сост. Е. Л. Садовников. 2-е изд., доп. и расшир. М.: Музыка, 1965. 279 с.
8. *Караев Ф. К.* Тембрика / Общие проблемы современной композиции // Теория современной композиции: уч. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 235–265.
9. *Кириллина Л.* Луиджи Даллапиккола (1904–1975) / Италия / Вторая половина XX века // История зарубежной музыки: XX век: уч. пособие / сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. М.: Музыка, 2005. С. 286–293.
10. *Монсенжон Б.* Рихтер: Диалоги. Дневники: пер. с фр. М.: Классика-XXI, 2003. 480 с.
11. *Мравинский Е.* Записки на память: Дневники. 1918–1987 / сост. и вступ. ст. А. М. Вавилиной-Мравинской. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. 656 с.
12. Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка / вступ. ст. Д. Б. Кабалецкого, сост. и подгот. текста М. Г. Козловой и Н. Р. Яценко, коммент. В. А. Киселева, предисл. и указатели М. Г. Козловой. М.: Советский композитор, 1977. 599 с.
13. *Сафронов А.* Истории с оркестром. Война и мир: буклет фестиваля. М.: Московская филармония, 2015.
14. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В. А. Линник, ред. пер. Г. А. Орлова, послеслов. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. XVI, 414 с.
15. *Хентова С.* Шостакович. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. II. Л.: Советский композитор, 1986. 624 с.
16. *Цареградская Т.* О религиозности Мессиана // Век Мессиана: сб. статей / ред.-сост. К. В. Зенкин, Т. С. Кюрегян. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 25–30 (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 69).

НОГОВИЦЫНА КСЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

kсения.nogovitsyna@gmail.com

Аспирантка кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, 13/6

KSENIA A. NOGOVITSYNA

kсения.nogovitsyna@gmail.com

Postgraduate student of the Moscow Tchaikovsky Conservatory, Foreign Music History Subdepartment

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ

Madrigale concertato: новые поэтические формы в музыке североитальянских композиторов раннего барокко

В статье прослеживается эволюция итальянского концертного мадригала в первой половине XVII столетия с точки зрения соотношения поэзии и музыки; рассматривается влияние эстетики канцертирования на текст-музыкальную форму. Показано, что в рассматриваемую эпоху собрания многоголосной музыки, озаглавленные как «Мадригалы», включали в себя, помимо собственно сочинений на поэзию высокой традиции (чьей структурной константой было присутствие одиннадцатисложника), также композиции на стихи в жанре канцонетты, отличавшиеся строфической структурой, использованием краткого, ритмически регулярного стиха. В первом случае высокой слогу и серьезности тона поэтического первоисточника соответствовала полифоническая сложность музыкальной ткани и пышность концертного стиля; во втором — краткие стихи и шуточный характер канцонетной поэзии воплощались в танцевальных ритмах и куплетной структуре с инструментальными ритурнелями. Сосуществование «высокой» и «низкой» поэзии в условиях эстетики канцертирования привело к сближению и взаимопроникновению жанровых черт мадригала и канцонетты. В сочинения на высокую поэзию все чаще проникала танцевальная ритмика канцонетты, и наоборот, на канцонетные стихи стали сочинять масштабные композиции, демонстрирующие богатую палитру техник канцертирования. В статье подчеркивается влияние эстетики репрезентативности, которое проявилось в концертном мадригале через усиление драматической роли музыки, в канцонетте — через смешение высокого и низкого стилей поэзии, ставшее одним из жанрообразующих элементов кантаты.

Ключевые слова: концертный мадригал, светский концерт, XVII век, Северная Италия, канцонетта, кантата, *poesia per musica*, репрезентативность, Габриэлло Кьябрера, Бьяджо Марини, Джованни Валентини, Джованни Роветта

АБСТРАКТ

Madrigale Concertato: The New Poetic Forms in the Music of the Early Baroque Era Composers in the North Italia

In this article the evolution of the Italian concerted madrigal in the first half of the 17th century is traced from the point of view of the relation of poetry and music; the influence of the concertato esthetics on the text-musical form is considered. It is shown that during the period under consideration the collections of polyphonic music entitled as “Madrigals” included, besides the compositions on the poetry of high tradition (whose stable structural component was *endecasillabo*), also the compositions on the verses in the canzonet genre marked by the strophe structure and the short, rhythmic and regular verse. In the first case the polyphonic complexity of musical texture and the splendor of the concertato style corresponded to the lofty style and the gravity of tone of the poetic source; in the second dancing rhythms and couplet structure with instrumental ritornelli were the personification of short verses and the playful character of the canzonet poetry. The coexistence of “high” and “low” poetry against the background of the concertato esthetics led to the convergence and the interpenetration of genre features of the madrigal and the canzonet. The dance rhythms of the canzonet got into compositions on “high” poetry increasingly often and, on the contrary, the large-scale works began to be composed on the canzonet verses displaying a rich palette of the concertato technics. In the article the special role of the esthetics of representativeness is emphasized, which has shown in the concerted madrigal through the strengthening of the dramatic potential of music, in the canzonet — through the mixture of “high” and “low” styles of poetry which became to one of the sources of the new cantata genre.

The author thanks the Archive of Seventeenth-Century Italian Madrigals and Arias (ASCIMA) and personally Professor John Whenham for the permission to reproduce the material, published in the archive (www.ascima.bham.ac.uk).

Keywords: concerted madrigal, secular concert, *Seicento*, North Italy, canzonet, cantata, *poesia per musica*, representativeness, Gabriello Chiabrera, Biagio Marini, Giovanni Valentini, Giovanni Riovetta

Ксения Ноговицына

MADRIGALE CONCERTATO: НОВЫЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В МУЗЫКЕ СЕВЕРОИТАЛЬЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ РАННЕГО БАРОККО

В музыкальной историографии долгое время бытовало мнение, что в XVII столетии жанр многоголосного мадригала, подвергшись влиянию новой музыкальной моды (монодии с инструментальным сопровождением и концертного стиля), был обречен на вырождение¹. Таким образом, «за

¹ Такое мнение, в частности, высказывают авторитетные ученые — Альфред Эйнштейн (1949) и Гэри Томлинсон (1987), критически оценивая поздние собрания мадригалов Клаудио Монтеверди. Обвинения Эйнштейна состояли, по существу, в отсутствии в поздних мадригалах прославленного кременца того, что составляло суть и смысл мадригала классического: вместо изысканности и экспрессии гармоний — банальное перебирание «трезвучных мотивов», вместо погружения в поэзию — чередование виртуозных соло и дуэтов, демонстрирующих лишь «тщеславие солистов» [7, 854]. Томлинсон, в свою очередь, критикует поэтические предпочтения Монтеверди, уличая мадригалы на современные тексты в поверхностности [17, 258]. Эдвард Дент в пятом издании словаря Гроува категорически заявляет, что после «1620 года не было напечатано или перепечатано ни одного настоящего мадригала» (цит. по [15, 153]). Лоренцо Бьянкони, хотя и стремится дать полную и объективную картину исторического процесса, по сути придерживается той же точки зрения, что и Дент (во многом это обусловлено тем, что ко времени написания его книги «[Музыка] в XVII веке» (Il Seicento) большинство источников концертного мадригала еще не было извлечено из архивов). В таблице, учитывающей публикации собраний мадригалов в разные декады истории этого жанра, он не просто помещает концертные мадригалы в особый столбец, отделяя их от вокально-полифонических опусов без инструментальных партий, но, как это видно из последующего изложения, выносит их за рамки истории «подлинного» мадригала, крах которого, согласно Бьянкони, датируется 1621 годом [3, 2]. Лишь в Новом словаре Гроува (1980) жизнь жанра «продляется» до середины XVII столетия, а в посвященной ему статье появляется специальный раздел «Концертный мадригал», автором которого был Гленн Уоткинс. В переиздании 2001 года раздел о концертном мадригале написан уже другим автором — Массимо Осси и дополнен новейшими све-

бортом» истории мадригала остался интереснейший и малоизученный период (1610–1650-е годы), когда этот жанр обрел новую жизнь в вокально-инструментальном воплощении². С включением инструментальных партий мадригал претерпел глубинные изменения, однако по-прежнему сохранял свое значение для итальянской ансамблевой вокальной музыки, оставаясь средоточием новейших музыкальных идей и композиционных техник.

Своеобразие классического мадригала XVI столетия определяла тесная связь поэзии и музыки³. Характер музыкального письма и особенности построения композиции в большой степени зависели от структуры стихотворной строки. Определяющими факторами при выборе поэтического первоисточника для мадригалистов были:

- принадлежность к высокой поэзии в традиции петраркизма;
- мадригальный (основанный на сочетании семи- и одиннадцатисложников) или чисто одиннадцатисложный стих (итал. — *endecasillabo*).

Последний фактор сыграл особенно важную роль в становлении мадригального стиля в музыке. Как известно, в основе большинства жанров высокой поэзии Ренессанса (канцоны, сонета, октавы, секстины) лежит одиннадцатисложник; мадригал с присущим ему сочетанием одиннадцатипяти- и семисложника (*settenario*) является его модификацией. В теории поэзии XVI века (в частности, в трудах теоретика мадригала Пьетро Бембо) одиннадцатисложный стих ассоциировался с эстетической категорией «степенности» (лат. *gravitas*) [5]. Его особенностью была метроритмическая изменчивость (нерегулярные акценты в начале и середине строк), получившая свое естественное отражение в полифонической свободе мадригала. Именно по этой причине, как верно отметил Пьер Джузеппе Джиллио, музыкальный жанр мадригала в XVI веке «воспринимает не только тексты в поэтической форме мадригала, но также и сонет, канцону, «октаву» (*ottava rima*) и прочие» [1, 13].

денями по мадригальному репертуару XVII века. Осси подробно освещает эволюцию техник концертирования, а также кратко отмечает тенденции к драматизации мадригала и к смешению в рамках одной композиции текстов разного типа. И хотя основное внимание по-прежнему уделяется поздним опусам Монтеверди, упоминаются и сочинения других итальянских композиторов, что отражает степень исследованности материала на рубеже XX–XXI веков [12]. Как бы то ни было, «реабилитация» концертного мадригала в исследованиях последних лет кажется весьма запоздалой, ведь еще в 1910 году была опубликована обзорная, однако весьма информативная статья Ойгена Шмитца [16], в которой описаны, помимо известных опусов Монтеверди, концертные мадригалы Помпео Синьоруччи, Франческо Турини, Франческо Анерио, Алессандро Гранди, Мартино Пезенти, Джованни Мадзокки, Орацио Тардити, Джованни Роветты, Бьяджо Марини и многих других.

² Первой и до настоящего момента единственной монографией, посвященной этому периоду в истории многоголосного мадригала, является диссертация Маргарет Энн Мэббетт [10].

³ Под классическим мадригалом мы подразумеваем вокальное многоголосное сочинение на мадригальный поэтический текст без инструментального сопровождения, под новым мадригалом — пьесу с инструментальным сопровождением (*basso continuo* и «орнаментирующими», по Агаццари, инструментами).

В новом мадригале зависимость письма от структуры стиха сохранялась по меньшей мере до начала 1640-х годов. Анализ доступных нам публикаций, озаглавленных как *Madrigali (Madrigali concertati, Concerti)*⁴, показал, что композиторы, за редким исключением, подразумевали под «мадригалом» сочинение на тексты из поэзии высокой традиции, тогда как пьесы на тексты иного рода обозначались соответствующим образом, если не на фронтисписе, то в оглавлении собрания или в виде подзаголовка той или иной пьесы⁵.

Новая поэзия высокой традиции в мадригале

Мадригалисты XVII столетия постепенно расширяли круг поэтических жанров, обращаясь к поэзии своих современников (Баттиста Гварини, Джамбаттиста Марино, Чезаре Ринальди, Гвидо Казони и др.). Новая поэзия унаследовала структурный принцип ренессансного стиха — одиннадцатисложник или его сочетание с семисложником, — но вместе с тем отличалась от классических образцов значительной свободой их чередования,

⁴ Наши наблюдения основаны на анализе следующих публикаций композиторов североитальянской школы: К. Монтеверди, книги мадригалов с Пятой по Девятую, «Музыкальные забавы» (*Scherzi musicali* 1607, переиздание 1632 года); Б. Марини, собрания ор. 2 (1618), 7 (1624/1634), 13 (1641), 16 (1649); А. Гранди, «Концертные мадригалы» (1616), Дж. Гидзоло «Мадригалы» (1614), Дж. Валентини, «Концертные мадригалы» (*Madrigali concertati*, 1616), «Музыкальные сочинения для голосов и инструментов» (*Musiche concertate*, 1619), Ф. Турини: книги мадригалов 1621, 1624 и 1629 годов; Дж. Роветта «Концертные мадригалы» (*Madrigali concertati*, 1640). При анализе мы опирались на факсимильные копии прижизненных изданий мадригалов упомянутых композиторов, а также современные расшифровки в партитуре, выполненные в разные годы Ф. Малипьеро (Монтеверди), П. Бамичасом (Валентини), Дж. Уэнхемом (Роветта), Т. Д. Данном (ор. 2, 13 Марини). Расшифровки опусов 7 и 16 Марини выполнены мною; фрагменты композиций из этих собраний концертных мадригалов, а также фрагмент мадригала *Ahi Filli*, помещенный в Приложение к данной статье, публикуются впервые.

⁵ Например, Джованни Гидзоло помещает в книгу мадригалов 1614 года арию-романеску *Poiché donna*. Композитор не упоминает о ней на фронтисписе, но расположение пьесы в конце публикации свидетельствует о том, что для автора грань между мадригалами и жанрами иной природы была весьма определенной. Аналогичным образом Франческо Турини на титульном листе Первой книги мадригалов (1621) не упоминает, что в собрание входит гальярда (*Vezzose aurette*) и диалог (*Perché piangi*), но помещает их после мадригалов, снабжая соответствующими обозначениями. В то же время, Монтеверди в подзаголовке Седьмой книги (1619) счел необходимым пояснить, что наряду с мадригалами в собрании содержится и «песнопения другого рода» (*Settimo libro de' madrigali <...> con altri generi de Canti* [курсив мой. — К. Н.]). Для пьес, которые в понимании композитора выходят за рамки жанра мадригала, на страницах собрания даются поясняющие подзаголовки: это романеска (*Ohimè dove il mio ben*), канцонетты (*Chiove d'oro, Amor che deggio far*), сочинения в театральном стиле: «Любовное письмо» (*Lettera amorosa*) и «Расставание влюбленных» (*Partenza amorosa*), а также сценическое произведение — балет «Тирсис и Клори» (*Ballo*). Подобная рефлексия в целом не свойственна рассматриваемой эпохе; скрупулезность Монтеверди можно объяснить, с одной стороны, его принадлежностью к поколению мадригалистов «доконцертного» периода, с другой — природной склонностью к теоретическому осмыслению современных ему музыкальных явлений.

оригинальностью рифмовки и формы в целом. Например, в основу мадригала Бьяджо Марини *Ahi Filli* из собрания *Concerti per le musiche di camera* op. 7 (Венеция, 1624/1634)⁶ положен нерифмованный одиннадцатисложник с однократным включением семисложника⁷:

Строфа	Кол-во слов в строке	Полустишия	Акцентуация
<i>Ahi Filli amata e bella,</i>	7		- 0 - - - 0 -
<i>Ahi vita del cor mio che mi t'ha tolta,</i>	11	6+5	- 0 - - - 0 - - 0 -
<i>Dove ten fuggi, dove speranza sei?</i>	11	5+6	0 - - 0 - - - - - 0
<i>E senza me, così veloce e sola.</i>	11	4+7	- - - 0 - - - 0 - 0 -
<i>Lasso! Che quando torno e quando spero</i>	11	7+4	0 - - - - 0 - - 0 -
<i>D'averti in braccio in miglior guisa accolta.</i>	11	4(5)+7	- - - 0 - - - - 0 - 0 -
<i>[Troppo] ahi! Sorte crudele, troppo lontana</i>	11	6+5	[0 -] - 0 - - 0 - 0 - - 0 -
<i>Da confini mortali, anima ignuda</i>	11	7+4(5)	- - 0 - - 0 - 0 - - 0 -
<i>Per mai più non tornar riprendi il volo</i>	11	6+5	- 0 - - - 0 - - - 0 -
<i>Lasciando de la misera e funesta</i>	11	7(8)+4	- 0 - - - 0 - - 0 -
<i>Ma bella ancor et onorata spoglia,</i>	11	4+7	- - - 0 - - - 0 - 0 -
<i>Lagrimoso retaggio a gli occhi miei</i> ⁸ .	11	7+4	- - 0 - - 0 - - - - 0

Стихотворение сохраняет присущую высокой поэзии разнообразную акцентуацию (см. 4-й столбец таблицы). Вместе с тем его нельзя причислить ни к одной из традиционных форм: в используемом здесь нерифмованном стихе (*verso sciolto*) окончания строк не образуют системы.

Примечательно, что, воплощая это стихотворение в музыке, композитор реагирует прежде всего на структуру стиха, избирая традиционное мадригальное письмо с характерным для него сочетанием простого контрапункта

⁶ Собрание op. 7 Марини было подготовлено к печати в 1624 году (о чем свидетельствует посвящение, датированное 1 сентября 1624), однако на фронтисписе выставлена дата «1634». Подобное несоответствие даты публикации и посвящения прослеживается и в других собраниях Марини этого периода: op. 8 и op. 9. Франко Пиперно называет следующие возможные причины этих расхождений: «либо речь идёт о процессах печати, начатых, но приостановленных из-за отсутствия финансирования и продолженных лишь спустя годы, либо дошедшие до нас экземпляры — переиздания утерянных оригиналов, выставленные на рынок с простой заменой даты отиска» [13].

⁷ Автор этого поэтического произведения нам неизвестен. Вполне вероятно, что все строки стихотворения были одиннадцатисложными, но композитор в процессе сочинения сократил первую строку.

⁸ О Филли, прекрасная возлюбленная, / о жизнь сердца моего, которой я теперь лишен, / Куда бежишь ты, покинув меня, столь стремительна и одинока? И где ты, моя надежда? О я несчастный: [ты оставила меня] в тот миг, когда я надеялся обнять тебя... / Жестокая судьба! Душа твоя ныне покидает брентную землю, чтобы больше не вернуться, / Оставляя здесь прекрасное и обожаемое, но бездыханное тело — / Скорбное зрелище для моих глаз, полных слез.

и имитационной полифонии (см. Нотное приложение, № 1). Как и в большинстве классических образцов жанра, композиция сочинения следует сквозной структуре стиха. Вместе с тем в звуковом облике мадригала заметны новые черты, свидетельствующие о том, что жанр существует уже в условиях концертной стилистики:

1) наличие партии инструментального баса (хотя она, в основном, дублирует нижнюю вокальную партию, то есть по своей функции не выходит за рамки *basso seguente*);

2) неожиданная смена метра с размеренного четырехдольного на подвижный трехдольный, обусловленная, в данном случае, задачами изобразительного плана: быстрый темп сопровождает фразу «и без меня столь стремительна и одинока» (*e senza me, così veloce e sola*). Подобный мадригализм характерен для эстетики концертирования, с присущими ей метрическими, темповыми и фактурными контрастами.

Рассмотренная композиция являет собой пример концертного мадригала в его ранней форме (по стилю он ближе к образцам 1610-х годов, хотя и входит в собрание 1624/1634 годов): концертрование как композиционный принцип здесь не нарушает структуры поэтического первоисточника. Однако с течением времени в новом мадригале явно обозначилась тенденция к построению музыкальной драматургии вне прямой зависимости от поэтической формы. Сквозная форма стала тем или иным образом усложняться.

Например, в том же собрании ор. 7 Марини встречаются интересные сочетания сквозного развертывания музыкального материала с элементами рефрэнности и репризности. В роли повторяющегося элемента выступает не законченный раздел, а *soggetto*. Размеры *soggetto* редко превышают 1–2 такта, и его возвращение в масштабах целого мимолетно, тем не менее, оно всегда заметно и является важным элементом композиции, своего рода «микрорефреном».

Так, в мадригале *Credetel voi* в роли микрорефрена выступает начальный *soggetto*⁹.

1

Cre - de - tel voi che non sen - ti - te A - mo - re non si pro - va mo -

Повторно он звучит на каденционном участке раздела (пропоста у альты в С, рипоста у тенора на начальной высоте в G, в обратной последовательности по отношению к первому проведению), в контрапункте с репликой *la morte fuggé*, пропеваемой сопрано, альтом и басом:

⁹ О не познавшие Любви, поверьте: / На свете нет страшней / мученья, чем разлука.

2

C. la mor - te fug - ge; la mor - te fug - ge;

A. rir Cre-de-tel voi che non sen-ti - te A-mo - re la mor - te fug-ge;

T. la mor - te fug - ge; Cre-de-tel voi che non sen-ti - te A - mo - re

B. ge; la mor - te fug - ge; la mor - te fug - ge;

B.c.

В третий раз микрорефрен возвращается на начальной высоте (с имитацией у альты); в данном случае он служит «водоразделом» между предшествовавшим ему монологом сопрано и новым *soggetto* на текст «И в разлуке оживает для своего смертельного страдания» (*dopo la partita rinasce al suo dolore*):

3

C. do-po la par-ti - ta ri-nas-ce al suo do-lo - re, do-po la par-

A. Cre-de-tel voi

T. Cre-de-tel voi che non sen-ti - te A-mo -

B.c.

В пятиголосном мадригале *Tu pur partisti* («Ты все же покидаешь меня») в функции микрорефрена выступает начальный *soggetto*, представляющий собой нисходящую последовательность в объеме тетра хорда (она звучит у двух сопрано в терцовой дублировке):

4

Canto
 Tu pur par - tis - ti, oh Cin - zia!

Quinto (Canto II)
 Tu pur par - tis - ti, oh Cin - - - zia!

Alto

Tenore

Basso
 Tu pur par - tis - ti,

Basso continuo
 Tu pur partisti

Повторно этот мотив появляется в начале второго раздела, в транспозиции и обращении, в терцете альта, тенора и баса (образуя созвучие терцсексты), и продолжает звучать в контрапункте с новым *soggetto* на текст *e portasti quanto avea*, сначала у тенора, потом у баса, на разных высотах:

5

C.
 e por - tas - ti quan - to, a - vea di gen - til, quan - to di va -

A.
 Tu pur par - tis - ti

T.
 Tu pur par - tis - ti Tu pur par -

B.
 Tu pur par - tis - ti

B.c.
 Tu pur

Помимо кратковременных возвращений, придающих этой композиции черты рефренности, в ней есть яркий элемент репризной формы:

в завершающем разделе мадригала начальная тема звучит в динамизированном туттийном изложении на другой текст:

6
80

C. sec - chi son fio - ri et er - be e fat - te al tuo par - tir

C.II sec - chi son fio - ri et er - be e fat - te al tuo par - tir

A. sec - chi son fio - ri et er - be e fat - te al tuo par - tir

T. sec - chi son fio - ri et er - be e fat - te al tuo par - tir

B. sec - chi son fio - ri et er - be e fat - te al tuo par - tir

B.c. sec chi

Как мы видим, при возросшей автономии музыкального начала музыка не противоречит поэтическому смыслу, а наоборот, помогает его выявить. В роли микрорефрена выступает начальная фраза мадригала, в которой афористически выражена основная идея стихотворения. Возвращаясь то явно, то исподволь на всем протяжении композиции, *soggetto* звучит как навязчивая мысль, не покидающая лирического героя.

Востребованность рефренного принципа в концертной композиции объясняется, на наш взгляд, следующими причинами:

- 1) с точки зрения композиционного метода он позволяет, не прибегая к кардинальным изменениям поэтической структуры и тем самым не выходя за рамки традиционного толкования жанра мадригала, обновить его звуковой облик и выстраивать собственно музыкальную драматургию, основанную на игре контрастов и сопоставлении тембровых красок¹⁰;

¹⁰ Маргарита Катунян называет следующие предпосылки популярности рефренных форм в эту эпоху: «Характер рефренов, часто туттийный, скандирующий, ритмично-двигательный, указывает на <...> коллективное пение-действие, движение в пространстве, да и само пространство. <...> повторяющаяся смена частей разного склада образует переключку, диалог между ними — словесный, музыкальный, пространственно-пластический. Здесь есть и ритуальность, и элемент игры, и театр, что для человека начала XVII века весьма актуально: весь мир — театр» [2, 124].

2) музыкальные повторы важного по смыслу фрагмента текста несут риторическую функцию, что отвечает актуальному в эту эпоху пониманию музыки как ораторского искусства.

Мадригал Марини *Deh come ancora farei* («О, как бы продлить этот сладостный миг»), входящий в седьмой опус, — пример обращения к старинной форме *sesta rima* (строфа из шести строк с рифмовкой *ababcc*). Здесь рефрен имеется в самом поэтическом тексте: последние две строки повторяются в конце каждой строфы:

Строфа	Количество слогов	Рифма
<i>Deh come ancor farei dolce dimora,</i>	11	А
<i>bella Cloride mia, nel tuo bel seno</i>	11	В
<i>ma con piè d'or, l'invidiosa Aurora,</i>	11	А
<i>stampa le vie dell'immortal sereno.</i>	11	В
<i>Fugge la notte e giunge il morir mio</i>	11	С
<i>a Dio, Cloride, per sempre a Dio</i> ¹¹ .	11	С

Музыкальная форма соответствует структуре поэтического текста. Примечательно, что строфы, повествующие о страданиях лирического героя по наступлении утра, озвучены, в основном, тенором. Таким образом этот голос словно отождествляется с лирическим героем. Рефрен, звукописующий «бегство ночи», исполняется всем ансамблем, что создает выразительный контраст «частного» и «общего» планов.

При первом проведении рефрена заключительную фразу *A Dio, Cloride, a Dio* распевают женские голоса: два сопрано и альт.

7

CV
S
A
B.c.
Cloride

При повторе рефрена та же реплика звучит у мужского терцета, при последующем проведении — вновь у женского терцета и наконец в четвертый, последний раз, прощание поочередно звучит у всех голосов.

¹¹ О как бы продлить этот сладостный миг / на твоей груди, прекрасная Клори? / Но золотой пятой завистливая Аврора / уже чертит следы на Небесах. / Бежит ночь, умножая мои мученья. / Прощай, Клори, навеки прощай!.

Примечательно, что начинаясь в основной тональности *C*, рефрен всякий раз завершается в *G*, однако в заключительном проведении он транспонируется в основную тональность, придавая композиции завершенность:

8

CV
S
A
TV-la
Q
B/V-ne
B.c.

192

a Di - o per sem-pre,
a Di - o per sem-pre,
a Di - o per
Clo - ri-de a Di - o, a Dio per sem-pre,
Clo - ri-de a Di - o, a Dio per sem - pre, a
Clo - ri-de a Di - o, a Dio per sem - pre,
a 3
Cloride

9

CV
S
A
TV-la
Q
B/V-ne
B.c.

197

a Di - ol
a Di - ol
sem-pre, a Di - ol
a Di - o per sem-pre, a Di - ol
Di - o per sem-pre, piano a Di - ol
a Di - o per sem-pre, a Di - ol

Таким образом, решая риторические задачи, Марини одновременно заботится о логике музыкальной композиции. Смена составов в строфах создает необходимое тембровое обновление. В то же время, и в рефренах прослеживается развитие на уровне тонального плана, в результате чего преодолевается статичность, свойственная рефренной форме.

МАДРИГАЛ И КАНЦОНЕТТА

Современная поэзия и эстетика концертирования обогатили мадригал новыми формами. Однако центральная роль в его перерождении была уготована канцонетте — жанру, который в поэзии и музыке рассматриваемой эпохи явился антиподом традиционного мадригала.

Жанр канцонетты зародился в музыке в семидесятые годы XVI века и по своей музыкальной стилистике поначалу был близок мадригалу¹². Первооткрывателем одноименного поэтического жанра считается Габриэлло Кьябрера: публикация его сборников «Манеры тосканских стихов» (*Le maniere de' versi toscani*, 1599) и «Шутки и канцонетты» (*Scherzi e canzonette*, 1599) ознаменовала возвращение в высокую итальянскую поэзию коротких стихов¹³. По свидетельству Лоренцо Фабри, составителя сборника *Le Maniere* 1605 года, побудительным мотивом для экспериментов в области метрики для Кьябреры стала насущная потребность музыкантов в текстах облегченной структуры¹⁴.

¹² В XVI веке канцонетты писали в основном на одиннадцатисложные стихи в строфической форме. Таким образом, на начальном этапе бытования канцонетта явилась аналогом мадригала, его упрощенным вариантом. С течением времени стало очевидным, что возвышенный тон одиннадцатисложника не вполне соответствует «легкому» музыкальному характеру канцонетты.

¹³ Как отмечает П. Дж. Джиллио, подобные стихи уже использовались в итальянской поэзии высокой традиции на заре Ренессанса, однако были вытеснены одиннадцатисложником: «В XIV веке в высокой поэзии происходит окончательный отказ от средних и коротких стихов, которые еще некоторое время будут сохраняться в народном жанре лауды. Имя Данте Алигьери, считающегося отцом итальянского языка, тесно связано с этим поворотом — и не только потому, что «Божественная комедия» целиком написана 11-сложником, но и в связи с тем, что в своем теоретическом труде «О народном красноречии» Данте осуждает «грубые» стихи с четным количеством слогов (допустимые только в исключительных случаях) [1, 8]. Последние исследования показывают, что Кьябрера не был первым, кто возродил короткий стих в итальянской поэзии: тенденции к обновлению дантовской модели прослеживаются уже в творчестве поэтов старшего поколения, например, в лирике Торквато Тассо (см. [14]).

¹⁴ В посвящении Фабри пишет: «Эти канцонетты были созданы Синьором Кьябрерой по просьбам музыкантов» (*Queste Canzonette furono fatte dal S[ignor] Chiabrera a richiesta di musicisti*). Любопытна следующая реплика: «После, дабы доставить мне удовольствие, он согласился, чтобы их [канцонетты. — К. Н.] издали и чтобы я распоряжался ими по своему усмотрению» (*poi per farne piacere a me s'è contentato che si stampino e ch'io ne disponghia a mia voglia <...>*) [4, VIII]. Из слов Фабри складывается впечатление, что Кьябрера поначалу не относился к своим канцонеттам настолько серьезно, чтобы решиться их опубликовать, а сделал это только по настоянию друга. Иными словами, поэт воспринимал просьбы своих коллег-музыкантов как повод для

Новая канцонетта несла в себе иную по отношению к петраркистской поэзии эстетику. Образцом для Кьябреры и его последователей явилась любовная лирика французских поэтов Плеяды: «Я полагаю, у Вас читают французскую поэзию: вспомните эти любовные нежности, эти комплименты, эти ласки, которые может выразить каждая женщина и каждый мужчина, и которые, будучи высказанными, понятны любому. Разве не находите Вы наслаждения в подобных забавах, изображенных с любовью и не требующих ни мастерства, ни комментариев, ни разъяснений?» (цит. по: [11, 263])¹⁵. Краткие, пронизанные танцевальными ритмами стихи как нельзя лучше подошли для воплощения этой новой образности, далекой от мира мадригальной поэзии, с ее возвышенными метафорами и философским осмыслением Любви¹⁶.

Активное взаимодействие музыкальных жанров мадригала и канцонетты, отмечаемое исследователями с момента зарождения последней, продолжилось и в условиях новой эстетики¹⁷. С середины 1610-х годов в собраниях ансамблевой вокально-инструментальной музыки, озаглавленных

увлекательной поэтической игры в «итальянскую Плеяду»: изобретение стихов во всех возможных размерах.

¹⁵ Как отмечает Р. Хольцер [9, 48], одним из главных импульсов к обновлению поэтических форм и метрики во французской, а затем и в итальянской высокой поэзии стала публикация в Париже в 1554 году сборника *Anacreontea*, в который вошли сочинения подражателей Анакреонта, созданные в первые века нашей эры. Любовная лирика «анакреонтиков», с ее «легкомыслием и изяществом» (по выражению Дж. Эдмондса), вдохновила Пьетро де Ронсара (1524–1585), чье творчество, в свою очередь, стало эстетическим эталоном для Кьябреры. Другим образцом для подражания послужило итальянскому поэту творчество древнегреческого лирика Пиндара, о чем свидетельствует собрание *Canzoni di Gabriello Chiabrera. Composte alla maniera di Pindaro. Per la santità di nostro signore papa Urbano VIII*, изданное в 1625 году. Кардинал и историк Пьетро Сфорца Паллавичино называл Кьябреру «Пиндаром Савоны» [ibid., 53].

¹⁶ Петраркистский возвышенный и недоступный образ Возлюбленной, существующий порой лишь в воображении лирического героя, вытесняет вполне жизненный, характерный женский персонаж, присутствующий в поэтическом пространстве наравне с лирическим героем и диалогизирующий с ним (см. например, стихотворения *Un di soletto vidi il diletto* и *Io dir volea* из сборника *Delle maniere dei versi toscani*). Кьябреровские влюбленные рассуждают о любви преимущественно в шутовском тоне; их томление и страдания, их витиеватые метафоры — не более чем игра. Возвышенную философию Любви подменяет психология любовных отношений.

¹⁷ Рут Дефорд, проследившая многообразие связей двух жанров в вокальном репертуаре конца XVI века, констатирует: «поэтическая канцонетта позаимствовала образность, тематику и лексику мадригала и была настолько близка ему, что некоторые канцонетты представляли собой модифицированные версии уже существовавших мадригалов. Изредка поэтические мадригалы использовались авторами музыкальных канцонетт в неизменном виде, и, наоборот, на поэтические канцонетты сочинялись мадригалы. Также существовало небольшое число стихов гибридного характера, которые одинаково часто использовались в обоих жанрах. Как бы ни различались мнения критиков об их эстетической ценности, пьесы такого рода были одними из самых популярных явлений своего времени» [6, 127].

как *Madrigali*, появляются пьесы, написанные на канцонетты Кьябреры или его последователей¹⁸.

Своеобразие жанра канцонетты XVII века как в сольном, так и в ансамблевом репертуаре определили следующие черты:

- 3) новая поэзия в стиле Кьябреры: использование коротких стихов (четырёх-, пяти-, шести-, семи- и восьмисложников и их сочетаний) с эпизодическим включением одиннадцатисложника;
- 4) строфическая структура стихотворения и соответствующая ей куплетная музыкальная форма;
- 5) регулярная ритмика стиха, фиксированные акценты и как следствие — ярко выраженная танцевальность в музыке (часто в трехдольном размере);
- 6) наличие инструментальных ригурнелей между строфами;
- 7) наличие в группе *basso continuo* китаррона или испанской гитары, которой предписана буквенная табулатура.

Растущая популярность новой музыкальной канцонетты все больше отражалась на звуковом облике пьес на тексты из мадригальной поэзии. Так, композиция *Ecco o Cinzia* из седьмого опуса Марини написана на мадригальные стихи, однако они совершенно по-разному озвучены в рефрене и в эпизодах. Рефрен, в котором используются первые пять строк стихотворения, выдержан в трехдольном танцевальном ритме и имеет ариозный характер. Напротив, эпизоды написаны в декламационном стиле, характерном для сольного мадригала этого периода.

Тема рефрена благодаря пунктирному ритму приобретает ярко выраженную танцевальность. Стремясь придать теме ритмическую регулярность, композитор повторил ритмическую формулу первой строки в начале второй; таким образом, на слух воспринимается прежде всего ритмическая переключка семисложников, тогда как пятисложник звучит как дополнение второго семисложника, поскольку гармонически ложится на каденционный оборот. В третьей строке дробится уже семисложник, благодаря идентичному ритму его полустиший:

¹⁸ Пьеса *Vagheggiando le bell'onde* Валентини для пяти голосов и трех инструментов (две скрипки и виола), включенная в собрание «Концертных мадригалов» (1616), обнаруживает все жанровые признаки новой канцонетты, при том что композитором она так не названа. Сочиненная на популярную ронсардианскую канцонетту Кьябреры (строфа 848848, рифмовка *aabccb*), пьеса Валентини строго следует строфической структуре первоисточника. Как отмечалось, Монтеверди в Седьмой книге мадригалов (1619) называет квартет *Amor che deggio far* и дуэт *Chiove d'oro* канцонеттами; в собрании они расположены после пьес на мадригальную поэзию, наряду с пьесами в жанрах романески (*Ohimé dove il mio ben*), любовного письма (*Quei languidi miei sguardi*) и др. Подобно пьесе Валентини, канцонетта *Amor che deggio far* выдержана в строфической форме (шесть строф), где вокальные куплеты (сольные и ансамблевые) чередуются с варьируемыми инструментальными ригурнелями. О многообразной роли жанра канцонетты в творчестве Монтеверди см. подробнее [11].

Ecco o Cinzia mia bella

A

7



Che con lucido raggio /

il sol sen' viene

B

7+5



A riportar / quel giorno

C

7 (4+3)



In cui / le pri- / me fiam- / me mi mando al cor(e)

D

7+4 (5)



Da tuoi begl'occhi Amore

D

7



В последующих двух строках установившаяся было периодичность нарушается: на сей раз короче оказывается первое полустишие (*In cui le prime fiamme*), а следующее после цезуры второе полустишие объединяется в одну большую фразу с последней строкой.

Как видно, композитор стремится подчинить мадригальный стих регулярности танцевального ритма; однако, будучи по природе своей неквадратным, стих «сопротивляется» подобным манипуляциям, то и дело отклоняясь от регулярности, что придает музыкальной фразе особую живость и непринужденность.

Собрание Марини *Concerto terzo delle musiche da camera* op. 16 (Милан, 1649) знаменует важный рубеж в эволюции одновременно и мадригала, и канцонетты — некий итог в полувековом состязании традиционных и новых жанров. Наряду с мадригалами образца 1610–1620-х годов и канцонеттами в чистом виде, в нем представлены пьесы, в которых строфическая структура канцонетты усложнена вследствие применения техник концертирования, опробованных в мадригале. Оказавшись в условиях эстетики

концертирования, «высокий» жанр мадригала и «низкий» жанр канцонетты объединяются и в каком-то смысле уравниваются.

Поэтический текст композиции *Languir per un bel volto* состоит из двух строф; такая структура выдержана и в музыке. В тексте свободно чередуются семи- и одиннадцатисложники с эпизодическим включением пятисложника; таким образом, в рамках строфической структуры здесь применен мадригальный стих.

<i>Languir per un bel volto</i>	A	7
<i>Viver in doglie ed incontrar le pene,</i>	b	11
<i>È stoltezza d'un core</i>	C	7
<i>Che vuol seguir l'Amore</i>	C	7
<i>Io son fanciulla</i>	D	5
<i>Che bramo sciolto il piè l'occhio legato;</i>	e	11
<i>Non voglio amanti al lato;</i>	e	7
<i>Falso è 'l piacer e non m'alletta 'l dono.</i>	F	11
<i>Sebben son d'oro i ceppi e la catene</i>	G	11
<i>Perder la libertà non è mai bene</i> ¹⁹ .	G	11

Первые строки каждой строфы (1–4) исполняет голос соло (в первой строфе они поручены тенору, во второй — басу). Последующие строки распевает сопрано (5–8). Заключительные строки (9–10) — кульминация и смысловый итог, исполняемый вокально-инструментальным тутом.

«Распределение» текста между разными голосами, с одной стороны, отвечает эстетике концертирования, с присущей ей калейдоскопичностью. С другой стороны, как и в пьесах, рассмотренных выше, здесь ярко проявляется тенденция к театральному преподнесению поэзии. Стихотворение написано от первого лица (это, как выясняется из текста, девушка). Однако композитор распределяет текст «по ролям», и вот уже перед нами — не один, а несколько персонажей, ведущих извечный философский спор о «любви» и «свободе». Начальные строки о любовном рабстве вложены в уста тенора (во второй строфе — баса). Любовная лихорадка лишила его покоя. Музыка ярко рисует этот образ: экскламации и вздохи, и навязчиво повторяемая фраза: «жалкая участь сердца» (*è stoltezza d'un core*).

¹⁹ Томиться по прекрасному лику, / Страдать и мучиться — / Вот жалкая участь сердца, / Что ищет любви. / Я — юная девушка, и хочу лишь, чтобы / Мой шаг, мой взгляд были свободны. / Мне не нужен возлюбленный рядом. / Наслаждение — ложно, и дары мне ни к чему. / Пусть будут из золота цепи и оковы — / Никогда не стоит терять свободу.

16

Tenore

Basso continuo

Lan-guir per un bel vol-to vi-ver in dog-lie ed in-cont-rar le pe - ne è stol -

6

T.

B.c.

tez - za d'un co - re che vuol se - guir A - mo -

12

T.

B.c.

re è stol - tez - za d'un co - re è stol - tez - za d'un

18

T.

B.c.

co - re che vuol se - guir A - mo - re.

Постепенно к тенору подключаются, вторя его словам, другие голоса, олицетворяющие таких же несчастных влюбленных, «узников Амура». Душевный трепет этих «персонажей» подчеркивают скрипки, сопровождающие их пение.

Другой участник спора — девушка, чью юность и красоту призван воплотить тембр сопрано. Ее рассуждения, напротив, весьма прагматичны: превыше всего она ценит свободу, не желая сковывать себя любовными узами. Такова и ее музыкальная речь: деловитая, шутливо-капризная, без тени сентиментальности.

17

Canto

Io son fan - ciul - la son fan - ciul - la son fan - ciul - la che

Basso continuo

5

C.

bra-mo sciol-to il piè l'oc-chio le - ga-to; non vog-lio_a-man - ti non vog-lio_a-man - ti.

5

B.c.

Поначалу она поет под аккомпанемент *continuo*; чуть позже к ней тоже присоединяются скрипки. Последние две строки («Пусть из злата цепи и оковы») исполняет весь вокально-инструментальный ансамбль — словно собеседники, убежденные ее доводами.

Подобная драматизация поэтического текста естественна в условиях концертной стилистики: помимо возможности распределить текст между голосами-персонажами, она предоставляет богатые выразительные возможности в сочетании голосов с инструментами. В данном случае театрален тембровый контраст на стыке четвертой и пятой строк, когда вокальный ансамбль «рабов Любви» с участием скрипок сменяется монологом девушки, сопровождаемым только *basso continuo*, что подчеркивает ее холодность.

Важно, что при столь ярко выраженной театральности, подобные композиции изначально не предполагают инсценировки (в отличие, например, от «Танкреда и Клоринды» и других мадригалов в театральном стиле Монтеверди), поскольку в них нет сюжета как такового. Перед нами — особая форма несценического, слышимого театра. В отсутствие театральной сцены драматизация осуществляется исключительно музыкальными, аудиальными средствами, с помощью которых композитор создает иллюзию сценического времени, событийности, пространства²⁰.

²⁰ Примечательно, что тесную взаимосвязь концертирования и театральности осознавали и современники. Об этом, в частности, свидетельствует наставление читателям («Ai cortesi Lettori») «Концертных псалмов» (1609) Джеронимо Джакобби [8]: «В эпизодах драматических, или концертируемых, в которых поют только один или два голоса, для того чтобы они прозвучали более ярко и воодушевленно, слова напечатаны большими буквами: таким образом, певец обратит на них особое внимание» (курсив наш. — К. Н.). В данном фрагменте, помимо значения концертируемого эпизода как сольного, предназначенного для одного или двух музыкантов, в противовес эпизодам ансамблевого звучания (обозначаемым «Tutti»), фигурирует понимание концертируемого как театрального, то есть эпизода в стиле театральной декламации.

МАДРИГАЛ, КАНЦОНЕТТА И КАНТАТА

Несмотря на изначально декларируемую «легкомысленность» канцонетты, со временем заданные ей генетически жанровые границы расширились. На первый план вышло заложенное Кьябрерой экспериментальное начало²¹. В 1630–1650-е годы канцонетта становится полем смелых опытов в области структуры и формы стиха, и, поскольку жанр по-прежнему развивался в сфере *poesia per musica*, эти инновации были обусловлены, главным образом, задачами, выдвигаемыми композитором. Сам термин «канцонетта» стал синонимом авангардного направления в поэзии и музыке.

Важной приметой новой поэзии стало сочетание в рамках одного стихотворения строф, написанных одиннадцатисложником или мадригальным стихом, и строф с короткими стихами. Подобное смешение стихов разного стиля характерно для сценических либретто; востребованность текстов упомянутого свойства в камерной музыке говорит о том, что репрезентативность как важное эстетическое свойство этой эпохи проявлялась как в сценических жанрах, так и вне театральной сцены.

Одним из первых примеров воплощения подобных текстов в музыке является пьеса *Amor amaramente amar mi fai* Валентини (*Madrigali concertati*, 1616). В ее основе лежат две поэтические структуры: семи- и одиннадцатисложники в первой строфе, пятисложный стих — в последующих четырех строфах. Первую строфу исполняют сопрано и бас; она выдержана в четырехдольной мензуре. Смена стиха (с мадригального на пятисложник) сопровождается сменой метра с четырехдольного на трехдольный; имитационную полифонию сменяет тутти в простом контрапункте и танцевальном движении (см. Нотное приложение, №2). В последующих строфах пятисложник воплощается разнообразно: большие разделы танцевального характера чередуются с эпизодами в мадригальном стиле и краткими сольными репликами-декламациями.

<i>1. Amor, amaramente amar mi fai:</i>	<i>1. Любовь, ты с любовью обрекаешь меня на любовь:</i>
<i>il cor si strugge, ohimè, per tanti guai.</i>	<i>Сердце разрывается, увы, от стольких мук.</i>
<i>Morrò crudel senza trovar pietade</i>	<i>Умру, несчастный, не взирав состраданья</i>
<i>in così gran beltade.</i>	<i>Этой несказанной красоте.</i>
<i>O cieco e ingiusto Amore,</i>	<i>О, слепая и несправедливая Любовь,</i>
<i>ecco chi fu fedel ora sen more.</i>	<i>Ведь тот, кто верен был, от этого страдает.</i>

²¹ Сам Кьябрера в более поздних своих трудах (после 1620 года) предпочитал объяснять обращение к жанру канцонетты причинами эстетического плана. Разнообразие метрики в канцонетте Кьябрера теперь объясняет не прикладными задачами (обеспечить композиторов текстами разной структуры), а свободой от канонов, которая открывает новые горизонты форм и смыслов: «Если бы можно было в любой науке довольствоваться тем что сделано и не искать нового, то, конечно, и многие провинции, открытые Колумбом, были бы до сих пор неизвестны, и Галилео бы не открыл в небе те светила и движения, которые не были обнаружены в прошлые века» (цит. по: [9, 68]).

2. *Chi segue Amore
sempre ha dolore
ed io non voglio
questo cordoglio:
io ballo io canto
nè voglio pianto.
Gioia e contento
entro a me sento
e i miei accenti
non son dolenti.
<...>*

2. *Тот, кто следует за Любовью,
Всегда страдает.
А мне не нужны
Эти мученья.
Я танцую и пою,
И не хочу плакать.
Радость и счастье
Чувствую в своем сердце,
И в моих песнях
Нет места скорби.
<...>*

В пьесе Валентини мы наблюдаем не просто совмещение высокого (мадригального) и низкого (канцонетного) стилей поэзии, но их намеренное столкновение, которое музыка призвана подчеркнуть. Более того, именно благодаря музыкальным контрастам выявляется театральность указанного приема: томление, которым наполнена музыка первой строфы, рождает образ жалкого раба Любви, тогда как танец, звучащий в последующих строфах, воплощает состояние беззаботной радости по поводу свободы от любовных уз.

Младший современник Валентини, Джованни Роветта называет сочинение на текст аналогичного свойства кантатой. Композиция, озаглавленная как *Spiegghi i contenti suoi*, была издана в собрании его «Концертных мадригалов» (Венеция, 1640). В тексте сочетаются строфы (*stanze*) с мадригальным стихом и шестисложники (усеченные и расширенные). Метрическим переменам в тексте соответствует чередование разделов речитативного (для мадригального стиха) и ариозного (для шестисложного стиха) характера. Смене поэтического метра отвечает и чередование четырехдольной (для речитатива) и трехдольной мензур (см. Нотное приложение, №3).

В структуре поэтического первоисточника можно выделить следующие разделы:

- вступление (первая строфа), которое произносится «от третьего лица»: рассказчика, призывающего влюбленных поделиться со слушателем своим опытом в любви;
- поочередное появление на сцене влюбленных, каждый из которых раскрывает свое понимание того, что есть Любовь: наслаждение, мука или каприз, лишаящий желанного покоя;
- итоговое обращение рассказчика (строфа 8), констатирующего: сколько на свете влюбленных, столько и разных обличей Любви.

В роли рассказчика выступает сопрано. Второе сопрано предстает в амплуа беззаботной кокетки, знающей лишь радости любви, что воплощается в мелодике ариозного типа, с присущей ей танцевальной трехдольной поступью (строфы 2 и 5). Тенору, напротив, поручена роль несчастного, вкусившего любовные горечь и муки (строфы 3 и 6). А персонаж, озвученный басом, превышает всех даров Любви ценит свободу (строфы 4 и 7). В восьмой, финальной, строфе словам рассказчика вторят все голоса, вступая в том порядке, в каком прежде солировали: сопрано (*Chi ride – Io rido*), тенор (*Chi piange – Io piango*), бас (*Chi vo' liberta – Io vo' libertà*).

1. Spieghi i contenti suoi chi vive amando,
E scopra i suoi tormenti
Chi sospira penando.
E chi giamai d'Amor non fu seguace,
Narri la sua quiete e la sua pace.

2. Amor, saettami,
Ché diletiami
Quel colpo inevitabile
Che l'arco tuo vibrò
E nel mio cor stampò ferita amabile.

3. O passi miei sparsi
A l'aria, al vento:
O fiero tormento
Ond'ardo ed arsi.
Vana speme, desio fallace,
Io per voi non ho mai pace.

4. Altri, caro ad Amor, goda i diletti
E non conosca mai che sia martiri.
Altri, il freno sciogliendo ai propri affetti,
Con penoso dolor canti e sospiri.
Io, sprezzando di lui lo scetno altero,
Stimo questo il contento e 'l piacer vero.

8. Quanto tra lor discordano
Gli altrui pensieri,
Gli altrui voleri
Ché s'accordano sol con la varietà:
Chi ride, chi piange, chi vol libertà.

Сопрано

1. Пусть тот, кто влюблен, поведает,
в чем радости Любви,
И пусть откроет страданья
Тот, кто, мучаясь, вздыхает.
А кто ни разу пленником Амура не был —
Пускай расскажет о своем
покое и умиротворенье.

Второе сопрано

2. Срази меня, Амур,
Доставь мне наслажденье!
Из лука твоего испущенной стрелой
Нанес ты мне удар неотвратимый
И в сердце рану мне любовную оставил.

Тенор

3. О мои шаги, унесенные
Воздухом и ветром,
О, жестокая пытка,
Что сжигала и сжигает меня,
Пустые надежды, обманутые желанья,
Из-за Вас мне не будет покоя.

Бас

4. Одни наслаждаются радостями любви,
Не ведая страданий,
Другие, сдерживая собственные страсти,
Поют и вздыхают в глубокой печали.
Я же презрел надменную власть [Амура]
И это считаю истинным
счастьем и наслажденьем.

Сопрано

8. Как расходятся друг с другом
Их мысли,
Их желанья,
Что едины лишь в своем разнообразии:
Кому смех, кому плач, кому свобода.

Если в концертах Марини *Tu pur partisti, Deh come ancor farei* и *Languir per un bel volto* драматизация текста осуществлялась посредством музыки, то в пьесе Валентини и в кантате Роветты сам текст — драматического свойства, а музыкальная драматургия следует за поэтическим сюжетом.

Сближение, вплоть до взаимопроникновения, жанровых признаков мадригала и канцонетты в условиях эстетики репрезентативности привели к тому, что сами эти понятия на определенном этапе стали синонимичными. Вместе с тем, каждому из них был уготован свой путь развития. Дальнейшую эволюцию поэтической канцонетты определила растущая драматизация текста, что, в конечном итоге, привело к рождению поэзии нового рода, послужившей жанровой основой кантаты. Концертный мадригал, в силу заданных ему генетически жанровых границ, остался феноменом своей эпохи, хотя именно в нем впервые были опробованы основные формы взаимодействия поэзии и музыки, получившие развитие в вокально-инструментальных жанрах зрелого барокко²².

В завершение статьи формулируем ее основные выводы:

- термин «мадригал» в подзаголовках собраний вокально-инструментальной музыки первой половины XVII века указывал, прежде всего, на обращение к поэзии высокой традиции, характер которой, в свою очередь, диктовал музыкальную стилистику той или иной композиции. Определяющим фактором в данном случае была не поэтическая форма, а структура и ритмика стиха;
- в концертном мадригале ярко проявилась автономия музыкального начала: композиция строилась не в прямой зависимости от поэтической структуры, а согласно принципам формообразования, таким как рефренность, репризность и др. (при этом музыкальные повторы выполняли и риторическую функцию);
- дальнейшая эволюция жанра мадригала была обусловлена многосторонним влиянием канцонетты, которая обрела свою жанровую идентичность в условиях концертного стиля (строфическая форма с инструментальными ритурнелями). В мадригал пришла ритмика кьябреровской канцонетты, а позже и строфическая структура; результатом взаимопроникновения мадригала и канцонетты явились разнообразные жанровые гибриды;
- отмеченная тенденция к сближению мадригала и канцонетты была закономерным результатом существования этих жанров в едином стилистическом поле концерта: приемы концертирования универсальны и стирают грань между высокой и низкой поэзией. В рассматриваемую эпоху традиционно тесная связь поэтического жанра с музыкальным стилем размыкается;
- процесс слияния поэзии высокой традиции и канцонетты, столь ярко проявивший себя в светском концерте, ознаменовал рождение нового музыкального жанра — кантаты, и повлиял на становление ариозного и речитативного стилей в опере и ее несценических аналогах — оратории, кантате и серенате.
- перерождение канцонетты и мадригала в кантату произошло под влиянием эстетики репрезентативности, которая ярко проявилась в текстах со смешанной метрикой, подобных драматическим либретто, и в соответствующих им театральных приемах в музыке. В концертной композиции первой половины XVII века воплотилась идея слышимого театра, несценической драмы, оказавшаяся весьма перспективной в эпоху раннего и зрелого барокко.

²² Массимо Осси, справедливо отмечая значение концертного мадригала в становлении жанра кантаты, видит эту преемственность преимущественно в сфере взаимодействия голосов и инструментов; новые тенденции в традиционно важном для жанра мадригала соотношении поэзии и музыки автор обрисовывает довольно бегло [12]. Как показано в настоящей статье, инновации в области поэтических форм, опробованные в концертном мадригале, в не меньшей степени, чем техники концертирования, определили своеобразие жанра на последнем этапе его существования и проложили путь новому жанру кантаты.

Использованная литература

1. *Джиллио П. Дж.* О связи стихотворного размера и музыкального ритма в итальянской мелодике: от XVI к XIX веку / пер. А. Е. Кучиной // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 1. С. 6–29.
2. *Катунян М.* “Beatus vir” Клаудио Монтеверди: рефренный мотет в истории концертной формы // SATOR TENET OPERA ROTAS. Ю. Н. Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 124–135.
3. *Bianconi L.* Music in the Seventeenth Century / transl. by D. Bryant. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. 346 p.
4. *Chiabrera G.* Maniere, scherzo e canzonette morali / a cura di Giulia Raboni. Fondazione Pietro Bembo–Ugo Guanda, Milano–Parma, 1998. 191 p.
5. *Comelli M.* La questione della “gravitas” // М. Comelli. Poetica e allegoria nel “Rinaldo” di Torquato Tasso: risorsa elettronica. URL: <http://ledibooks.com/rinaldotasso/front-matter/3-la-questione-della-gravitas/> (дата обращения: 28.11.2014).
6. *DeFord R.* The Influence of the Madrigal on Canzonetta Texts of the Late Sixteenth Century // Acta Musicologica. Vol. 59. Fasc. 2 (May — Aug., 1987). P. 127–215.
7. *Einstein A.* The Italian Madrigal: in 3 vols. // transl. by Alexander H. Krappe, Roger H. Sessions, Oliver Strunk. Princeton: Princeton University Press, 1949. 1121 p.
8. *Giacobbi G.* Ai cortesi lettori // Prima Parte de i Salmi Concertati a due, e più chori <...> Comodi da Concertare in diuerse maniere. In Venetia <...> 1609. URL: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp> (дата обращения 05.01.15).
9. *Holzer R. R.* Music and Poetry in Seventeenth Century Rome: Settings of the Canzonetta and Cantata Texts of Francesco Balducci, Domenico Benigni, Francesco Melosio, and Antonio Abati. Ph. D. Ann Arbor: Pennsylvania University, 1990. 1010 p.
10. *Mabbett M. A.* The Italian Madrigal in 1620–1650. Ph.D. L.: University of London, 1989. 296 p.
11. *Ossi M.* Claudio Monteverdi’s “Ordine novo, bello et gustevole”: The Canzonetta as Dramatic Module and Formal Archetype // Journal of the American Musicological Society, Vol. 45, No. 2 (Summer, 1992), P. 261–304.
12. *Ossi M.* Madrigals for two and more voices / The concerted madrigal / Madrigal // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition: in 29 vols. Vol. 15 / ed. by S. Sadie. L.: MacMillan, 2001. P. 561–563.
13. *Piperno F.* Marini Biagio // Dizionario Biografico degli Italiani — Vol. 70, 2008. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/biagio-marini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/biagio-marini_(Dizionario-Biografico)/) (дата обращения: 20.12.14).
14. *Ricciardi E.* Torquato Tasso and Lighter Musical Genres: Canzonetta Settings of the *Rime* // The Journal of Musicology. Vol. 29 (2012). No. 4. P. 385–421.
15. *Rose G.* Polyphonic Italian Madrigals of the Seventeenth Century // Music & Letters. Vol. 47. No. 2 (Apr., 1966). P. 153–159.
16. *Schmitz E.* Zur Geschichte des italienischen Continuo-Madrigals im 17. Jahrhundert // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Jg. 11 (1910). S. 509–528.
17. *Tomlinson G.* Monteverdi and the End of the Renaissance. Oxford: Clarendon Press, 1987. 280 p.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

№1 Бьяджо Марини

АНИ ФИЛЛИ

CONCERTI PER LE MUSICHE DI CAMERA, OP. 7

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

Ahi Fil - li a - ma - ta e bel - la, Ahi vi - ta del cor

Ahi Fil - li a - ma - ta e bel - la, Ahi vi - ta del cor

Ahi Fil - li a - ma - ta e bel - - - la, Ahi vi - ta del cor

Ahi Fil - li a - ma - ta e bel - la, Ahi vi - ta del cor

Ahi Fil - li a - ma - ta e bel - la, Ahi vi - ta del cor

Ahi Fil - li

C.

Q.

A.

T.

B.

B.c.

mio che mi t'ha tol - ta, do - ve ten

mio che mi t'ha tol - ta, do - ve ten fug - gi,

mio che mi t'ha tol - ta, do -

mio che mi t'ha tol - ta, do - - ve spe - ran - za sei?

mio che mi t'ha tol - ta, do - ve spe - ran - za sei? do - ve ten fug - gi,

dove speranza

13

C. fug - gi, do - ve spe-ran-za sei? do-ve ten fug - gi, do-ve ten fug-gi,

Q. do-ve ten fug - gi, do - ve spe-ran-za sei?

A. ve spe-ran-za sei? do - ve spe-ran-za sei?

T. do - ve ten fug - gi,

B. do - ve ten fug - gi, do-ve ten fug - gi, do - ve ten fug-gi,

B.c.

17

C. E sen - za me, co-sì ve - lo - - - ce,e so - la.

Q. E sen - za me, co-sì ve - lo - ce,e so - la.

A. E sen - za me, co-sì ve - lo - - - ce,e so - la.

T. E sen - za me, co-sì ve - lo - - - ce,e so - la.

B. E sen - za me, co-sì ve - lo - - - ce,e so - la.

B.c. e senza

№2 Джованни Валентини
AMOR AMARAMENTE AMAR MI FAI

SECONDO LIBRO DE MADRIGALI CONCERTATI, 1616

РАСШИФРОВКА П. БАМИЧАСА (P. BAMUCHAS)

[VIOLINO PRIMO]

VIOLINO [SECONDO]

[TENORE DI] VIOLA

CANTO [PRIMO]

CANTO SECONDO

ALTO

TENORE

BASSO

SESTO

BASSO CONTINUO

The image shows a musical score for a string quartet and a double bass. The score is arranged in a system with ten staves. The top three staves are for the string quartet: [Vno I] (Violin I), Vno [II] (Violin II), and [T.]Va (Viola). The next four staves are for the string quartet: C II (Cello II), C II (Cello I), A (Double Bass), and T (Tenor). The bottom two staves are for the double bass: Sesto (Sixth) and Bc (Bass). The music is in 4/4 time, as indicated by the '4' above the first staff. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of four measures. The [Vno I] and Vno [II] parts play a melodic line starting on G4. The [T.]Va part plays a bass line starting on G2. The C II, C II, A, and T parts are silent, indicated by a horizontal line with a dash. The Bc part plays a bass line starting on G2, with a melodic line that includes a slur over the second and third measures.

8

[Vno I]

Vno [II]

[T.]Va

C [I]

C II

A

T

B

Sesto

Bc

A - mor, a -

Detailed description: This is a musical score for a madrigale concertato. It features eight staves. The top three staves are for strings: [Vno I] (Violin I), Vno [II] (Violin II), and [T.]Va (Viola). The next four staves are for woodwinds: C [I] (Flute I), C II (Flute II), A (Oboe), and T (Trumpet). The fifth staff is for Bassoon (B). The sixth staff is for the Sesto (Soprano). The seventh staff is for the Basso Continuo (Bc). The score begins at measure 8. The string parts are active, with the first violin playing a melodic line and the other strings providing harmonic support. The woodwinds are mostly silent. The basso continuo part has the lyrics 'A - mor, a -' written below it.

12

[Vno II]

Vno III

[T.]Va

C II

C II

A

T

B

Sesto

Bc

A - mor a - ma - ra -

- mor a - ma - ra - men - te a - mar mi fa - i, a - ma - ra - men - te a - mar mi

Detailed description: This is a page of a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is written for ten parts: two violins (Vno II and Vno III), a viola ([T.]Va), two cellos (C II), an alto (A), a tenor (T), a bass (B), a sixth voice (Sesto), and a bassoon (Bc). The music is in a common time signature. The vocal parts (C II, T, B, Sesto) have lyrics in Russian. The instrumental parts (Vno II, Vno III, [T.]Va, C II, A, T, Bc) provide accompaniment. The score is divided into four measures. The first measure starts with a rehearsal mark '12'. The vocal parts enter in the second measure with the lyrics 'A - mor a - ma - ra -'. The bass part (B) has lyrics '- mor a - ma - ra - men - te a - mar mi fa - i, a - ma - ra - men - te a - mar mi'. The bassoon part (Bc) plays a melodic line throughout the piece.

16

[Vno I]

Vno [III]

[T.]Va

C II

men - te a - mar mi fai, a - ma - ra - men - te a - mar mi fa - i.

C II

A

T

B

fai, a - ma - ra - men - te a - mar mi fa - i.

Sesto

Bc

[3 4 3]

19

[Vno I]

Vno [II]

[T.]Va

C [I]

C II

A

T

B

Sesto

Bc

Chi se - gue A - mo - re Sem - pre ha do - lo - re,

Chi se - gue A - mo - re Sem - pre ha do - lo - re,

Chi se - gue A - mo - re Sem - pre ha do - lo - re,

№3 Джованни Робетта
SPIEGHI I CONTENTI SUOI

MADRIGALI CONCERTATI, LIBRO SECONDO, 1640

РАСШИФРОВКА ДЖ. ВЕНХЭМА (J. WHENHAM)

Cantata di 4. voci **Prima stanza**

CANTO I
CANTO II
TENORE
BASSO
BASSO CONTINUO

Spie - - - ghi con - ten - ti suoi chi vi - ve - a -

4
C I
- man - - do, E sco - pra i suoi tor - men - ti Chi so - spi - ra pe - nan -

8
C I
- do. E chi gia - mai d'A - mor non fu se - gua - ce, Nar - ri la sua qui - e - te, nar - ri la sua qui - e - te

12
C I
e la sua pa - ce. A chi gia - mai d'A mor non fu - se - gua - ce, Nar - ri la sua qui - e - te,

16
C I
nar - ri la sua qui - e - te e la sua pa - ce.

Seconda stanza

C II
A - mor, sa - et - ta - mi,

[#] 4 [#] [#] [5]

22

CII *t.*
Ché di - let - ta - mi Quel col - po i - ne - - vi - ta - bi -

Bc [6#] [6]

27

CII
-le Che l'ar - - co tuo vi - brò E nel mio

Bc #

33

CII
cor stam - pò fe - ri - ta a - ma - bi - le, e nel mio

Bc [4 #]

39

CII
cor, nel mio cor stam - pò fe - ri - ta a - ma - bi - le.

Bc [#] [#]

45 **Terza stanza**

CII

T
O pas - si miei spar - si A l'a - ria, al ven - to: O fie - ro tor - men - to

Bc [4]

50

T *t.*
On - d'ar - do ed ar - si. Va - na spe - me, de - sio fal - la - ce, Io per voi,

Bc #

55 **Quarta stanza**

per voi non ho mai pa - ce.

Al - tri, ca-ro ad A - mor, go - da i di-

-let - ti E non co - no - sca mai che sia mar - ti - ri.

Al - tri il fre - no scio - glien - do ai pro - pri af - fet - ti, Con pe - no - so do - lor

can - ti e so - spi - ri.

Io sprezzan - do di lui lo sce - tro al - te - ro, Sti - moque sto il con - ten - to, sti - mo que - sto il con - ten -

- to e 'l pia - cer ve

[6] [3] [6] # [6]

[6] [6] [6] [4 3]

[6#] [6]

[7 6] [6#]

6 [6#] 6 [6#]

[6]

83 **Quinta stanza**

C II Fe - li - ce ve - da - mi, Po - scia ce - da - mi

Bc ro.

[#] [x]

89

C II Che lie - to a - man - - do sti - ma - si Il mio be - a - to ar -

Bc

[6#] #

95

C II - dor: Con - ten - to al ciel d'A - mor vo - - la, vo -

Bc

[#]

101

C II - la, vo - - - - la e su - bli - ma -

Bc

#

106 **Sesta stanza**

C II bli - ma - si.

T Io quan - to più se - guo Quel che fug - gi - re De - vrei, con de -

Bc

[#] [x]

110

T 
 -si-re, Più mi di - le - guo, Poi-ché l'em-pia con gl'oc-chi re-i at-te-ri-sce

Bc 
 [6] [#]

115

T 
 i prie-ghi mie - i, poi-ché l'em-pia con oc-chi re-i at-te-ri-sce i prie-ghi mie -

Bc 
 6 #6 # [4 #]

120 **Settima stanza**

T 
 -i.

B 
 I-te lun-gi da me di-let-ti e gio - ie, Ché si be - a - to un a-ma-

Bc 
 [#] [3] [6] # [6]

126

B 
 -tor ren - de - te; I-te lun-gi da me tor-men-ti e no- ie, Ché per-ché vi - va un cor

Bc 
 [6] [4 3] [6#] [6]

132

B 
 voi l'uc-ci - de - te.

Bc 
 [7] [6] [#]

136

B 
 Io, di vo-glie a mo-ro-se in tut-to pri-vo, Per vi-ver sen-z'a - mor, per vi-ver sen-z'a-

Bc 

139 **Ottava stanza**

C1 *Quan - to tra lor di - scor - da - no Gli al-trui pen-sie - ri,*

B *- mor li - be-ro vi - vo.*

Bc [6] [4 #] [#]

144

C1 *Gli al-truivo-le - ri Ché s'ac-cor-da-no sol con la va-rie-tà: Chi ri - de, chi*

Bc

148

C1 *pian - ge, chi vol li-ber - tà, chi ri - de, chi pian - ge, chi vol li-ber-*

Bc

153

C1 *- tà. Quan - to tra lor di - scor - da - no Gli al-trui pen-*

CII *Io ri - do, io ri - - do,*

T *io pian - go,*

B *io vo' li-ber - tà,*

Bc # [#]

157

-sie - ri, Gli al-trui vo - le - ri Ché s'ac - cor - da - no sol con la va - rie -
 io pian - go,
 io vo' li - ber - tà,

161

t.
 tà: Chi ri - - de, chi pian - ge, chi vol li - ber - tà,
 io ri - do,
 io pian - go,
 io

165

chi ri - de, chi pian - ge, chi vol li - ber - tà. II
 chi ri - de, chi pian - ge, chi vol li - ber - tà. II
 chi ri - de, chi pian - ge, chi vol li - ber - tà. II
 vo' li - ber - tà, chi ri - de, chi pian - ge, chi vol li - ber - tà. II

НАЗАРОВА ЕКАТЕРИНА МИХАЙЛОВНА

katarina.nazarova@gmail.com

Концертмейстер Государственного академического камерного оркестра России

125009 Москва
ул. Тверская, 31/4

EKATERINA M. NAZAROVA

katarina.nazarova@gmail.com

Leader of the State Chamber Orchestra of Russia

31/4 Tverskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ

Sonatae Unarum Fidium Иоганна Генриха Шмельцера: особенности стиля и исполнительская интерпретация

На материале сборника Иоганна Генриха Шмельцера *Sonatae Unarum Fidium* в статье выявляются специфические особенности венских сонат для скрипки и *basso continuo* середины XVII века: мелодическое изложение в гомофонно-гармоническом складе, мотивное варьирование, усиление взаимодействия солиста с *continuo*, отход от «свободно-речитативного» стиля, высокий уровень виртуозности и разнообразие технических приемов. Эти черты позволяют говорить о венских образцах жанра как об особой ветви раннебарочной скрипичной сонаты (существование которой до сих пор не было замечено ни учеными, ни музыкантами-практиками). В связи с этим автором предлагается новый подход к интерпретации *Sonatae Unarum Fidium*, позволяющий подчеркнуть стилевое своеобразие шмельцеровского сборника. «Универсальные» правила трактовки музыки барокко, касающиеся темпа, артикуляции, использования украшений и орнаментации, необходимо применять с учетом исполнительских традиций, сформировавшихся в Вене, и специфики конкретных сонат.

Ключевые слова: Иоганн Генрих Шмельцер, *Sonatae Unarum Fidium*, скрипичная соната XVII века, интерпретация, темп, артикуляция, орнаментация, украшения

АБСТРАКТ

Johann Heinrich Schmelzer's *Sonatae Unarum Fidium*: Features of the Style and Performance Interpretation

On the material of Johann Heinrich Schmelzer's collection *Sonatae Unarum Fidium* this paper identifies specific features of the Viennese sonatas for violin and basso continuo in the middle of the 17th century: melodic exposition in homophonic harmonic structure, motivic variation, increased interaction between soloist and continuo, retreat from the "free recitative" style, high level of virtuosity, and diversity of techniques. These features allow us to see the Viennese examples of the genre as a special branch of early Baroque violin sonata (the existence of which has yet passed unobserved both by musicologists and by musical practitioners). In connection with this the author offers a new approach to the interpretation of *Sonatae Unarum Fidium*, underlining the stylistic originality of Schmelzer's collection. "Universal" rules of interpretation of Baroque music regarding tempo, articulation, use of embellishments and ornamentation should be adapted to performing traditions that were formed in Vienna and to the particularity of the sonatas under consideration.

Keywords: Johann Heinrich Schmelzer, *Sonatae Unarum Fidium*, violin sonata of 17th century, interpretation, tempo, articulation, ornamentation, embellishments

Екатерина Назарова

SONATAE UNARUM FIDIUM ИОГАННА ГЕНРИХА ШМЕЛЬЦЕРА: ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

В последние два десятилетия *Sonatae Unarum Fidium, seu a Violino solo* Иоганна Генриха Шмельцера (Нюрнберг, 1664)¹ привлекают внимание не

¹ Иоганн Генрих Шмельцер (1620/23–1680) — выдающийся австрийский скрипач, один из самых знаменитых виртуозов своего времени, композитор, автор более 93 сонат для разных составов, 150 балетных сюит, более 180 духовных произведений, 20 светских вокальных сочинений, нескольких сеполькро и светских серенат, первый австрийский капельмейстер венской императорской придворной капеллы. Современники называли его «немецким Орфеем», а его произведения сохранились не только в Вене, но и в Дареме, Лондоне, Касселе, Париже, Упсале и Кромержиже. *Sonatae Unarum Fidium*, сборник сонат для скрипки и *basso continuo*, посвящен папскому легату Карло Карафа делла Спина, в январе 1664 года произведенному в кардиналы. Поскольку Вена была центром Контрреформации, оплотом католической религии, не удивительно, что в названии и в посвящении сонат для одной скрипки Шмельцер прославляет единственно истинную католическую веру, используя игру слов — *fides* (вера) и *fides* (скрипка).

Сборник содержит 6 пьес, в каждой из которых сонатный жанр трактуется индивидуально. Первая соната отсылает к жанру канцоны: последний раздел в измененном виде повторяет материал первого; одним из эпизодов являются вариации на *basso ostinato*. Вторая и третья пьесы сборника целиком представляют собой вариации на остинатный бас, подвергающийся метрическим и ритмическим трансформациям; в четвертой — вариации составляют большую часть пьесы и включают два танца: сарабанду и жигу. Пятая и шестая сонаты не несут на себе каких-то определенных жанровых признаков, однако благодаря наличию имитаций могут напомнить жанр трио-сонаты в целом или сольные сонаты таких авторов, как Каstellо и Уччелини (отличие состоит в том, что у Шмельцера полифонические приемы используются гораздо менее регулярно). Отсутствие вариаций в двух последних сонатах позволяет сделать мелодические линии более насыщенными, а также демонстрирует характерное для скрипичного творчества Шмельцера усиление роли баса. Хотя Шмельцер ничего не говорит о предназначении своих сонат, многие сходные черты между этим сборником и ор. 3 Джованни Антонио Пандольфи Меалли, вышедшим в свет в Инсбруке четырьмя годами ранее, позволяют предположить, что они могли исполняться как в церкви, так

только признанных мастеров исторически информированного исполнительства — Эндрю Манце, Джона Холлоуэя, Ингрид Мэттьюс, Элизабет Блуменсток, Хелен Шмидт и др., — но также и молодых музыкантов. Однако, несмотря на значительное количество различных интерпретаций, ни один из скрипачей не предложил такой манеры исполнения музыки Шмельцера, которая бы выявляла ее индивидуальность. Задача этой статьи состоит в том, чтобы, кратко осветив черты стиля сонат, вошедших в сборник, дать скрипачам, специализирующимся в области интерпретации старинной музыки, общие принципы и подходы, руководствуясь которыми, они смогли бы выработать собственную манеру преподнесения произведений Шмельцера, подчеркивающую их художественно значимые особенности.

Условный импровизационный стиль, который доминирует в современных трактовках всей скрипичной музыки раннего барокко и который прямолинейно связывается с категорией *stylus phantasticus* А. Кирхера [6; 12; 15]², сложился как следствие свободного подхода к прочтению нотного текста, когда исполнитель не обязан придерживаться ни звуковысотного, ни ритмического рисунков, ни единого темпа. Подобную манеру с успехом можно применять к сонатам Марко Уччелини, Джованни Антонио Пандольфи Меалли, Генриха Игнаца фон Бибера, однако в интерпретации сонат Шмельцера она приводит к неуместной орнаментации, чрезмерному *rubato*, отсутствию выразительных мелодических линий, преобладанию сквозного развития там, где композитор четко разграничивает разделы.

Попытки отойти от этого распространенного стиля дают противоположный, и ничуть не более убедительный, результат: так, Джон Холлоуэй целенаправленно превращает эти сонаты, имеющие яркую театральную природу, в «элегические, медитативные, безмятежные» (с изящными украшениями или вовсе без них, с точным следованием нотному тексту в рамках постоянного темпа) [14]. Даже отсутствие единого мнения относительно исполнения трели в сонатах Шмельцера указывает не на разнообразие осмысленных индивидуальных интерпретаций (которое было бы желательно), а на недостаток систематического исследования творчества композитора.

Формированию таких традиций интерпретации музыки Шмельцера, которые были бы по-настоящему исторически обоснованы, в современном исполнительстве препятствуют сложившиеся стереотипы рассмотрения его творчества. С одной стороны, Шмельцера часто представляют

и в светской обстановке: несмотря на использование «светских» танцевальных форм и вариаций, сонаты Пандольфи Меалли озаглавлены *per chiesa e per camera* («для церкви и для палат»). До последней четверти XVII века разделения на церковные и светские сонаты не существовало (подробнее см. [1]): предыдущие сборники Шмельцера, как и многие сонаты того времени, имели двойное предназначение, а Бибер в своем «Розарии» использует сочетание вариаций и танцев для передачи религиозных сюжетов.

² В рассуждении о сонатах XVII века указанные авторы используют этот термин скорее в маттезоновском значении, определяющем любую импровизацию, тогда как Кирхер относил его к полифоническим клавирным сочинениям; см. [4].

предшественником Бибера [2, 208-209; 9; 11; 22, 39; 25], с другой — ставят ему в заслугу создание первого сборника австро-германских сонат [13, 15; 24, 12]. Неитальянское происхождение Шмельцера побуждает исследователей его творчества искать в сонатах этого скрипача черты некоего «австрийского стиля». Однако в условиях свободного перемещения музыкантов в пределах Европы, отсутствия стандартизации сонатного жанра и еще не сформировавшегося национального самосознания трудно выявить какой-либо национальный вид скрипичной сонаты: так, три итальянских композитора, творивших примерно в одно время, но в разных городах, — Бертали (Вена), Уччелини (Модена) и Пандольфи Меалли (Инсбрук) — представляют три совершенно разные трактовки этого жанра. Сонаты Бертали отличается гомофонное изложение с эпизодическими имитациями, выразительные мелодические линии, мотивное варьирование; Уччелини культивирует фигурированный тип сонаты, а Пандольфи Меалли создает импровизационные «экстравертные» пьесы со свободными пассажами, выписанными украшениями и виртуозными каденциями.

Влияние инструментального стиля Шмельцера на многих младших современников, в том числе Бибера, Муффата и Вальтера, состояло прежде всего в том, что они заимствовали у него отдельные технические приемы, в то время как строение и внутреннее наполнение сонаты определялись по большей части местными традициями. Венские сонаты Бертали и Шмельцера мы рассматриваем как особую ветвь скрипичной сонаты XVII века³; названные же выше Бибер и Муффат скорее ориентируются на творчество Уччелини и Пандольфи Меалли, соединяя отличительные черты их стиля в рамках одной пьесы. В этом контексте заслуга Шмельцера в создании первого «австрийского» сборника сонат для скрипки и *basso continuo* отходит на второй план: он не создает новый национальный тип сонаты, а развивает, хотя и в более виртуозном ключе, идеи своего венского коллеги и, возможно, учителя — Антонио Бертали.

Формирование венской сольной сонаты было обусловлено влиянием многих культурных и политических факторов. Габсбурги имели тесные династические связи с некоторыми итальянскими государствами, а отдельные территории северной Италии входили непосредственно в состав Священной Римской империи; все это способствовало распространению итальянского стиля. Шмельцер вслед за Бертали использует сложившийся к середине века в творчестве итальянских композиторов тип строения сольной сонаты — одночастная форма, поделенная на контрастные секции

³ Особый характер шмельцеровских сонат впервые отмечает Джон Бэйрон, который приписывает музыканту заслугу создания «венской школы камерной музыки» [5, 67–68]. К сожалению, Бэйрон не развивает и не конкретизирует свою мысль, поэтому не вполне ясно, в чем состоит, по его мнению, специфика «венской школы» и каковы основания для того, чтобы говорить в данном случае о «школе» вообще.

Л. Гинзбург и В. Григорьев высказывают мысль о соответствии некоторых черт музыки Шмельцера, в частности выразительного мелодизма, более поздней венской инструментальной школе [2, 207], однако не поясняют, о какой именно школе идет речь.

(различающиеся метром, темпом и мелодико-ритмическими элементами) и обязательно содержащая трехдольный раздел. *Sonatae Unarum Fidium* еще носят отпечатки других камерных жанров, под воздействием которых складывался описанный тип композиции: в первой присутствует видоизмененное *da capo*, нередко встречающееся в канцонах; в четырех сонатах из шести используются вариации на *basso ostinato*; в *Sonata quarta* Шмельцер внедряет два танца во французской манере — сарабанду и жигу⁴. Политическое противостояние между императором Леопольдом I и французским королем Людовиком XIV привело к некоторому пренебрежению в отношении французского искусства. Тем не менее, французские влияния отчасти ассимилировались и на венской почве: распространившаяся в 1660-х годах мода на французские танцы проявилась и в сборнике сонат Шмельцера.

Строгость полифонических форм звучавших при дворе ансамблевых сонат⁵, дополняемая свободой речитативных пассажей, оказала влияние на особый принцип строения венских сочинений для солирующей скрипки: структурно завершенные части (разного характера и природы) чередуются в них с открытыми импровизационными. Другим отголоском ансамблевых традиций стали эпизодические имитации, возникающие между скрипкой и басом, а иногда внутри самого сольного голоса, поскольку сольная музыка в меньшей степени располагала к полифоническому письму, чем ансамблевая. Краткие медленные вступительные разделы, иногда встречавшиеся в ансамблевых сонатах перед начальной по традиции быстрой фугированной частью, развились в венских сольных сонатах в самостоятельную развернутую секцию, отличающуюся выразительной мелодией широкого диапазона. На фоне речитативных или фугированных частей в сонатах Кастелло, Уччелини, Пандольфи Меалли, Муффата, Бибера именно мелодическое письмо становится характерной чертой венских сольных сонат.

Расцвет театрального искусства при дворе⁶, ставшего репрезентацией политических амбиций и могущества Габсбургов, многонациональный и яркий фольклор, использовавшийся, в том числе, в придворных празднествах⁷, вероятно, были причиной главного новшества сонат венской традиции: движения от импровизационной и полифонической фактуры, привычной для большинства образцов раннебарочного жанра, к мелодическому

⁴ Понимание французского происхождения этих танцев имеет большое значение для интерпретации, поскольку в отличие от принятой в Вене живой и подвижной сарабанды, французская в то время была медленной и печальной.

⁵ Император Леопольд I, сам профессиональный композитор, хорошо разбирался в контрапункте и отдавал предпочтение фугированным сонатам.

⁶ В годы правления Леопольда I было исполнено более 300 театральных представлений [23, 369].

⁷ Одним из любимых развлечений двора были стилизованные посиделки в трактире (*Wirtschaft*) и крестьянские свадьбы (*Bauern-Hochzeit*), в которых император и императрица играли роль гостеприимных хозяев, а в числе участников присутствовали крестьянские пары разных национальностей — испанские, английские, французские, богемские, австрийские, швабские, тирольские, моравские и др. [21, 238].

изложению в гомофонно-гармоническом складе; это потребовало усиления взаимодействия партии солиста с *continuo*: более частые, чем у предшественников, смены гармонической опоры ограничивают свободу скрипача, в частности в отношении *rubato*. Возросшая роль баса, а также техника мотивного варьирования, требующая гармонического разнообразия, привели к почти полному исчезновению каденций на выдержанном басу и длительных речитативных эпизодов⁸. Вместо этого *Sonatae Unarum Fidium* характеризует частая смена образов и инструментальных приемов. В отличие от длинных пассажей Пандольфи Меалли, Бибера, продолжительного ряда секвенций Уччелини, скрипичная партия сонат Бертали и Шмельцера представляет собой изменчивый поток виртуозно сочетающихся тематических элементов.

Ослабление роли полифонии и техника мелодического варьирования обусловили повышение виртуозности и развитие инструментального стиля: диапазон этих сонат составляет три октавы (от *g* до *g*³)⁹, Шмельцер свободно пользуется крайними регистрами (хотя струна *g* по-прежнему не употребляется в мелодии), применяет двойные ноты и аккорды, широкие скачки, эхо, арпеджио, виртуозные пассажи, представляющие собой целые комплексы из скачков, арпеджио и движения на нескольких струнах.

Все эти глубоко своеобразные черты венской сольной сонаты не нашли прямого продолжения в творчестве младших современников Шмельцера. Влияние, которое его сонаты оказали на Генриха Игнаца фон Бибера, Георга Муффата, Иоганна Якоба Вальтера, было вызвано скорее славой Шмельцера как одного из самых знаменитых скрипачей Европы второй половины XVII века и проявилось не в трактовке формы, а в особенностях инструментального стиля:

1

Шмельцер, *Sonata quarta*, такт 219–220¹⁰

⁸ Часто меняя гармонии, Шмельцер почти не вводит в ткань своих произведений хроматизмы и диссонансы, характерные для сонат Уччелини, Пандольфи Меалли, а затем и Бибера. В этом тоже можно усмотреть влияние многонационального австрийского фольклора, отмечаемое исследователями, например, в балетах Шмельцера [17, 139–149].

⁹ Сольный диапазон, используемый уже Уччелини, однако все еще не слишком распространенный: в чаконе Бертали скрипка поднимается только до *f*³, а в сонатах Пандольфи Меалли только до *e*³.

¹⁰ Примеры даны по изданию: *Schmelzer J. H. Sonatae unarum fidium: seu a Violino solo. Norimbergae: Typis Michaelis Endteri, 1664.*

2 Бибер, *Sonata prima*, такт 40¹¹



3 Шмельцер, *Sonata quarta*, такты 41–44



4 Бибер, *Sonata violino solo representativa*, такт 54¹²



5 Шмельцер, *Sonata prima*, такты 40–41¹³



6 Вальтер, *Hortulus Chelicus*, I, *Preludio*, такты 11–13¹⁴



¹¹ Пример дан по изданию: *Biber H. I. F. Sonatae, Violino Solo*. Salzburg: Thomas Georg Höger, 1681.

¹² Пример дан по изданию: *Biber H. I. F. Sonata Representativa Violino Solo*. Olomouc, 1669.

¹³ Исполнение на аутентичных инструментах ставит вопрос аппликатуры: в отсутствие подбородника, а также моста или подушки переходы из позиции в позицию выполняются не с такой легкостью, как на современных скрипках, поэтому в некоторых случаях возможно использовать так называемую «расширенную позицию». В данном примере верхнюю с можно взять, вытянув четвертый палец, вместо того чтобы переходить в новую позицию. Распространено мнение, что исторически информированное исполнительство предполагает использование открытых струн, однако нужно исходить из контекста и думать о тембре и характере звучания. Гинзбург и Григорьев отмечают, что «в сонатах Шмельцера максимально использовано звучание открытых струн» [2, 208], однако только третья и четвертая сонаты сборника написаны в тональностях, предусматривающих их частое применение, и нет никаких оснований считать, что Шмельцер уделял им больше внимания, чем его современники. Данное утверждение скорее справедливо для сонат Бибера — в музыке же Шмельцера эта проблема стоит не так остро.

¹⁴ Пример дан по изданию: *Walther J. J. Hortulus Chelicus uni violino duabus, tribus et quatuor*. Mainz: Ludovico Bourgeat, 1688.

Этот сборник, отличающийся разнообразием сложных технических приемов и подробной записью нотного текста, подвел итог значительному этапу успешной карьеры виртуоза. Шмельцер сам был исполнителем своих сонат, и многие выписанные им пассажи — словно запечатлевшие ту самую барочную импровизацию, которая обычно оставлялась на усмотрение скрипача, — позволяют судить об уровне его мастерства.

Хотя некоторые из замкнутых разделов сонат Шмельцера уже вполне сопоставимы с частями сонат кореллиевской традиции, а между отдельными пьесами сборника можно проследить общие черты, *Sonatae Unarum Fidium* разнообразны по своей структуре и не могут рассматриваться как попытка создания единой формы барочной сонаты. Количество и продолжительность разделов не регламентированы, вариации в начале сборника сосуществуют с имитационными эпизодами в последних двух сонатах, мелодические линии сочетаются с импровизационными пассажами, четко оформленные части — с открытыми секциями.

Подобная композиционная свобода сочеталась со свободой исполнительской. Как и его современники, Шмельцер почти не выписывал указания, касающиеся темпа, динамики, штрихов и др.: музыкант был не просто исполнителем — он был сотворцом произведения. Эта свобода регулировалась определенными правилами и традициями, описанными в трактатах, большое количество которых доступно и в наше время. Многие из этих правил уже вошли в привычку, однако в отношении музыки докореллиевского периода к каждому из них требуется индивидуальный подход. Соединение уходящих в прошлое традиций позднего Ренессанса и раннего барокко и нарождающихся новых принципов в разных регионах происходило по-разному, вследствие чего формируются локальные исполнительские манеры. Кроме того, из-за отсутствия единой трактовки формы и ввиду индивидуальных особенностей стиля композиторов даже внешне корректные с исторической точки зрения правила иногда трудно применить на практике: в частности, подвижные мелодические линии в сонатах Шмельцера не дают возможности для виртуозного использования *messa di voce*, *vibrato* и др., в отличие от сонат Пандольфи Меалли.

Итальянское влияние, заметное в *Sonatae Unarum Fidium*, подразумевает итальянский исполнительский стиль, опирающийся на импровизацию, однако подробная запись нотного текста и высокий уровень виртуозности ставит вопрос о возможности и месте применения орнаментации. Основные украшения, такие как мордент, трель, *coule*, апподжиатура и др., использовались всеми исполнительскими школами, но наличие в этом сборнике оборотов, характерных для инструментального стиля первой половины XVII века, позволяет исполнять также и украшения этого периода — *grosso*, *cadenza di grosso e trillo*, *circolo mezzo*. Особое место занимает трель: стоит обращать внимание не только на проблему применения апподжиатуры, носящую частный характер, но и на все многообразие существовавших в то время разновидностей этого украшения. Трактовка темповых указаний не

отличается от общепринятой, но специфические черты венских сонат требуют внимательно отнестись к выбору темпов: в частности, в медленной французской сарабанде из *Sonata quarta*; начальные разделы представляют собой Adagio с выразительными мелодиями; усилившееся взаимодействие сольной партии с *continuo*, как отмечалось, ограничивает *rubato* и регулирует темповую выразительность.

Таким образом, хотя многие правила оказываются одинаковыми для всей музыки этого периода, их применение в *Sonatae Unarum Fidium* требует осмысленного критического подхода. Помимо соблюдения исторических традиций важной задачей становится выявление стиливого своеобразия сочинений Шмельцера, которое особенно заметно в рамках развивающегося жанра скрипичной сонаты.

ТЕМП И МЕТР

В сонатах Шмельцера темповые обозначения — явление довольно редкое: в первых двух Шмельцер не дает вообще ни одного указания темпа и впоследствии пользуется ими только в особых случаях. В этих сонатах встречаются самые распространенные обозначения — Adagio, Adagio Adagio, Allegro, Presto, — и их трактовка не отличается от общепринятой в то время. Эти термины относились скорее к характеру, нежели к скорости исполнения, и не играли большой роли в выборе темпа. Более детальные обозначения внутри частей использовались крайне редко, и все колебания движения оставались на усмотрение исполнителя. Единственное подобное указание в этом сборнике содержится в *Sonata quinta: più allegro* между двумя Adagio (такт 145). Небольшие внутренние разделы, немного отличающиеся по темпу от обрамляющих их секций, соответствовали импровизационному характеру ранних сонат; они встречаются, хотя и без авторских указаний, в других сонатах этого времени, в том числе Пандольфи Меалли. Аналогичным образом можно интерпретировать и средний раздел между двумя Adagio в *Sonata sexta* (такты 109–116).

Размер также имел большое значение для определения характера и темпа музыки. В *Sonatae Unarum Fidium* Шмельцер использует пять общепринятых размеров: C, 12/8, 3/2, 6/4 (3), 3/4. Однако, несмотря на наличие общих правил, следует учитывать музыкальный контекст и особенности стиля Шмельцера.

Начальные разделы в размере C в сонатах Бертали и Шмельцера предполагают темп Adagio, хотя это указание и не выписано (в *Sonata quarta* Adagio оказывается на второй позиции, вслед за вариациями, такт 181). Прочие эпизоды в размере C также были медленными, если не указывалось иное (например, второй раздел в *Sonata quinta* обозначен Allegro). Два такта в размере C, завершающие *Sonata tertia* (такты 147–148), хотя и не являются новым разделом, могут указывать на смену темпа на Adagio, позволяющую свободно импровизировать виртуозную каденцию.

В отдельных случаях 12/8 могут быть равны С: вторая секция в *Sonata sexta* (такты 38–48) построена на контрасте триольного и квартольного движения, смена размера используется лишь для удобства записи, однако последняя смена размера на С может также предполагать смену темпа на *Adagio*, поскольку завершающие такты предназначались для каденции и требовали больше времени.

Для трехдольных размеров темповые обозначения практически никогда не указывались. Даже не связанные с танцами, эти разделы сохраняли танцевальный характер за счет использования гемиол и унифицированных танцевальных ритмов. Поэтому темп в них, как правило, достаточно подвижный. Хотя сарабанда и жига в *Sonata quarta* написаны в одном размере (3/2), танцы обычно составляли пару, и жига¹⁵ должна контрастировать печальной сарабанде¹⁶.

В трехдольных размерах Шмельцер любит создавать причудливую игру акцентов, смещая ритмические группы относительно сильной доли. На каденционных участках это часто приводит к кратковременному эффекту гемиолы (см. сарабанду из *Sonata quarta*, такты 116–117, а также раздел в размере 3/4 из *Sonata quinta*, такты 40–41, 48–49, 55–56, 61–62). Подобные случаи выдают Шмельцера как большого мастера танцевальной музыки, а сама игра акцентов, возможно, имеет фольклорные корни. В *Sonata prima* эффект гемиолы выражен более откровенно: на достаточно продолжительном участке выписанный трехдольный размер (3/2) превращается в двухдольный:



Хотя и 6/4, и 3 состоят из двух групп по три четверти в такте, они означают разный темп. *The Compleat Flute-Master* указывает, что 3 — это размер для медленного темпа, а 6/4 — для быстрого [10, 34]. В сонатах Шмельцера

¹⁵ Помимо артикуляции современные исполнители используют подвижную орнаментацию, аккорды в партии скрипки и аккордовую фактуру *continuo* для создания живого характера жиги.

¹⁶ Танцы, не предназначенные для балов, а исполняющиеся в качестве инструментальной музыки, не обязывали композиторов к сохранению танцевальных законов, хотя С. Де Броссар пишет в «Музыкальном словаре», что композитор «может иметь намерение употребить определенные позиции и шаги» [7, 139–140]. Однако с 1665 года Шмельцер станет ведущим балетным композитором при дворе, к тому же сарабанда в этой сонате имеет симметричную структуру и все признаки, типичные для этого танца. Поэтому для создания контрастного образа можно подчеркнуть ее танцевальный характер, со смещением акцента на вторую долю и гемиолами.

данное правило вполне применимо: в *Sonata tertia* этот размер обозначен как 3 (такт 91) и предполагает медленный темп, поскольку в следующей вариации Шмельцер дополнительно указывает Allegro (такт 101). В *Sonata sexta* размер обозначен как 6/4 и в свою очередь требует подвижного темпа, поскольку этот раздел контрастирует с предшествующим Adagio (такт 122).

Не всегда, впрочем, обозначения темпа следует понимать буквально. Adagio, предваряющее раздел в размере 3/4 в *Sonata tertia*, не является предписанием исполнять его в медленном темпе, а имеет в виду, что восьмые в конце Allegro играют уже в темпе следующего раздела¹⁷:

8 *Sonata tertia*, такты 107–116

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 107-110) is marked 'Adagio' and features a 3/4 time signature. The second system (measures 111-116) is marked 'Allegro' and features a 3/4 time signature. The score is written for piano and includes a basso continuo line. The tempo change is indicated by the word 'Allegro' above the staff in the second system.

Отдельное замечание необходимо сделать относительно вариаций, составляющих более половины сборника. Вариации на *basso ostinato* обычно исполняются в одном темпе, если не указано иное. Размер в этом случае означает смену характера или используется для удобства записи. При смене размера на трехдольный две доли нового размера равны половине четырехдольного. Хотя сонаты Шмельцера подчиняются тем же законам, что и сочинения его современников, особенности стиля композитора позволяют делать некоторые исключения. Вариации на *basso ostinato* в большинстве случаев представляли собой непрерывное развитие, не предполагающее остановки между вариациями, как в четвертой пьесе сборника; однако, поскольку в первых трех сонатах каждая из вариаций имеет законченную структуру, а часто и свой яркий образ, вполне возможно разделять их небольшими паузами. Кроме того, обычно вариации объединены в группы, поэтому пауза между подобными группами может быть больше, чем между отдельными вариациями. В *Sonata tertia* Шмельцер сам отделяет первую вариацию фермой, поскольку она выполняет функцию начального Adagio.

Темп, однако, представляет собой лишь канву для исполнения. Шмельцер отходит от «речитативного» стиля ранних сонат; в первую очередь это заметно по усилению роли *basso continuo*: развитый и регулярный бас (при

¹⁷ В интерпретациях как Холлоуэя, так и Манце данный эпизод представлен как свободное в ритмическом отношении Adagio, с большим или меньшим ускорением переходящее в последующий раздел в размере 3/4.

гомофонном изложении), выполняющий более важную функцию, нежели гармоническая и ритмическая поддержка солиста, не позволяет такого *tempo rubato*, который можно наблюдать в некоторых сонатах Уччелини, Пандольфи Меалли и Бибера. Внимание к партии баса позволяет выявить логику темповой свободы, заложенную Шмельцером. В импровизационных каденциях Пандольфи Меалли и Бибер используют выдержанный бас, никак не ограничивающий свободу исполнителя, Шмельцер же в свободных пассажах управляет *rubato* посредством выписанной ритмической линии. Уменьшающиеся длительности побуждают к ускорению и постоянному движению, тогда как более крупные — к выразительному произношению или замедлению. Например, в *Sonata quinta* (такты 93–95) настойчивое повторение *d* в басу организует движение, приводя сольный пассаж в новый раздел. В тактах 150 и 152 целые ноты в нижнем голосе позволяют свободное обращение с темпом, а такты 151 и 153 регулируют эту свободу. Быстрое чередование импровизационных пассажей с организованным мелодическим или мотивно-вариационным движением и отсутствие длительных каденций на выдержанном басу являются еще одной отличительной чертой венских сольных сонат — и сонат Шмельцера особенно. Быстрая смена характеров и театральность стиля должны сочетаться здесь с виртуозным владением временем и темпом.

Подобное внутреннее *rubato* встречается не только в импровизационных разделах, но даже и в вариациях. В *Sonata secunda* возможно более свободное движение в первых тактах и более организованное — в последних двух, что предполагает сам музыкальный материал:

9 *Sonata secunda*, такты 29–35

Характерное для многих композиторов того времени движение к финальной точке, которой часто становится каденция, благодаря развитому басу особенно отчетливо видно в сонатах Шмельцера. Пример 9 показывает, как бас и сольный голос объединяются в последних тактах для создания эмоционального напряжения. В большем масштабе это непрерывное внутреннее движение к концу сонаты позволяет сохранять одночастную форму, которую продолжает использовать Шмельцер. В связи с этим важной

задачей для исполнителя становится реализация перехода между эпизодами. Как уже отмечалось, сольные сонаты Шмельцера отличаются сочетанием двух типов разделов: импровизационных (часто объединенных фразами *basso continuo*) и оформленных, имеющих облик самостоятельных частей. В *Sonata quarta* следует подчеркнуть длительной остановкой выписанную Шмельцером фермату, отделяющую вариации, которые занимают большую часть сонаты (209 тактов), от медленного раздела. При этом последние три раздела представляют собой непрерывно ускоряющееся движение от Allegro к финальной каденции Presto (для создания этого единого развития темп 12/8, при несомненном танцевальном характере этого эпизода, не должен быть медленнее предыдущего Allegro). Однако слишком большая пауза после вариаций может нарушить целостность восприятия.

РИТМ

Поскольку инструментальная музыка Шмельцера написана по венецианским образцам и под сильным влиянием итальянского стиля, французское правило неравных нот (*inegales*) здесь неприменимо. Тем не менее, и сонаты Шмельцера требуют определенной выразительности в данном отношении. Наиболее простым способом было бы продлить «хорошие» ноты по сравнению с «плохими», однако для интерпретации *Sonatae Unarum Fidium* как своего рода выдающегося достижения на фоне сонат этого периода возможно также пользоваться примерами различной неравности, описанными Джулио Каччини в предисловии к *Le Nuove Musiche* [8, 10]. Поскольку сборник Шмельцера еще носит отпечатки инструментального стиля предыдущей эпохи, такие обороты только подчеркнут новаторство его автора. Далее даны примеры использования подобных *inegales*:

10

Sonata secunda, такты 13–14, оригинальный текст

10a



10b



В остальном существовавшие правила артикуляции, касавшиеся артикуляционных пауз и перепунктированных нот, остаются действительными и для сонат Шмельцера.

Артикуляция

Еще одним средством артикуляции могут выступать штрихи. До появления в смычке винта, натягивающего волос, в 1694 году, что позволило развиваться прыгающим штрихам, они в основном сводились к *legato* и *non legato*. Исполнитель мог варьировать штрихи по своему усмотрению, руководствуясь основным правилом артикуляции: «ноты не должны казаться склеенными между собой» [3, 120].

Исследуя авторские указания, можно сделать выводы о некоторых принятых в то время штрихах. Секундовые интонации, как в быстрых, так и в медленных частях, Шмельцер часто соединяет лигой:

11 *Sonata tertia*, такты 101–103

Allegro

Последовательность мелких длительностей, как в быстром, так и в медленном темпе, в зависимости от характера может требовать слитного или отдельного исполнения. В приведенном ниже примере из *Sonata quinta* Шмельцер не указывает способ исполнения пассажа (пример 12a), однако подвижный темп предполагает использование лиги (пример 12b):

12a *Sonata quinta*, такты 21–24

12b *Sonata quinta*, такты 21–24

Иногда, когда содержание мотивов идентично, композитор выписывает штрихи не везде; в таком случае следует применить указанную артикуляцию во всей фразе. В третьей вариации *Sonata tertia* в штрихах, проставленных Шмельцером, не заметно какой-то особой логики — скорее они отражают некую записанную импровизацию. Таким образом, вместо них интерпретатор может сыграть другие штрихи, соответствующие его настроению и вкусу. Но и в случае использования авторских штрихов для сохранения печального характера этой вариации следует продолжать играть *legato* и там, где композитор не проставил лиги.

Мелкие ноты не только в развернутом пассаже, но и в небольших последовательностях, часто можно объединить под лигой:

13

Sonata quinta, такты 147–148

Однако в некоторых случаях, требующих эмоционального напряжения, например в каденциях, раздельное исполнение звучит более виртуозно. Разнообразие иногда бывает важнее штриховой идентичности: в вариациях в *Sonata quarta* Шмельцер проставляет разные штрихи в похожих фразах (такты 8–16). Иногда штрихи добавлялись для инструментального удобства (например, в начале жиги из *Sonata quarta*, такт 149). Для французских танцев в *Sonata quarta* можно использовать правило, применяемое во французской танцевальной музыке: каждый такт должен начинаться вниз смычком, концы тактов могут быть сыграны как вниз, так и вверх смычком.

При этом каждое исполнение должно было стать уникальным, поэтому нет правила, предписывающего даже один и тот же фрагмент всегда играть одинаково.

УКРАШЕНИЯ

Шмельцер практически не дает никаких указаний к использованию украшений. Причины этого кроются в том, что все детали их исполнения было сложно отобразить в графике.

Особенности придворной культуры Вены, находившейся под сильным итальянским влиянием, и само происхождение жанра сонаты располагают скорее к вариационной манере итальянского стиля, нежели к изяществу ловко подобранных украшений французского. Кроме того, индивидуальная манера письма Шмельцера с развитыми мелодиями без длинных выдержанных нот не позволяет показать виртуозное владение многими украшениями, такими как *messa di voce* или *vibrato*.

Тем не менее, самые основные виды — апподжиатура, *coule*, мордент, *circolo mezzo*, *messa di voce*, *vibrato* (как смычковое, так и пальцевое) — использовались всеми национальными школами, а их исполнение может усилить эмоциональное наполнение фразы и добавить свободу интерпретации. Все эти украшения могли комбинироваться: большинство трелей XVI и даже XVII века заканчивались *circolo mezzo*, *vibrato* могло соединяться с *flattement*, апподжиатура — с мордентом или трелью, а одним из самых популярных украшений было *cadenze di gruppo e trillo*:

14

Sonata tertia, такты 147–148



14a



ТРЕЛЬ

Трель была одним из главнейших украшений и более всех прочих предполагала различные варианты исполнения. Во второй половине XVII века в каждой национальной школе выкристаллизовался свой тип трели, имевший собственное название и подразумевавший под собой разные украшения: итальянские *grosso*, *trillo*, *tremoletto*, французские *treblement*, *cadence*, *trille*, *pince renverse*, немецкие *Triller*, *Pralltriller*.

Французские трели начинались с верхней ноты, которая могла быть исполнена из-за доли и в долю, и могли предполагать заключение из двух нот. Подобный французский вариант трели с апподжиатурой, то есть с верхней ноты, распространится на все исполнительские школы в XVIII веке, однако до конца XVII столетия итальянские исполнители предпочитали свои варианты этого украшения.

Итальянская трель еще сохраняет связь с вокальным *trillo*, основанным на повторении одного тона, *groppi* и *divisions* XVI века и *tremolo* (*tremulo*)¹⁸. Она обычно начиналась с основной ноты и могла включать в себя также репетиции одного тона, заключение, затрагивающее ноту ниже основной или поворот.

В 1672 году Лоренцо Пенна (*Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata*) демонстрирует сочетание трели с верхней ноты и репетиций основного тона [19, 152]; трели с верхней ноты встречаются и в сонатах Пандольфи Меалли, однако в большинстве случаев доминирующее положение сохраняла трель с основной ноты (в том числе в творчестве современника Шмельцера, Алессандро Польетти, также служившего при дворе императора Леопольда I в Вене).

Немецкий подход к исполнению трели допускал как итальянскую, так и французскую манеры: Кристоф Бернхард (*Von der Singe-Kunst oder Maniere*, 1650), Иоганн Андреас Хербст (*Musica practica*, 1642) и Иоганн Крюгер (*Musicae Practicae Praecepta brevia*, 1660) говорили о двух видах *trillo*, или *trill* [18, 297–298]. Первый вид — это итальянское *trillo*, иногда совмещенное с *tremolo*; второй — это *trillo*, по французскому образцу подготовленное апподжиатурой и завершающееся опеванием.

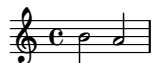
¹⁸ Подробнее о происхождении и разновидностях трели см. [10, 154–209; 18, 244–311].

Итальянский стиль и манера исполнения, доминировавшие в Вене, предполагают скорее трель с основной ноты. Однако Шмельцер унаследовал также и либеральный подход итальянцев к орнаментации, поэтому исполнитель был свободен в выборе украшений, которые ему казались наиболее подходящими¹⁹. Владение всеми видами трелей позволяло не утомлять слушателей одинаковыми каденциями. Трель могла применяться как внутри части, так и в каденционных оборотах в конце построений и фраз. Далее мы приводим несколько вариантов исполнения трелей для двух видов каденций, чаще всего встречающихся в сонатах Шмельцера, — с нотой ниже основной (пример 15) и нотой выше основной (пример 16):

15



16



15a



15b



15c



Или в более современном виде:

15d



¹⁹ В современных исполнениях сонат Шмельцера применяются как трели с основной ноты, так и подготовленные апподжиатурой. Однако при избытии различных украшений, встречающихся как в трактатах, так и в произведениях современников, более важной представляется проблема использования разных видов трели. В отсутствие в сонатах Шмельцера пространства для исполнения небольших украшений (например, *coule*, *circolo mezzo*, *messa di voce*) и в условиях концентрации эмоционального напряжения в каденции именно трель становится главным объектом внимания слушателя. Поэтому разнообразие трелей не только украшает исполнение, но и позволяет проявить изобретательность интерпретатора.

Для второго типа каденций можно использовать *trillo*:

16a



Или как в трактате Пенны:

16b



16c



Среди немногих украшений, указанных Шмельцером, встречается *grosso* [20, 219]. Этот термин обозначал разновидность трели, однако более медленной, ритмически организованной и острее артикулированной. Обычно *grosso* представляло собой формулу из 6–8 нот с апподжиатурой и поворотом в конце:

17

Sonata prima, такт 90



ОРНАМЕНТАЦИЯ

Импровизация проявлялась не только в штрихах, артикуляции и украшениях, но и в добавлении текста, не выписанного автором. Эпоха раннего барокко ознаменовала переход от старой диминуционной практики к более свободному импровизированию, однако некоторые традиционные обороты все еще остаются неизменными. Подобные формулы можно проследить в произведениях многих композиторов, которые часто сами были исполнителями своих сочинений. Сوناتы Пандольфи Меалли могут служить примером использования некоторых украшений (ор. 3: *Sonata seconda* “*La Cesta*”, такты 152–154, *Sonata terza* “*La Melana*”, такт 46, *Sonata sesta* “*La Sabbatina*”, такты 175–178 и т. д.) и орнаментации (ор. 3: *Sonata quinta* “*La Clementa*”, такты 111–114, *Sonata sesta* “*La Sabbatina*”, такты 35–36; ор. 4: *Sonata prima* “*La Bernabea*”, такты 49–80). Некоторые обороты использовались и Шмельцером:

18

Sonata tertia, такт 72²⁰

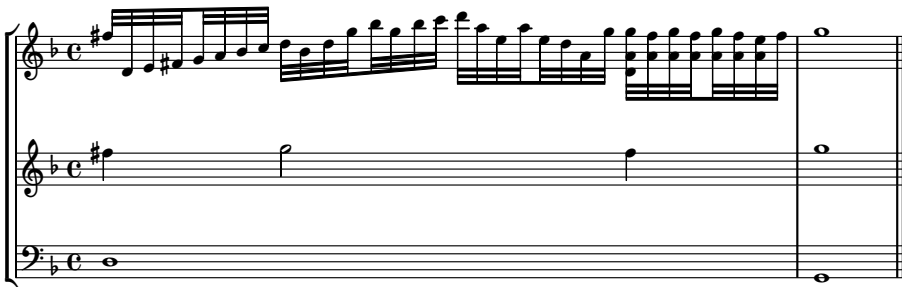
19

Sonata tertia, такт 79

Большинство каденций в конце фраз и разделов предполагают скорее ритмически организованную орнаментацию, носящую отпечаток диминуционных формул. При этом в заключительных каденциях Шмельцер дает больше времени для свободной импровизации, не ограниченной ничем, кроме фантазии исполнителя. Это сочетание старой и новой практик позволит увидеть постепенное видоизменение сонаты и подчеркнуть своеобразную эклектику, характерную для венской культуры и творчества Шмельцера.

Хотя обычно орнаментация могла использоваться повсеместно, ее применение в данном сборнике требует более подробного пояснения. Карьера Шмельцера как виртуоза-исполнителя наложила отпечаток на инструментальный стиль его сонат. Многие выписанные пассажи на самом деле являются виртуозными каденциями, обычно оставлявшимися на усмотрение исполнителя, поэтому они позволяют свободное и импровизационное исполнение. При этом быстрые разделы выписаны Шмельцером настолько подробно, что практически не дают возможности для импровизации. Изменениям подвергаются в основном медленные разделы и каденции, которые становятся моментом высшего эмоционального напряжения. Кроме сочетания трелей и различных украшений, каденция могла подразумевать виртуозные пассажи, как в медленных, так и в быстрых частях.

20

Sonata tertia, такты 147–148, импровизированная каденция

²⁰ Подобный оборот встречается также у Уччелини в *Sonata terza*, оп. 5, такт 44.

Наиболее удобной возможностью для орнаментации были повторы.

21

Sonata quarta, такты 135–142, орнаментированный повтор

Вариации, изначально импровизационный жанр, также позволяют добавление орнаментации. В первых трех сонатах законченная структура вариаций и яркий контраст между ними не предполагает импровизации, однако в *Sonata quarta* сквозное развитие и отсутствие резких смен настроения и инструментальных приемов дает исполнителю простор для фантазии²¹.

Как уже отмечалось, в последних двух пьесах сборника Шмельцер использует имитации, пришедшие из фугированных венских ансамблевых сонат, с одной стороны, и фугированных сольных сонат Каstellо, Уччелини — с другой. Поэтому, несмотря на то, что широкие интервалы и мелодическое изложение, не изобилующее мелкими нотами, располагает к импровизации, не нужно злоупотреблять орнаментацией, чтобы сохранить очертания имитаций и подчеркнуть фугированный облик этих разделов.

ДИНАМИКА

Указания динамики в сонатах Шмельцера, как и прочие исполнительские указания, достаточно редки. Исполнитель обычно следовал принятым традициям: *Allegro* начиналось *forte*, в середине части вместе с модуляциями возможна была более мягкая динамика, а в конце опять возвращалось *forte*, повторы часто исполнялись в контрастной динамике. При этом не все сонаты могут заканчиваться *forte*: *Sonata prima*, *Sonata secunda*, а возможно, и *Sonata quinta*, подобно многим ранним сонатам предполагают мягкое завершение. К каденции обычно делалось *crescendo*, нарастание

²¹ Интересный пример орнаментации вариаций в *Sonata quarta* демонстрирует Ингрид Мэттьюс.

эмоционального напряжения часто влекло за собой усиление громкости звука, а спад — соответственно, ее ослабление. Музыкальной кульминацией обычно была самая высокая нота. Выписанные Шмельцером динамические указания, как правило, касаются распространенного в то время приема «эхо»:

22 Sonata tertia, такты 20–23

The musical score shows two staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and contains measures 20, 21, and 22. The second staff continues with measures 22, 23, and 24, featuring alternating *f* and *p* dynamics. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals.

Однако когда *forte* и *piano* следуют непосредственно друг за другом, это не обязательно означает резкую смену динамики, но может обозначать и плавный переход с помощью *crescendo* или *diminuendo*. Вольфганг Михаэль Майлиус в *Rudimenta Musices* отмечает, что исполнитель «не переходит внезапно от *piano* к *forte*, но должен постепенно усиливать голос и опять ослаблять, так что в начале слышится *p*, *f* в середине и опять *p* в конце» [16, 59].

Piano в жиге в *Sonata quarta* (такт 202) предостерегает исполнителя от чрезмерной виртуозности при орнаментированном повторе, чтобы достичь характера более спокойного.

Помимо вкуса и настроения исполнителя все параметры интерпретации во многом зависят от условий исполнения произведения. В театре или в обеденном зале украшения могут быть более изысканными и виртуозными, а в церкви — соответствовать серьезности окружающей обстановки. Объемная акустика церкви предполагает более медленные темпы в целом и более отчетливые и медленные украшения, удлиненные паузы и ферматы, артикулированное произношение. Более сухая «светская акустика» предоставляет исполнителю больше свободы, как в выборе темпов, так и в использовании украшений.

* * *

Таким образом, наряду с общепринятыми правилами, распространявшимися на все произведения барочной эпохи, в Вене существовали специфические исполнительские традиции (отсутствие французских *inegales*, трели без апподжиатуры и фигуры, оставшиеся в наследство от эпохи Ренессанса и раннего барокко, — такие, как *grosso*, *cadenza di grosso e trillo* и др.; предпочтение сплошной орнаментации частому использованию украшений²²),

²² Как уже упоминалось, в *Sonatae Unarum Fidium* подробно выписанные в партии скрипки виртуозные пассажи не оставляют простора для импровизации. Таким образом, главными областями применения орнаментации становятся каденции, повторы

исходя из которых и следует формировать индивидуальную манеру интерпретации сонат Шмельцера. Особенности стиля композитора — развитые мелодические линии, усиление роли *basso continuo*, принцип мелодического варьирования, гомофонное, мотивное письмо, отход от свободно-речитативного стиля и вместе с тем подробная запись нотного текста — также надо учитывать, применяя универсальные исполнительские правила к данному сборнику. Какова же ситуация с интерпретацией *Sonatae Unarum Fidium* среди признанных мастеров современного скрипичного искусства?

Хотя в последние два десятилетия *Sonatae Unarum Fidium* часто исполняются, на настоящий момент существуют только две полные записи этого сборника, сделанные Эндрю Манце (трио *Romanesca*) в 1996 году²³ и Джоном Холлоуэем в 1999 году²⁴. Интерпретируя сонаты Шмельцера (в которых можно обнаружить даже элементы театральности) в яркой образной манере, Эндрю Манце удачно преподносит их современной публике, которая, приходя на концерт, желает получить эффектное «шоу»; о внимательности к деталям шмельцеровского стиля у этого исполнителя, однако, речи не идет. Изящная меланхоличная манера Холлоуэя с обилием украшений (вследствие которого звучание сонат начинает тяготеть скорее к французской, чем к итальянской манере) не дает в полной мере прочувствовать виртуозности шмельцеровских сонат, ставших большим шагом в развитии скрипичной техники XVII века. Интерпретация этого известного музыканта не только не соответствует манере Шмельцера, но и откровенно скучна.

В остальных записях произведения Шмельцера, как правило, сочетаются с сочинениями других австро-германских композиторов (чаще всего Бибера)²⁵. Не является ли такая тенденция следствием того, что индивидуальная манера исполнения сонат венского виртуоза еще не найдена, и потому его произведения воспринимаются как «недостаточно яркие»? Соединяя их с музыкой других авторов (особенно с сочинениями Бибера, в яркости и индивидуальности которого сомнений ни у кого не возникает), исполнители, с одной стороны, придают звучанию шмельцеровских сонат некую «стильность», но с другой — привносят в них чуждые им изначально черты. На наш взгляд, и с научной, и с чисто практической точки зрения более перспективным подходом было бы считать эти сонаты частью венской

материала (например, в танцах), вариации и медленные разделы. Однако в скрипичных сонатах другого венского мастера, Антонио Бертали, орнаментацию необходимо добавлять повсеместно с учетом названных особенностей венской исполнительской традиции.

²³ Harmonia Mundi USA, 1996. [НМУ 907143]. Эндрю Манце, скрипка, Найджел Норт, теорба, и Джон Толл, клавесин и орган.

²⁴ ECM New Series, 1999. Джон Холлоуэй, скрипка; Алоизия Ассенбаум, орган; Ларс Ульрик Мортенсен, клавесин, орган.

²⁵ *Sonata seconda, tertia, quinta и sexta* были записаны Вероникой Штрельке и трио *Florilegium* (1995), *Sonata quarta* — Элизабет Уолфиш (2000), *Sonata quarta и quinta* — Хелен Шмидт (2007), *Sonata seconda, tertia, quarta, quinta и sexta* — Одиль Эдуар (2008), *Sonata tertia* — ансамблем *Stravaganza* (2012) и Жанной Ламон (2013).

скрипичной традиции; можно рассматривать Шмельцера как предшественника Бибера, но нельзя лишать его музыку присущего ей своеобразия — тех черт, которых мы не найдем ни у Бибера, ни у других представителей так называемой австро-германской школы.

Безусловно, Шмельцер оказал влияние на многих своих младших современников, но в отношении формы Бибер ближе скорее «речитативному» стилю Пандольфи Меалли, хотя он и наполняет ее техническими приемами и мелодическими линиями, унаследованными от Шмельцера, а Муффат — Уччелини, с его сочетанием фугированных и речитативных разделов. Несмотря на то, что Шмельцер отходит от импровизационности ранних образцов жанра, *Sonatae Unarum Fidium* в большей мере, чем сольные сонаты Бибера, еще ориентированы на исполнительскую орнаментацию: притом что многие пассажи выписаны подробно, он оставляет достаточно пространства для фантазии скрипача. Поскольку эти пассажи служили рекламой мастерства Шмельцера как виртуоза, а не результатом стремления по-композиторски точно зафиксировать музыкальную мысль, импровизационный подход к интерпретации представляется наиболее подходящим: он более всего соответствует образу самого Шмельцера и духу барокко, когда исполнители считали вполне естественным перелицовывать на собственный лад чужие сочинения. *Sonatae Unarum Fidium* еще несут в себе черты старого стиля, уходящего традициями к Бьяджо Марини и Дарио Каstellо, которому также следовали Уччелини, Пандольфи Меалли — *groppo*, трелеобразные пассажи, каденции, — что позволяет использовать различные украшения того времени: *cadenza groppo e trillo*, *circolo mezzo*, *groppo*, *trillo*, а также *inegales*; в музыке более поздней они звучали бы архаично, но здесь позволяют ярче продемонстрировать новаторство Шмельцера.

В связи с отсутствием особого подхода к интерпретации сольных сонат Шмельцера в современной исполнительской практике, который уже был выработан в отношении музыки Бибера, *Sonatae Unarum Fidium* принято исполнять либо в «речитативной» манере (при этом теряется смысл подробно выписанного автором баса), либо почти не отклоняясь от метра (что сводит на нет выразительность линии *continuo*). Более верным было бы усилить взаимодействие между солистом и аккомпанементом: в этом случае внимание к линии баса становится решающим.

Мелодические линии Шмельцера с их широкими интервалами, выразительными интонациями, насыщенными гармониями, ставшие отличительной особенностью венских сольных скрипичных сонат, для своего времени звучали очень ярко, хотя для слуха современного интерпретатора, специализирующегося преимущественно на музыке XVIII века и еще более поздних эпох, их «мелодическое» качество может оказаться неочевидным. Однако именно «вокальное» преподнесение медленных разделов сольной партии становится одной из важнейших задач, которые необходимо решить исполнителю для создания неповторимого венского стиля.

Sonatae Unarum Fidium, более всего запечатлевшие индивидуальные особенности стиля Шмельцера, отмеченные высоким уровнем виртуозности и обладающие несомненными музыкальными достоинствами, — выдающееся и неповторимое явление в истории докореллиевской сольной скрипичной сонаты. Многие восприняв от итальянских мастеров, венский музыкант творил в особой манере, где яркость эффектов сочетается с редкой для его времени инструментальной кантиленой, а новаторство сольной партии — с насыщенностью музыки гармоническими событиями. Отмечая эти свойства в данной статье, мы видим большие перспективы сборника Шмельцера как на концертной эстраде, так и в новых полных аудиозаписях.

Использованная литература

1. *Бочаров Ю.* Da chiesa e da camera. Термины *da chiesa* и *da camera* в современном музыкознании и в реальной музыкальной практике XVII–XVIII столетий // Старинная музыка. 2011. № 3–4 (53–54). С. 16–23.
2. *Гинзбург Л., Григорьев В.* История скрипичного искусства: учебник: в 3 вып. Вып. 1. М: Музыка, 1990. 303 с.
3. *Кванц И. И.* Опыт наставлений в игре на флейте траверсо, сопровождаемый некоторыми комментариями и иллюстрированными примерами для совершенствования вкуса в исполнительской практике. СПб.: Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013. 392 с.
4. *Насонова М. Л., Насонов Р. А.* Прелюдийные жанры и становление клавирной композиции (2-я половина XVI–XVII вв.) // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): сборник статей / ред.-сост. В. С. Ценова. М: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2003. 368 с.
5. *Baron J. H.* Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music. N. Y.: Pendragon Press, 1998. 489 p.
6. *Brewer Ch. E.* The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muffat and Their Contemporaries. Burlington, VT: Ashgate, 2011. 411 p.
7. *Brossard S. de.* Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et François les plus usitez. Amsterdam: P. Mortier, 1710. 388 p.
8. *Caccini G.* Le Nuove Musiche. Firenze: Marescotti, 1601. 52 p.
9. *Cerha F.* Editor's Preface // J. H. Schmelzer. Sonatae Unarum Fidium: in 2 Bde. Bd. 2: Sonata quarta; Sonata quinta; Sonata sexta / hrsg. von F. Cerha. Wien: Universal Edition, 1958. S. IV–V (Wiener Urtext Ausgabe).
10. *Dolmetsch A.* The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries. Mineola, NY: Dover Publications, 2005. X, 518 p.
11. *Fischerman D.* "Scherzi musicali. Biber, Schmelzer, Walther", Musica Antiqua Köln, Reinhard Goebel, 0289 429 2302 7 DDD AH ARCHIV Production: record review. Deutsche Grammophon (2003). URL: <http://www.deutschegrammophon.com/en/cat/4292302> (дата обращения: 16.01.15).
12. *Freeman-Attwood J.* "Schmelzer. Sonatae Unarum Fidium": record review // Gramophone (January 2000). URL: <http://www.gramophone.co.uk/review/schmelzer-sonatae-unarum-fidium> (дата обращения: 16.01.15).
13. *Hedrick P.* An Early Hautboy Solo Matrix. Solos for the Hautboy Before 1710 Based on a Symphonia / Sonata by Johann Chritoph Pez that Demonstrates a Performance Practice of Adaptation. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015. 100 p.
14. *Holloway J.* "Johann Heinrich Schmelzer. Unarum Fidium": introduction // ECM New Series 465 066-2.
15. *Ledbetter D.* Unaccompanied Bach. Performing the Solo Works. New Haven: Yale University Press, 2009. 360 p.
16. *Mylius W. M.* Rudimenta musices, Das ist: Eine kurze und Grund-richtige Anweisung zur Singe-Kunst, Wie solche denen Knaben so wohl in Schulen, als in der Privat-Information

wohl und richtig bezubringen, in welcher auch alle weitläuffige und zu solcher Unterrichtung unnöthige Regeln angelassen, das nützlichste und northwendigste aber mit Fleiß angeführet, und mit kurtzen Exempeln, der lieben Jugend zum besten, deutsch erkläret worden. Gotha: J.Ch. Brückner, 1686. 153 S.

17. *Nettl P.* Die Wiener Tanzkomposition in der zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts // Studien zur Musikwissenschaft. H. 8 (1921). S. 45–175.
18. *Neumann F.* Ornamentation in Baroque and post-Baroque Music: with a Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton: Princeton University Press, 1983. XXIV, 630 p.
19. *Penna L.* Li primi albori musicali per li principianti della musica figurata; distinti in tre libri: dal primo spuntano li principij del canto figvrato; dal secondo spiccano le regole del contrapvnto; dal terzo appariscono li fondamenti per suonare l'organo ò clavicembalo sopra la parte. Bologna: Giacomo Monti, 1679. 192 p.
20. *Praetorius M.* Syntagma Musicum Vol. III / transl. and ed. by J. T. Kite-Powell. Oxford; N. Y.: Oxford University Press, 2004. XXIX, 265 p.
21. *Sadie J. A.* Companion to Baroque Music. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1998. XVIII, 549 p.
22. *Silvela Z.* A New History of Violin Playing. The Vibrato and Lambert Massart's Revolutionary Discovery. USA: Universal Publishers, 2001. 436 p.
23. *Smither H. E.* A History of the Oratorio: in 4 vols. Vol. I: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977. XXVII, 480 p.
24. *Stowell R.* The Early Violin and Viola: A Practical Guide. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. XV, 234 p.
25. *Wollny P.* Johann Heinrich Schmelzer, Violin Sonatas. Romanesca (Andrew Manze, violin; Nigel North, theorbo; John Toll, harpsichord and organ). Harmonia Mundi, USA, 1996. [HMU 907143] // Journal of Seventeenth-Century Music. Vol. 3 (1997). No. 1. URL: <http://sscm-jscm.org/v3/nol/wollny.html> (дата обращения: 14.01.15).

ЛОКОТЬЯНОВА ДИАНА ЕВГЕНЬЕВНА

dia-lokotyanova@yandex.ru

Аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

DIANA E. LOKOTYANOVA

dia-lokotyanova@yandex.ru

Post-graduate student of Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ

Григорианские источники в контексте стиля Антона Брукнера. Церковные вокально-хоровые сочинения малых форм

Антон Брукнер — композитор, в мировоззрении которого религия занимала очень важное место, чем и объясняется его заметный интерес к написанию сочинений в церковных жанрах. В его церковных сочинениях неоднократно обнаруживаются следы присутствия средневекового хора. Настоящая публикация посвящена григорианским источникам в контексте стиля Антона Брукнера. В статье рассмотрены способы воспроизведения хора в его малых церковных хорах. Также поднимается проблема соотношения брукнеровского языка и григорианского хора. Мы пытаемся понять, каким образом средневековый первоисточник влияет на музыкальный язык композитора.

Обнаружены две формы работы композитора с григорианским хоралом: цитирование и варьирование первоисточника. Григорианский материал создает ту или иную степень музыкально-стилистического контраста по отношению к авторскому материалу. В ранних хорах еще не везде достигается стилистическое единство с первоисточником. Однако же в более поздних хорах Брукнер приходит к более органичному диалогу стилей двух исторических эпох — средневековой и романтической, где в границах малого хорового опуса достигается единство столь далеких и контрастных систем.

Ключевые слова: Антон Брукнер, григорианский хорал, малые церковные хоры, способы цитирования григорианского хора

АБСТРАКТ

Gregorian Sources in the Context of Anton Bruckner's Musical Style. Small Church Vocal-Choral Works

Anton Bruckner is a composer, in the world-view of whom the religion takes a very important place, which explains his considerable interest in writing compositions in church genres. In his ecclesiastical compositions the traces of medieval chant are repeatedly found. This paper is dedicated to Gregorian sources in the context of the style of Anton Bruckner. It deals with different methods of treatment of primary sources in Bruckner's small church choirs. Also the problem of correlation of Bruckner's musical language and Gregorian chant is considered. We are trying to understand how the mediaeval source affects the composer's work.

Two ways of the composer's treatment of Gregorian chant were found: quoting and varying of primary sources. Gregorian material creates certain degree of musical-stylistic antithesis regarding the author's material. Such cases are often found in Bruckner's early choirs, where there is no stylistic unity between the original source and the composer's music (these choirs were written on the basis of simple comparison). However, in late choirs Bruckner comes to natural dialogue between the two musical styles — mediaeval and romantic, and within the boundaries of small choral opuses the unity of so crucially contrasting systems is achieved.

Keywords: Anton Bruckner, Gregorian chant (choral), small church choirs, methods of treatment of Gregorian chant

Диана Локотьянова

ГРИГОРИАНСКИЕ ИСТОЧНИКИ В КОНТЕКСТЕ СТИЛЯ АНТОНА БРУКНЕРА

ЦЕРКОВНЫЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ МАЛЫХ ФОРМ

СПОСОБЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ГРИГОРИАНСКОГО ХОРАЛА

Говоря об отношении романтиков к григорианскому хоралу, российский музыковед В. Карцовник подмечает следующее: «Романтический спиритуализм никоим образом не мог миновать эту сферу музыкального духа. В некоторых сочинениях романтиков средневековый монодийный хорал, пускай в своеобразной форме, но все же вновь обретает права интонационной основы музыкальной ткани. Достаточно вспомнить некоторые эпизоды оратории Листа “Христос”, пронизанные <...> интонациями древнего антифона “Rorate coeli“» [4, 143].

И все-таки в музыке композиторов XIX века григорианские первоисточники используются нечасто. В этом отношении Антон Брукнер (1824–1896) занимает одну из лидирующих позиций. случаев его обращения к хоралу не так много — десять церковных хоров малых форм. Все они примечательны тонкими и разнообразными приемами работы и значимы с точки зрения идеи связи с церковным каноном. Интерес австрийского композитора к григорианскому первоисточнику демонстрирует нам одну из граней его диалога с искусством прошлого.

Как известно, в эпохи Средневековья и Возрождения использование в церковных сочинениях какого-либо первоисточника было нормой. По своему происхождению он мог быть как духовным, так и светским, как одnogолосным, так и многоголосным. Однако в большинстве случаев композиторы обращались именно к григорианскому хоралу. Включение его в сочинение всегда составляло для них особую творческую задачу. Пути ее решения композиторами XIV–XVI веков исследуют Ю. Евдокимова и Н. Симакова в книге «Музыка эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним». Они выделили несколько основных приемов работы с первоисточником, характерных для рассматриваемой ими эпохи: цитирование *cantus prius factus*, колорированный первоисточник (*cantus floridus*), *cantus planus*, техника мотивно-тематической разработки¹.

У венских классиков и романтиков приемы работы с григорианским хоралом обретают иные формы. Фактически у каждого автора они представляют собственное индивидуальное решение. Для Брукнера характерно свободное обращение с первоисточником. Выявлены две формы работы композитора с хоралом: *цитирование* и *варьирование*². Рассмотрим данные способы на примере его малых церковных хоров.

Цитирование первоисточника можно встретить лишь в одном сочинении — *Asperges me* (WAB 4). Это ранний хоровой опус, созданный композитором в годы пребывания в монастыре Санкт-Флориан (1844)³. Начальное построение хора является точной цитатой первого мелодического фрагмента антифона *Asperges me* седьмого модуса в транспозиции на кварту вверх (см. примеры 1, 2).

Цитирование выражается не только в том, что в хоре выписан зачин григорианского первоисточника. Композитор фактурно приближает его к католической практике исполнения григорианского хорала, поскольку записывает первоисточник одnogлосно без фиксированной ритмики.

Брукнер был не первым композитором, который процитировал данный фрагмент хорала. До него цитату этой мелодической фразы антифона можно встретить у Т. Л. де Виктории. А начальная четырехзвучная попевка антифона неоднократно встречается у Ж. Дебре (мотет *Stabat Mater*), Дж. Фрескобальди, И. С. Баха, а также в сочинениях В. А. Моцарта (в том числе в финале Симфонии №41 «Юпитер»).

В остальных случаях в хорах Брукнера встречается варьирование григорианского первоисточника. Степень варьирования в них различна, наибольшая присуща поздним хоровым опусам, однако есть и исключения.

Сочинение *Veni creator spiritus* (WAB 50) для голоса в сопровождении органа представляет собой образец позднего творчества композитора,

¹ Более подробно см. [3].

² В данном вопросе мы опирались на терминологию Ю. Евдокимовой и Н. Симаковой.

³ Всего у Брукнера три хора на текст *Asperges me*. Примечательно, что все три были написаны им в одно и то же время.

1

Антифон *Asperges te* седьмого тона в современной нотации

A - sper - ges - me, Do - mi - ne, hys -
 so - po, et mun - da - bor: la - va -
 - bis me, et su - per ni - vem de -
 - al - ba - bor. *Ps.50.* Mi - se - re - re - me -
 - De - us, — se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor -
 - di - am tu - am. Glo - ri - a Pa - tri,
 et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto: — Sic - ut —
 - e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, — et sem - per, et
 in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

2

Начало хора *Asperges te* (WAB 4) Брукнера (т. 1–4)

Moderato

Soprano
 Alt
 Do - mi - ne, hys - so - po, et mun - da - bor:

Tenor*
 Bass
 A - sper - ges me, Do - mi - ne, hys - so - po, et mun - da - bor:

написано в 1884 году. В нем видны характерные черты цецилианского движения, распространившегося во второй половине XIX века. Известно, что оно оказало влияние и на Брукнера. На этот факт указывает австрийский музыковед и брукнеровед М. Ауэр: «В церковно-музыкальной области оба мастера [А. Брукнер и Ф. Лист. — Д. Л.] испытали большое воздействие реформистского движения под названием “народное немецкое цецилианское движение (1867)” [7, 48]. Главной целью «движения» было архаизировать католическую музыку, вернуть ее прежний склад, а именно — хоровое письмо *a capella*. Интонационной основой церковного сочинения должен был стать григорианский хорал.

Вернемся к *Veni creator spiritus* Брукнера. В вокальной партии в качестве основы берется мелодия григорианского хорала (с транспозицией на тон вниз), а партия органа представляет собой гармонизацию каждого звука григорианской мелодии.

3 Гимн *Veni creator spiritus* восьмого тона в современной нотации

1. Ve - ni, cre - a - tor Spi - ri - tus,
2. Qui di - ce - ris Pa - ra - cli - tus,
men - tes tu - o - rum vi - si - ta,
do - num De - i al - tis - si - mi,
im - ple su - per - na gra - ti - a,
fons vi - vus, i - gnis, ca - ri - tas
quae tu cre - a - sti, pec - to - ra.
et spi - ri - ta - lis unc - ti - o

Сравним мелодию хорала с вокальной партией хора. На слове *superna* у Брукнера отсутствуют два вспомогательных звука, которые имеются в первоисточнике. Возможно, Брукнер использовал альтернативную версию хорала, для которого irrelevantно понятие «композиторского автографа». Однако это не единственное отличие от оригинала. Следует обратить внимание на добавление двух звуков на последний слог *Spiritus* (первая строка примера 4, это добавление аналогично завершающему хорал), на иной, чем в оригинале, распев слова *visita* (вторая строка), на распев слова *gratia* (третья строка), на слово *pectora*. Мы видим, что Брукнер допустил незначительное варьирование григорианской мелодии.

Моноритмическая фактура, движение от начала до конца целыми длительностями приближают данное сочинение к стилистике средневекового григорианского письма.

4 Хор Брукнера *Veni creator spiritus* (WAB 50)

Choral

Voce
Ve - ni, cre - a - tor Spi - ri - tus,

Organo
o Pianoforte

Men - tes tu - o - rum vi - si - - ta,

Im - ple su - per - na gra - ti - a,

Quae tu cre - a - sti, pec - to - ra.

The image displays a musical score for the choral piece 'Veni creator spiritus' by Anton Bruckner. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (Voce) and a piano accompaniment (Organo o Pianoforte). The vocal line is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. The lyrics are: 'Ve - ni, cre - a - tor Spi - ri - tus, Men - tes tu - o - rum vi - si - - ta, Im - ple su - per - na gra - ti - a, Quae tu cre - a - sti, pec - to - ra.' The score shows various harmonic textures, including block chords and moving lines in the piano part.

Любопытно, что в гармонизации хора присутствует большое количество отклонений. Фактически каждый третий аккорд представляет собой переход в новую тональность с чередованием лада по принципу *dur-moll*, благодаря чему создается игра звуковых красок.

Примечательна в *Veni creator spiritus* и каденция, в которой на последнем звуке григорианской мелодии Брукнер совершает отклонение в параллельную тональность, а затем снова возвращается в *F-dur*. Стоит отметить, что на последний звук хора приходится последний распетый слог церковного текста. А следующее за цитатой возвращение в *F-dur*, таким образом, является неким музыкальным послесловием композитора.

Несмотря на то, что с точки зрения исполнительского состава в *Veni creator spiritus* представлен не хоровой склад *a capella*, связь с идеями

представителей цецилианского движения очевидна. Ее можно обнаружить прежде всего в опоре на мелодию григорианского хора, в стилистической близости нотного письма хора Брукнера к средневековой графике. Также интересно отметить, что это произведение является единственным опусом композитора, в котором мелодия первоисточника проводится полностью.

Незначительное варьирование имеет место еще в одном хоре Брукнера на текст *Asperges me* (WAB 3/1). Он начинается с одноголосного запева альты, в основе мелодического построения которого лежит григорианский первоисточник — антифон *Asperges me* четвертого тона (см. примеры 5 и 6). Если сравним мелодию начала хора (т. 1–7) с первоисточником, то увидим, что композитором цитируется вся строка хора. Однако необходимо заметить, что текст распет иначе, чем в первоисточнике. Слова *et mundabor* в цитату «не поместились», хотя мелодический рисунок, который им соответствует, Брукнером использован. Мелодический рисунок воспроизводится не точно, отдельные тоны пропущены.

5 Фрагмент антифона *Asperges me* четвертого тона в современной нотации

A - sper - ges - me, Do-mi - ne, hys - so - po, et mun - da - bor:

6 Начало хора Брукнера *Asperges me* WAB 3/1 (т. 1–7):

Molto moderato
mf
Alto
A - sper - ges - me, Do - mi - ne, hys - so - po,

В хоре *Ecce sacerdos* (WAB 13) в третьей четверти формы помещена Малая доксология (Малое славословие)⁴. Композитор сохранил ее высоту такой же, как и в первоисточнике (на тоне *a*), однако следует признать, что декламация эта соответствует ему не буквально — некоторые детали изменены.

Все хоровые голоса в Малой доксологии движутся в октаву, что приближает данное построение к архаичной практике исполнения хора.

⁴ Краткая молитва к Пресвятой Троице: *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto, sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen* (Слава Отцу и Сыну и Святому Духу, как было в начале, и ныне, и присно, и во веки веков. Аминь). Латинский (католический) текст отличается от греческого добавлением фразы *sicut erat in principio* («как было в начале»). Первое документальное свидетельство этого расширения датируется 529 годом.

7

Малая доксология модуса F в квадратной нотации

107

1. **G**

Ló-ri-a Pátri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i Sáncto. *

Sic-ut é-rat in princi-pi-o, et nunc, et semper, et in saécu-la saecu-ló-rum. A-men.

8

Фрагмент хора Брукнера *Ecce sacerdos* WAB 13 (т. 81–82)

[Choral]

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto

Sic-ut e-rat in princi-pi-o, et nunc, et semper, et in saecu-la saecu-lorum. A - men.

Sic-ut e-rat in princi-pi-o, et nunc, et semper, et in saecu-la saecu-lorum. A - men.

В церковном хоре венского периода *Os justi* (WAB 30) Брукнер прибегнул к варьированию первоисточника в конце, поместив юбилеяцию *Alleluja*.

9 Градуал *Os justi* в современной нотации

10 Фрагмент хора Брукнера *Os justi* (WAB 30) (т. 70)

Al - le-lu - ja, al - le-lu-ja!

В данном случае речь идет о свободном претворении григорианского хора. Между первоисточником и хором заметно общее сходство контуров мелодического движения, распевающегося на один и тот же текст.

Сильная степень варьирования встречается у Брукнера в одном раннем хоре — *Asperges me* (WAB 3/2) и в трех поздних — *Ave Regina coelorum* (WAB 8), *Salvum fac populum tuum* (WAB 40), *Tota pulchra es Maria* (WAB 46).

Например, в вышеупомянутом хоре *Asperges me* (WAB 3/2) за основу мелодического построения композитором взяты два интонационных оборота первой фразы антифона *Asperges me* четвертого тона.

11 Фрагмент антифона *Asperges me* четвертого тона в современной нотации

A - sper - ges me, Do - mi - ne, hys - so - po, et mun - da - bor:
la - va - bis me, et su - per ni - vem de al - ba

12 Начало хора Брукнера *Asperges me* WAB 3/2 (т. 1)

A - - sper - ges me,

Обороты приходятся на слова оригинала *Asperges me, Domine, hyssopo*. В начале хора Брукнера (т. 1) приводятся звуки, приходящиеся на первые три слова хорала. Данный способ работы представляет собой, можно сказать, аллюзию на хорал, в котором обнаруживаются далекие связи с первоисточником, выраженные через воспроизведение вычлененных мелодических оборотов первоисточника во всей музыкальной фактуре.

К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ БРУКНЕРОВСКОГО ЯЗЫКА И ГРИГОРИАНСКОГО ХОРАЛА

Как известно, ладоинтонационную основу мелодики григорианского хорала, нередко проникающего в хоровые сочинения Брукнера, составляют восемь диатонических (модальных) церковных ладов. Потому проблема взаимодействия брукнеровского языка и григорианского хорала (равно как взаимодействия модальности и тональности) — это специфический вопрос, требующий отдельного рассмотрения. Попытаемся понять, каким образом первоисточник влияет на музыкальный язык Брукнера, что нового образуется в результате соединения архаичной мелодики хорала и разнообразных гармонических систем.

В некоторых случаях хорал может создавать музыкально-стилистический контраст, что решалось композитором разными способами. Например, в хоре *Asperges me* (WAB 4) цитата фрагмента хорала дается в самом начале. Ей заметно контрастирует весь последующий музыкальный материал, движущийся по своим законам, — с ясной классической гармонией и характерными для венских классиков выразительными хроматическими задержаниями, четырехголосным складом фактуры (пример 2). Здесь начинающий композитор еще не обрел единства своего стиля и первоисточника, да, возможно, такой задачи и не ставил. Стилиевые составляющие пока относительно самостоятельны и потому принципиально не влияют друг на друга.

Несколько иначе проблема соотношения авторского стиля и первоисточника решается в *Asperges me* (WAB 3/2). В начале произведения, как и в предыдущем хоре на этот же текст, дана цитата фрагмента музыкального первоисточника, за которым следует хоровой музыкальный материал (см. пример 13).

Однако если в первом хоре между эпиграфом и последующим материалом не было видимых интонационных связей, то во втором три верхних голоса хора напоминают по структуре григорианскую мелодику, а также мелодии церковных композиторов эпохи Возрождения: ему свойственна мягкость, плавность и поступенность движения, небольшой диапазон. Господствует классическая тонально-функциональная гармония, с одним отклонением в *d-moll* (*cis* в мелодии), а мелодика строится таким образом, что, напоминает архаичные григорианские напевы.

Soprano
Alt

Do - mi - ne, hys - so - po, et mun -

Tenor
Bass

A - sperges me

Orgel

da - bor: la - va - bis me, et su - per ni - vem de - al - ba - bor.

Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam As - per - ges me

Do - mi - ne, hys - so - po, et mun - da - bor: la - va - bis me, la -

va - bis me, et su - per su - per ni - vem de - al - ba - bor

Интересно, что в начале хора Брукнер вводит мелодические попевки, свойственные григорианскому хоралу, — *g-a-c*, а затем *a-c-d* — с тонально-функциональными гармониями. Мелодическое движение на протяжении всего раздела ни разу не останавливается. Первоначально кажется, что и здесь прямых связей брукнеровского музыкального материала с первоисточником нет. Однако в дальнейшем происходит свободная интонационная переработка элементов первой фразы: отдельные мелодические обороты начинают вычлняться и прорасти в фактуре (подобное прорастиание можно обнаружить в средних голосах, начиная с девятого такта). Если мы сравним последний такт первого мелодического построения хора с григорианской цитатой, то обнаружим между ними *интонационное сходство* (пример 13, т. 1 и 12–14).

В разделе *Miserere mei* еще заметнее интонационное сходство с хоровым началом: мелодии движутся в одном направлении, с тем же интонационным составом, совпадает и диапазон хоровой партии сопрано. За *Miserere mei* проводится начальный фрагмент хорала, после которого наступает во многом сходный с первым построением раздел, но интонационно больше приближенный к первоисточнику. В этих, казалось бы, ненамеренных средствах развития музыкального материала, обнаруживаются приемы, которые более отчетливо будут проступать в поздних хоровых сочинениях Брукнера, например в *Os justi*, когда музыкальный материал по мере приближения хорала соберется в сходный с ним тематический комплекс (этот пример более подробно будет рассмотрен ниже).

В приведенном примере первоисточник является интонационно-тематической основой хора. Григорианский хорал в этом хоре звучит как цитата-эпиграф, которая задает тон всему произведению.

С точки зрения стилистики брукнеровский язык в хоре, скорее, контрастирует первоисточнику, причем два раза. Подобное встречается в хорах *Ecce sacerdos* (WAB 13), *Os justi* (WAB 30) и, следовательно, является еще одной приметой брукнеровского письма.

Рассмотрим хор *Ecce sacerdos* (WAB 13), в котором Брукнер помещает первоисточник в третьей четверти формы.

Сочинение было написано в 1885 году по случаю столетнего юбилея епархии Линца. Это было знаменательное событие в истории католической церкви Австрии. В связи с таким высоким поводом Брукнер создает хор, который посвящает Богу (единственный среди малых церковных хоров). В подзаголовке посвящение: «O. A. M. D. G.» (*Omnia ad majorem Dei gloriam*), что переводится как «Все для вящей славы Бога»⁵.

⁵ Такое же посвящение есть и в *Te Deum* Брукнера.

Приведем весь текст респонсория, чтобы понять его содержание:

¹ Ecce sacerdos magnus,	¹ Вот Великий священник,
² qui in diebus suis placuit Deo.	² который во дни свои угодил Богу.
³ Ideo jurejurando fecit illum Dominus	³ И потому Господь обещал ему,
⁴ crescere in plebem suam.	⁴ что возвысит его среди людей его.
⁵ Benedictionem omnium gentium dedit illi,	⁵ Он дал ему благословение всех народов
⁶ et testamentum suum confirmavit super caput ejus.	⁶ и завет Свой утвердил с ним.
⁷ Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,	⁷ Слава Отцу и Сыну и Святому Духу
⁸ sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum.	⁸ и ныне, и присно, и во веки веков.
⁹ Amen.	⁹ Аминь.

Однако между фактом самого посвящения и музыкальным содержанием хора обнаруживается некоторое противоречие. *Ecce sacerdos* является единственным сочинением среди всех хоров в данном жанре, наполненным глубочайшим драматизмом, словно к Богу обращается человек, не примирившийся в своем сознании с тяжелыми испытаниями.

Хор написан в форме рондо. Тема рефрена построена на первом интонационном элементе хорала — псалмодировании (речитации) на одном звуке. Взяв за основу рефрена псалмодийные интонации хорала, Брукнер построил на них красочную цепь медиант. На протяжении восьми тактов звучат аккорды: *E-c-G-es-B*. Красочная аккордовая последовательность с хроматическими терцовыми сопоставлениями весьма органично сочетается с дальнейшим изложением григорианского хорала (пример 14).

Возможно, выбор музыкальных средств был продиктован содержанием словесного текста. Красочная гармоническая последовательность звучит на неоднократном повторе словосочетания *ideo jurejurando*. Слово же *jusjurandum* переводится как *клятва*.

Музыкальное развитие подводит к главной кульминации хора: в третьей четверти формы контрастом по отношению ко всему предшествующему материалу звучит хоральный раздел доксологии (пример 8). Здесь меняется фактура, стилистика нотного письма, для которого характерно равномерное движение восьмыми длительностями с отсутствием фиксированного метра. Хоровые голоса поют в октаву, что также неоднократно встречается у Брукнера при опоре на хорал. Общий характер звучания возвышенного славословия является яркой антитезой драматическому рефрену. Этот раздел звучит как молитва, устремленная к Богу.

Однако следует отметить, что, несмотря на контраст, данный раздел становится интонационным стержнем и материалом для переработки темы не только рефрена, но и эпизода на другие слова. Тема эпизода, очевидно, является «сцеплением» двух мелодических оборотов доксологии (пример 15).

14

Хор *Ecce sacerdos* (WAB 13) (т. 23–27)

113

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff Pleno

Ped

I-deo ju-re-ju-ran - do, I-deo ju-re-ju - ran - do, I-deo ju-re-ju-

I-deo ju-re-ju-ran - do, I-deo ju-re-ju - ran - do, I-deo ju-re-ju-

I-deo ju-re-ju-ran - do, I-deo ju-re-ju-ran - do,

I-deo ju-re-ju-ran - do, I-deo ju-re-ju-ran - do,

15

Малая доксология в хоре *Ecce sacerdos* Брукнера (т. 81)

(1a) (2a) (1b) (2b)

Glo-ri - a Pa-tri, et Fi-li - o, et Spi-ri - tu - i San - cto

(2b) (2a) (2b)

Be - ne - di - cti - o - nem om - um gen - ti - um

(1a) (1b)

Ec - ce cer - dos ma - gnus, ec - ce cer - dos ma - gnus,

Подобный случай взаимодействия позднеромантической гармонии с архаичным звучанием хора встречается и в позднем хоре *Salvum fac populum tuum* (WAB 40).

В хоре *Os justi* (WAB 30) григорианский первоисточник, как отмечалось ранее, варьируется в конце. Весь хор с самого начала строится по своим музыкальным законам, не имеющим отношения к хоралу. Однако по мере приближения к нему музыкальный материал собирается в тематический комплекс, сходный с первоисточником (т. 65–69).

16 Хор Брукнера *Os justi* (WAB 30; т. 65–70)

us et non sup-plan - ta - buntur gressus e - jus Al - lelu - ja, al - leluja!

us et non sup-plan - ta - buntur gressus e - jus Al - lelu - ja, al - leluja!

Мелодическое образование, интонационно подобное хоралу в произведении является заключительной точкой в логике интонационной формы, звучит как итог и вывод. Достаточно привести последние пять тактов хора, которые предшествуют хоралу.

Композитор трактует верхний голос как мелодию на фоне аккорда F-dur, который повторяется на протяжении пяти тактов. Затем в *Alleluja* голоса консолидируются в октавный унисон и хорал (подобный пример встречался в предыдущем хоре *Ecce sacerdos*).

Итак, григорианский хорал в сочинениях Брукнера представлен поразному, а потому неодинаково и его влияние на язык композитора. Мы видим, что в ранних церковных хорах еще нет того синтеза с первоисточником, который мы встречаем в поздних хоровых сочинениях автора.

От контраста (простого сопоставления) старомодальной и классической тональной систем организации (два хора на текст *Asperges me*) Брукнер пришел к диалогу исторических эпох: средневековой и романтической (как в хоре *Ecce sacerdos*). Первоисточник может влиять на фактурное решение, мелодику, гармонию, а может и не влиять на стиль композитора. Примечательно, что наиболее свободное обращение с первоисточником встречается в поздних хорах Брукнера.

Затрагивая вопросы формы, следует отметить, что в большинстве случаев музыкальное сочинение не продиктовано структурой григорианского хора. В церковных хорах Брукнера присутствуют вполне традиционные

классические музыкальные формы. И все же мы видим, что в некоторых случаях введение григорианского первоисточника в композиторское сочинение создает особое тематическое содержание, а также особые соотношения хора и формы целого.

Написанные в разные периоды творчества, хоры Брукнера демонстрируют не только то, как менялись его приемы работы с музыкальным первоисточником, но и очерчивают эволюцию его церковного хорового стиля (от средневековой модалной системы через музыкальный язык классицизма к позднеромантическому языку). Первые музыкальные опыты представляют собой поиски гармоничного соединения двух далеких систем. Но следует отметить, что в некоторых случаях уже видятся особые приметы церковного стиля будущего зрелого мастера — например, в хорах *Asperges me*, где первоисточник цитируется в стиле *cantus planus* и противопоставляется всему последующему материалу. Эти примеры отсылают нас к зрелым опусам композитора (*Salvum fac populum tuum, Ecce sacerdos, Christus factus est*), в которых он использует тот же прием стилистического противопоставления, что и в ранних хорах. Однако именно в поздних сочинениях Брукнеру удается не только сопоставить две далекие системы, но и достичь высшего единства столь контрастных явлений, как григорианский хорал и позднеромантическая гармония (яркий пример — хор *Ecce sacerdos*).

Использованная литература:

1. *Апель В.* Григорианский хорал: в кратком изложении Татьяны Кюрегян // Григорианский хорал: сб. науч. тр. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1998. С. 3–25.
2. Григорианский хорал: сб. науч. тр. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1998. 221, [1] с.
3. *Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А.* Музыка эпохи Возрождения (*cantus prius factus* и работа с ним). М.: Музыка, 1982. 253 с., нот.
4. *Карцовник В.* О романтической рецепции средневекового хора // Музыка. Язык. Традиция: сб. науч. трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 142–151. Проблемы музыковедения. Вып. 5.
5. *Москва Ю.* Григорианика. Григорианский хорал и средневековая литургическая монодия: программа-конспект курса для обучающихся по всем специальностям. Учебное пособие для вузов. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2010. 64 с.
6. *Москва Ю.* Слово и музыка в григорианском хорале // Речь и музыка в традиционных культурах: сб. статей / Ред.-сост. З. А. Имамудинова. М.: МУЗИЗДАТ, 2011. С. 89–106.
7. *Auer M.* Anton Bruckner als Kirchenmusiker. Regensburg, 1927. 225 S.
8. *Schmitz A.* Anton Bruckners Mottette «Os justi»: eine Erwägung zur Problematik der kirchenmusikalischen Restauration im 19. Jahrhundert / Epiphraisis: Festgabe für Carl Schmitt. Berlin, 1968. 333 S.

ПЕТРУСЁВА НАДЕЖДА АНДРЕЕВНА

petrusyova@yandex.ru

Доктор искусствоведения, профессор
Пермской государственной академии
искусства и культуры

614000, Россия, Пермь
ул. Газеты «Звезда», 18

NADEZHDA A. PETRUSEVA

petrusyova@yandex.ru

Doctor of Art Studies, Full Professor of Perm
State Academy of Arts and Culture

18 Newspaper “Star” St.,
Perm 614000
Russia

АННОТАЦИЯ

«Зодиак. 12 мелодий для звездных знаков» К. Штокхаузена: к эстетике и теории формульной композиции, многозначной формы

Концепт мелодии-формулы К. Штокхаузена — основа формульной композиции — показан в контексте изменения традиционной эстетической парадигмы. В статье рассмотрен фрагмент пути Штокхаузена от духовной к космической музыке. На примере входящего в «зодиакальный комплекс» цикла «Зодиак» освещены процессы дифференциации, изменения и ограничения звуковых структур, принцип «равновесие / колебание»; проблема эквивалентности негэнтропии / информации в трактовке нового звукового континуума; скрытая симметрия, многозначная форма, трактовка формулы как дальнейшего проявления символа спирали.

Ключевые слова: изменение эстетической парадигмы, постсериализм, сложное мышление, Штокхаузен, «Зодиак», формульная композиция, мелодия-формула, символ спирали, новый звуковой континуум, принцип «равновесие / колебание», скрытая симметрия, многозначная форма

АБСТРАКТ

K. Stockhausen's “Zodiac. 12 Melodies for Star Signs”: To an Aesthetics and the Theory of Formula Composition, the Polysemantic Form

Karlheinz Stockhausen's melody-formula concept — a basis of formula composition — is shown in the context of a change to the traditional aesthetic paradigm. The article considers part of Stockhausen's path from spiritual to space music. Using the example of the *Zodiac* cycle, part of the “zodiac complex”, it sheds light on the processes of differentiation, variation and restriction of sound structures, and the principle of “balance / fluctuation”. It also addresses the issues of the equivalence of negentropy / information in the interpretation of the new sound continuum, and the latent symmetry, polysemantic form and interpretation of the formula as a further manifestation of the spiral symbol.

Keywords: change of an aesthetic paradigm, postserialism, complex thinking, Stockhausen, *Zodiac*, a melody-formula, a formula composition, a new sound continuum, spiral symbol, principle “balance / fluctuation”, the latent symmetry, the polysemantic form

Надежда Петрусёва

«ЗОДИАК. 12 МЕЛОДИЙ ДЛЯ ЗВЕЗДНЫХ ЗНАКОВ»

К. ШТОКХАУЗЕНА:

К ЭСТЕТИКЕ И ТЕОРИИ ФОРМУЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ, МНОГОЗНАЧНОЙ ФОРМЫ

Если творец не страдает от удушья невозможного, это – не творец. Творец – тот, кто создает для себя невозможное и кто в то же самое время создает возможность.

А. Бадью

Уже в XIX веке конструирование общей картины мира происходит в рамках поля субъективности, где поиск истины мыслится как «действительность абсолютного духа» (Гегель): «Бесконечную ценность обретает теперь действительный отдельный субъект в его внутренней жизненности, так как лишь в нем распространяются и сосредотачиваются, получая существование, вечные моменты абсолютной истины, которая действительна только как дух» [6, 234]. Юрген Хабермас в этой связи говорит о четырех коннотациях термина «субъективность»: 1) индивидуализме; 2) праве на критику; 3) автономии действия; 4) наконец, самой идеалистической философии, которая в качестве деяния модерна постигает знающую себя идею [18, 17]. Во второй половине XX века акцент смещается к фундаментальному изучению реальности, когда речь идет о производстве звука, «исток» творчества (Хайдеггер), «сложном мышлении» (Морен), создании центров экспериментальной музыки, расширении возможностей композиторской техники в процессе реализации электронной

и вокально-инструментально-электронной музыки. Изменяется эстетическая парадигма¹: композиторы Новой музыки исходят из единичного звука, серии, группы, звукового «пятна», импульса, спектра, формулы в различных их модификациях, из «производства присутствия»² звучащей реальности, «звуковой продукции», «звуковых комплексов» (Булез)³, из энергии «чувствующего интеллекта» (Субири), «вибрации и излучения», которые Бергсон обнаруживает за пределами перемещения тел, из «космических ритмов и вибрации» (Штокхаузен). Согласно Штокхаузену, «...в музыке, написанной после 1951 года, присутствовал явный дух абстрактной композиции. Мы [композиторы] стремились уйти от всякого повтора форм, и вследствие этого стало очевидно, что наибольшую важность представляет путь, каким организованы звуки, а не специфическая, становящаяся в данный момент форма» [27, 33].

Условиями открытости к нашей эпохе как эпохе «дезориентированной» (Бадью) становятся: отказ от иллюзии смыслообразующей субъективности в творчестве Беккета, Брехта и Стравинского, критика Адорно постулата развивающей вариации у Шёнберга как «устаревшей музыкальной логики» (о повторе Адорно говорил, что «искусство должно стыдиться его») [1, 311, 323]⁴; «поэтическая дезобъективация» у Малларме и Рембо⁵, «депер-

¹ Согласно Куну, научный прогресс требует в решающих моментах коренной смены преобладающих парадигм, то есть разных концепций в объяснении того или иного феномена (например, учение о цвете Гёте / модель частицы света), и замены их новыми. Такой процесс обозначается как «изменение парадигм» [9]. О новых парадигмах музыкальной эстетики XX века см. также [20]. В этой связи напомним: в Европе музыка еще с грегорианских времен стилистически бурно изменялась, так же как в духовно-историческом развитии постоянно изменялись представления о человеке и общая картина мира. Так, в XIX веке — в кругу Гюго, Вико, Новалиса, Бальзака — происходит существенный, захвативший искусство XX века, перелом: отказ от «миметической», «изобразительной», «поэтической» (от слова «поэтика» в понимании Аристотеля) концепции искусства, безраздельно царившей (прежде всего, в «изящной словесности») от Аристотеля до эпохи классицизма.

² Под «производством присутствия» У. Гумбрехт понимает «всякого рода события и процессы, вызывающие или усиливающие воздействие “присутствующих” объектов на человеческое тело» [7, 10].

³ Употребление Булезом словосочетания «производство звука» (*sound production*) отсылает к эссенциалистской установке, которая не принимает различие объектов *téchne* и *phúsis* (греч. «искусство» и «природа»): и красота природы, и красота артефактов объясняются соответствием своей внутренней природе. В 1951 году Булез мечтает построить механизм для производства звуков; позже будет использовать в «...explosante / fixe...» (1972) халафон (*Halaphon*, нем.; электронное устройство, создающее эффект перемещения источника звука в пространстве) и цифровой звуковой процессор в реальном времени 4X в «Респонсории» для производства звуковых комплексов.

⁴ Однако же, явлю этой эпохи стали: строгий контрапункт А. Веберна, наиболее радикального новатора Нововенской школы, и позже — каноническое письмо во всех его формах, которое укрепляет технику серийных рядов, а также основной ритм (*Hauptrhythmus*), *Monoritmica* Берга в сочетании с принципом пассакалии (остинато).

сонализация»⁶, разыскиваемая, к примеру, Булезом (в «Структурах Ia») и Дж. Кейджем (в диаграммах «Музыки перемен»)⁷, дионисийская «машинная концепция» Делёза⁸. Тем не менее, отрицание прежнего идеала означает жизнь его «в свернутом виде», которая пронизывает, как наше детство, современную ментальность и строй чувственности. Отсюда и вечный «спор древних и новых», феноменологии и герменевтики⁹, проблема влияний и модификаций.

Так или иначе композитор Новой музыки стремится в процессе сочинения выйти за пределы идеологической детерминации, традиций и норм, чтобы прийти к самодетерминирующей свободе внутри себя, равно как и к автономии звуковой композиции. Для рассмотрения процесса поиска новой звучности, выработки принципов ограничения и связности, дистанцирования и формализации выбран цикл «Зодиак. 12 мелодий для звездных знаков»¹⁰.

В 1970 году Карлхайнц Штокхаузен создает тип *формульной композиции*, что сравнимо с переходом к формуле в системе К. С. Малевича периода 1913–1918 годов; оба художника возвращаются к такой системе мышления, где, как в древности, художественное, философское, эзотерическое и научное познания мира пребывали в синкретическом единстве. «Мантра для двух фортепиано» стала первым сочинением на этом пути. По словам Штокхаузена, формула — это музыкальная форма, сравнимая с фигурой человека: «То, что я называю формулой, является музыкальной формой (Gestalt), в которую интегрированы все эти аспекты [контур мелодии, контур ритма, контур громкости, контур краски и контур пространства музыкальной формы]. Ее можно было бы сравнить с человеческим телом — со всеми особенностями его формы и членов» [26, 702].

Описывая формулу, Штокхаузен часто проводит аналогию с телом и его членами («члены» как меньшие сегменты, составляющие мелодию),

⁵ «Утрата направления» означает, как пояснил Бадью, что по закону некоей истины, которая «прорывает и зачеркивает всякое познание, существует опыт, уклоняющийся одновременно и от объективности, и от субъективности». Пророком на этом пути был Гёльдерлин, позже его идеи были развиты Малларме, Рембо, Траклем, Пессоа, Мандельштамом, Целаном [3].

⁶ То есть трактовка числовых отношений как «безличной идеи», «кристаллизованной структуры», создание структурных отношений между различными компонентами звука.

⁷ О влиянии Дж. Кейджа на сериализм см. [13, 18–21].

⁸ Речь идет о выработанной Делёзом «машинерии симулякра» как «отвержении всякого притязания на субъективность» [3, 19] применительно к желанию, воле, выбору или структуре (как машине по производству смысла).

⁹ См. об этом [21].

¹⁰ Существует множество версий «Зодиака»: «Зодиак. 12 мелодий знаков Зодиака» для мелодических и/или гармонических инструментов (соч. №41 1/2; 1974/1975), версия для высокого сопрано или высокого тенора (1979), для сопрано и тенора (1979), для меццо-сопрано или альты или более глубокого тенора (1979), для баритона (1979), для баса (1980), для камерного оркестра (1978; написана в 1977 году) и др.

что находит воплощение не только в инструментальной, но и в театральной музыке, в таких работах как «Inori» и «СВЕТ» (*LICHT*). Штокхаузен делит музыку на религиозную, человеческую и космическую¹¹; также — на вокальную, инструментальную и электронную. К «космической музыке», предполагающей состояние духовной концентрации, «медитативное слушание», относятся: «Stimmung» (1968), «Из семи дней» (1968), «Мантра», «Звук звезды» (1971), «Inori» (1973), «Дыхание дает жизнь» (1974/1977), «Сириус» (1975–1977), «СВЕТ» (1978–2003), «Звук, 24 часа дня» (2004–2007)¹². Стоит добавить, что входящий в зодиакальный комплекс «Сириус» основан на двенадцати мелодиях «Зодиака», четыре из которых — основные.

На титульном листе «Зодиака» представлены музыкальные параметры композиции — темпы, центральные тоны, диапазоны, время звучания каждой из 12 пьес (рис. 1). Параметр — это область действия моделей определенных измерений и, соответственно, отношения величин. В контексте теории единого временного поля Штокхаузена параметры звука — тембр, высота, ритм и форма — связаны с категорией времени, они переходят один в другой при уменьшении количества колебаний в секунду.

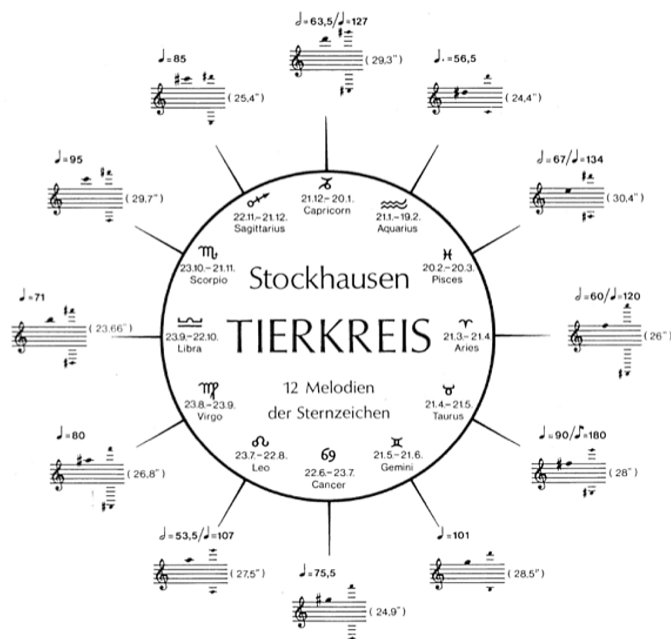


Рис. 1

¹¹ Согласно Штокхаузену, стремление каждого человеческого существа выйти за пределы самого себя, имеет целью достичь *высшего разума* (текст «Хартия молодежи») [29]. Ср. также с доктриной Воэция о «трех музыках»: мировой, человеческой и инструментальной.

¹² «Первый час» («ВОЗНЕСЕНИЕ», потому что его премьера должна была состояться 5 мая 2005 года в праздник Вознесения) и «Второй час» («Радость») были заказаны учреждением Миланского Собора *ArtAche*, художественным руководителем которого является Дон Луиджи Гарбини.

Композитор поясняет: «Каждая мелодия “Зодиака” сочинена как цикл, повторяющийся неограниченное количество раз, в основе которого лежит свой тональный устой: в “Водолее” это *ми-бемоль*, [затем] устои поднимаются по полутонам — через *ля*¹³, соответствующее “Льву”, — к *ре* “Козерога”. И каждая мелодия пульсирует в своем темпе, по шкале от ММ 71 до ММ 134» (цит. по: [25, 370]).

В аспекте звуковысотности, независимо от того, с какой пьесы было начато исполнение цикла, центр последующей будет полутоном выше; в конце по типу коды повторяется одна секция из пьесы, прозвучавшей вначале. (Другими словами, существующий центр мыслится как «траектория», «виртуальность» в вариабельной темповой шкале без единого, основного тона композиции¹⁴.) В аспекте тембра вариабельность цикла предполагает различные версии «зодиакальных» формул: «Музыка в животе» для музыкальных шкатулок; «Зодиак» для певческих голосов и гармонических (аккордовых) инструментов, для камерного оркестра, трио-версия (для кларнета, флейты и флейты-пикколо, трубы и фортепиано с тремя исполнителями, где трубач играет на фортепиано), для кларнета и клавира, для голоса и синтезатора; «Сириус» для электронной музыки с участием трубы, сопрано, бас-кларнета и баса; «Овен» для трубы и электронной музыки; «Весы» для бас-кларнета и электронной музыки¹⁵.

Начиная с пятидесятых годов, работы Штокхаузена «примиряли» сериализм, научность и электронику с целью полного контроля над тембром, тогда самого неуловимого и не поддающегося анализу элемента музыки. Штокхаузен хотел создать систематический репертуар искусственно произведенных тембров, аналитически заданных и подходящих для последовательной манипуляции (аналогично хроматически темперированной темповой шкале = 60–120, которая описана им в статье «...как течет время...»). Он стремился достичь комбинации совершенного звукового материала (чистые тоны с синусоидальной формой волны) с совершенной теорией (тотального сериализма).

Добавим для расширения контекста, что согласно теории «Тимея» [15] — той теории, которой западная философия руководствуется начиная с элейтов, — время есть подвижный образ неподвижной вечности. Однако в XX веке у М. Хайдеггера время уже не соотносится с вечностью (Богом, трансцендентным, сущим), что отвечает стремлению современной мысли вернуть

¹³ Эта комбинация отнюдь не случайна: *а* (*ля*) — первая буква алфавита, «Лев» — зодиакальный знак композитора.

¹⁴ См. примечание 8. См. также «песнь о виртуальном» Делёза: «Виртуальное есть само Бытие сущности, <... > сущность есть лишь модальность Единого, а Единое и есть живое производство своих модусов» [3, 66]. Признание виртуального реальным (актуальным) переходит у Делёза (под влиянием «Творческой эволюции» Бергсона) в хвалебную песнь творению. Производство модусов, серийный метод сочинения, по Делёзу, представлен у Л. Кэрролла, Э. По, Дж. Джойса и др. [8, 54–61]. О трактовке виртуальных / реальных объектов / структур у Булеза см. [11, 50–52, 63–64].

¹⁵ См. также примечание 11.

личности власть над своей судьбой на пути, «избегающем всякого повтора формы». В «изначальном времени» Хайдеггера, или бытии-к-смерти, как условия любого бытия, личность открывает «ничто» [19, 260–267], на котором основывается; это означает, что она не основывается ни на чем, кроме себя. В качестве одного из источников современных музыкальных теорий («единого временного поля» Штокхаузена, теории относительности звукового пространства и времени Булеза) назовем Анри Бергсона. Не стоит недооценивать тот факт, что в 1889 году Бергсон опубликовал свой «Очерк о непосредственных данных сознания», во второй главе которого он говорит об однородности пространства и времени [4, 82–110]¹⁶.

Обратимся к формуле «Libra» (*Весы*) для зодиакального комплекса «Сириус» из буклета (пример 1)¹⁷. Словесный текст Штокхаузена раскрывает характерные черты этого знака: *Весы / воздух ветер Венера / друг любимая возлюбленный / запад вечер осень созревший плод / прекрасный гармоничный уравновешенный / танцующий колеблющийся влюбленный*. Штокхаузен поясняет, что внутренняя структура мелодии «Libra» следует основному принципу мелодии его хора «Дыхание дает жизнь...» (без пауз); эту структуру можно описать как «ритм на одной ноте с мелодическими украшениями» (цит. по: [25, 370]).

1
23 9 - 22 10

⑨ Waage - Libra Venus

Li-bra Waa-ge Luft Win-de Ve-nus Freund Ge-lie-ved lo-ver
Li-bra ba-lance air winds Ve-nus friend be-lo-ved lo-ver

West A-bend Herbst frucht Lieb-lich har-mo-nish aus-glei-chend
west e-ve-ning au-tumn ri-pened fruit love-ly har-mo-ni-ous peace-ful

tan-zend wie-gend ver-liebt
dan-cing sway-ing in love

¹⁶ В свою очередь бергсоновское восприятие времени (время есть пространство) очевидным образом возникло из аристотелевского трактата о времени (вслед за Аристотелем Бергсон, излагая проблему *temps* и *durée*, предпосылает анализу времени анализ числа). В перспективе Делёз своим методом «интуитивной актуализации» модернизировал бергсоновскую линию.

¹⁷ «Сириус» для четырех солистов и электронной музыки (1975–1977). О «Сириусе» см. [5]. Стоит сказать здесь и о влиянии вокально-инструментально-электронной музыки Штокхаузена на *спектральную* композицию французских композиторов Т. Мюроя, Ж. Гризе и М. Левинаса; также — на школу «сатурации» Ф. Бедрояна, обусловленную идеей усиления звучности инструментов, текстуры звукового пресыщения внутри легитимированного пространства.

Мелодия начинает свое развитие из основного тона — звука *си* — по принципу раскачивания вверх и вниз («плюс-минус»). Двенадцать «качаний» относительно оси (основного тона) образуют интервальную прогрессию, которая представлена в примере 2.

2

Мелодия-формула членится на 7 сегментов (квази-тактов), в каждом из которых по два «качания». Добавленные методом разнонаправленного «качания» тоны формулы образуют центрированный лад в объеме малой децимы с центром *си* (пример 3). В целом, «эта мелодия ни диатонична, ни тональна, ни атональна. Она — новый род двенадцатитоновой центрированной мелодии» (цит. по: [25, 465]).

3

Каждой формуле «Зодиака» соответствует *индивидуальный принцип структуры*. Принцип формулы «Libra» — равновесие / колебание, что проявляется в развитии мелодии. Достаточно отметить, что этот принцип есть и в ритмической пульсации — долгое «зависание» на крайних точках (добавленных тонах) и короткое, быстрое «прохождение» центрального тона; а также в «большом ритме» формулы, когда длина тактов-сегментов изменяется от двух четвертей к семи и обратно, к одной четверти. Что касается меняющейся длины сегментов, то она сравнима с амплитудой колебания весов, которая сначала увеличивается, а затем с течением времени затухает (см. пример 2). На «чашах весов» этого нового лада (с добавленными «качанием» тонами, несовпадением «верха» и «низа») балансирует мелодия-формула «Весов».

Возвратимся к историческому пафосу эпитафии: как и у всех творцов, мысль Штокхаузена берет свое начало в кризисах и потрясениях, которые для него были условием творчества, условием достижения предельного знания. И аналогия с равновесием / колебанием мелодии-формулы «Весов» отсылает, возможно, к кинетической теории материи, к закону сохранения энергии (все материальные объекты подчинены силам притяжения и отталкивания). Однако свободная творческая воля ускользает от власти какого-либо закона: центр, ось, мелодия, элементы, интервалы — эти понятия издавна бытуют в музыкальной теории; и в новом дифференцированном звуковом континууме мелодия-формула, элементы ее языка, пропорции ее формы в своей функции вновь обрели индивидуальность¹⁸.

На своем аналитическом семинаре в Гааге Штокхаузен говорил, что «...в мелодии ВЕСОВ *си* — основной тон, и все другие тоны расходятся от него вверх, вниз и т. д. Длина тактов такова: 2, 4, 6, 7, 5, 3, 1. Думайте о ВЕСАХ, о балансе, и о том, как этот большой ритм раскачивается туда-сюда на протяжении всей мелодии. <...> Что делает эту мелодию столь ритмически особенной? Постоянное [чередование] короткого, длинного, короткого, длинного... “Новые” (добавленные) тоны имеют следующую прогрессию интервалов относительно центральной ноты *си*: +1, -2, +3, -3, +4, -6, +7, -8, +5, -5, +2, -4, -1, 0... Принцип состоит в том, что в каждом сегменте есть два новых тона. Этот аспект также аналогичен балансу» [28, 19–20]¹⁹.

Говоря о форме в целом, заметим: цикл «Зодиак» (версия для кларнета и фортепиано 1985 года), начатый с любой из 12 пьес, сохраняет стабильность формы благодаря *скрытой* симметрии. Так, если начать исполнение цикла с первого номера («Водолей»), то пьесы группируются в четыре раздела, образуя внутри цикла форму зеркальной симметрии 1 5 5 1 (схема 1а).

Разделы формы	I	II	III	IV
Номера пьес	1	2–6	7–11	12
Количество секций в пьесах	4	3 3 4 3 4	3 3 4 3 4	3
Группировка пьес в блоки	1	5	5	1
Количество блоков в цикле		4		

Схема 1а. Многозначная форма. Зеркальная симметрия
(цикл «Зодиак» начат с пьесы №1 «Водолей»).

Частичная симметрия (асимметрия) проявляется следующим образом: трехсекционные пьесы встречаются семь раз, а четырехсекционные —

¹⁸ О «технике избегания», о методе преодоления мелодической инерции см. [17, 28].

¹⁹ Заметим, что в объемной монографии Р. Мэконни эти ряды приведены в несколько ином виде (по-видимому, с опечатками): 2, 6, 6, 7, 5, 3, 1 (ряд длин, в котором второе и третье звенья равны 6); +1, -2, +3, -3, +4, -6, +7, -8, +5, -5, +2, -4, 0... (интервальная прогрессия с пропуском одного мелодического качания, предпоследнего — 1) [25, 370].

четыре; скрытая зеркальная симметрия образуется благодаря тому, что трех- и четырехсекционные пьесы дважды объединяются в «пятерки».

Если начать исполнение цикла «Зодиак» с другой пьесы, к примеру, с шестой («Рак»), то внутри цикла вновь проявляется зеркальная симметрия из четырех разделов — 5 1 1 5 (схема 16).

Разделы формы	I	II	III	IV
Номера пьес	6–10	11	12	1–5
Количество секций в пьесах	4 3 3 4 3	4	3	4 3 3 4 3
Группировка пьес в блоки	5	1	1	5
Количество блоков в цикле		4		

Схема 16. Многозначная форма. Зеркальная симметрия (цикл «Зодиак» начат с пьесы №6 «Рак»).

На уровне отдельной пьесы симметрия четырех секций имеет разную мотивировку. Так, пьеса «Рак» (*Krebs*, №6) — Штокхаузен предваряет ее поэтически текстом²⁰: *Вода / Луна / жена и женщина / полдень южный солнечный зной / родниковый ручей поток / море и волны / летние цветы / внутренний чувственный / мечтательный / нежный* — имеет форму тройного палиндрома²¹. В ней четыре секции, которые объединяются в две строфы (антеседент — консеквент, консеквент — антеседент, по терминологии О. Мессиана), как в схеме 2:

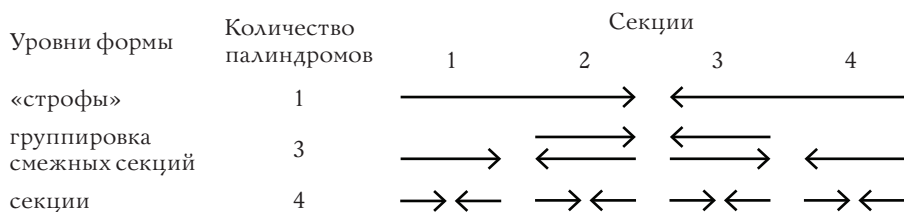


Схема 2. Форма пьесы №6 «Рак»

Внутри каждой секции образуется по одному палиндрому, три палиндрома объединяют по две смежные секции, один охватывает все четыре секции; перемножив количество палиндромов на всех уровнях формы, получим число 12 ($3 \times 4 \times 1 = 12$) — символ цикла «Зодиак. 12 мелодий для звездных знаков». Подобного рода числовая символика, сопровождаемая словесным комментарием, имеет, как всем известно, давнюю традицию. (Напомним лишь о цикле «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса» Мессиана, где наряду с использованием религиозной числовой символики,

²⁰ Каждую пьесу цикла «Зодиак» предваряют сочиненные композитором интуитивные тексты-портреты.

²¹ Форма двойного палиндрома встречается у Булеза в форманте «Парантез» из Третьей фортепианной сонаты (см. об этом: [11, 205–210]).

в предисловии к циклу каждый «взгляд» имеет краткий словесный комментарий в виде строк, взятых из библейских текстов.)

С какой бы пьесы исполнители не начинали играть эту версию цикла («Весы» и «Рак» в ней имеют по четыре секции), существует только два описанных выше варианта зеркальной симметрии: 1 5 5 1 или 5 1 1 5²². В результате асимметрия (частичная или скрытая симметрия) и хаотичное на первый взгляд чередование трех- и четырехсекционных пьес становятся зеркальной симметрией *многозначной* формы (схемы 1а, б).

Традиционная трактовка форм была отвергнута Штокхаузеном еще в 1952 году (как противоречащая индивидуальной идее каждого произведения). В десяти томах «Текстов...» он описывает индивидуальные формы следующих своих сочинений: «Контакты», «Ударный квартет (для рояля и 3 x 2 литавр)», «Пение отроков», «Цикл для ударника», «Плюс-минус», «Вниз-вверх», «Мантра», «Моменты», «Зодиак», «Сириус» (электронная музыка, написанная на основе цикла «Зодиак»), «Юбилей», наконец, гигантская оперная гепталогия «СВЕТ». С одной стороны, нетрудно увидеть в цикле «Зодиак» *расширение* веберновской мотивно-симметричной трактовки двенадцатитоновой серии. (Серия у Веберна, как известно, имела 3 или 4 сегмента и включала группировку серийных рядов в звуковые блоки, то есть особого рода повтор мелодических форм ряда.) По аналогии (нюансированной) с музыкой Веберна у Штокхаузена каждая из 12 пьес версии 1985 года имеет 3 или 4 секции, а группировка пьес в звуковые блоки осуществляется благодаря повтору секций в пьесах, по принципу симметрии.

Критерий скрытой симметрии и зеркальной секционной формы может также дать информацию о сходных тенденциях в работе с эстетической категорией симметрии в музыке Пьера Булеза. Так, первая часть цикла «Молоток без мастера» содержит пять разделенных ферматами секций, где представлены пять гармонических областей (схема 3). Девять секций составляют внутри цикла форму зеркальной симметрии 1 3 1 3 1; причем каждая гармоническая область, кроме первой, встречается дважды. III часть цикла «Молоток без мастера» основана на строго последовательном движении гармонических областей в прямом и обратном порядке: I II III IV V / V IV III II I, вновь образуя зеркальную симметрию (см. об этом: [11, 163–185]).

Такты	1–10	11–20	21–32	33–41	42–52	53–60	60–68	68–80	81–95
Области	I	V	III	V	II	IV	II	IV	III
Кол-во областей в разделе	1		3		1		3		1

Схема 3. П. Булез. «Молоток без мастера». Форма I части

С другой стороны, Штокхаузен создал новый тип музыкальной композиции, в основе которого лежит «формула». В технике формулы есть

²² См. об этом главу «Штокхаузен и другие»: [12, 180–205].

проекция микроуровня на макроуровень²³, следовательно формула — фактически небольшая композиция — *in potentia* содержит в себе большую композицию со сложной архитектурой «взаимозаменяемости измерений» вплоть до сравнения пропорций на различных уровнях композиции — интервала с темпом, например, или продолжительности с формой (количества секций в пьесах и количества блоков в цикле «Зодиак», как в схемах 1а и 1б)²⁴. Согласно Штокхаузену, сериализм ответственен за идею «того же самого, всегда различного» (текст «Музыка и графика», 1959). Строгие методы организации в сериализме предполагали, что новый слушатель в состоянии услышать в музыке — вне «старого» смысла мотивного развития — все взаимоотношения²⁵, независимо от того, на каком уровне они образуются (на уровне развития, формы, уровнях между ними). Не случайно «свободу» *интуитивной музыки* Штокхаузен все же заменяет «тиранией» формулы: формула действует как своего рода указ, объявляя музыкантам, что они должны играть, и слушателю, что он должен услышать. Методы работы с формулой с ее «органичными» для слуха пропорциями являются «менее механическими», чем они были в электронных работах пятидесятых годов, где пропорции остаются абстрактно-числовыми или «неорганическими».

Два слова о *методе* нашего комментария. Мы исходим из той мысли, что всякий звуковой континуум может быть «прочитан» согласно своей энтропии или неэнтропии (в зависимости от того, что рассматривается — его упорядоченность или беспорядок, хаос). Как разделен этот континуум на более или менее регулярные интервалы, как переносят начальную модель на целостное звуковое пространство? Это интересные представления, так как они подвижны, активны и производят переменные музыкально-семантические поля. В теории Новой музыки как раз не хватает таких представлений, которые могли бы поддержать утопию о новом *дифференцированном* звуковом континууме (в инструментальных *glissandi*, к примеру, господствующим фактором остается *недифференцируемое* качество).

«Равновесие» формы мелодии-формулы Штокхаузена является в действительности «нулевой суммой», полученной в результате борьбы двух противоположно направленных процессов — дезорганизирующего процесса (возрастающая *энтропия* традиционного звукового континуума в силу его пассивности в производстве какой бы то ни было новой структуры)

²³ В своей лекции «Вступление к “Мантре”» (прочитана в Гютерсло 10 марта 1991 года) К. Штокхаузен объясняет особенности этой композиции, одновременно осуществляя проекцию мелодии-формулы на целостную форму.

²⁴ «Взаимозаменяемость измерений» (*Vertauschbarkeit der Dimensionen*), как естественная структура во вселенной, имеет параллели: со *сменяющимся ракурсом* китайской живописи, который позволяет взору свободно блуждать в пространстве пейзажного свитка, предпочитая сложные смещения планов во всех направлениях, как в живописи цинского времени (см. об этом: [16]); с принципом нанизывания деталей в потоке мелодических групп в процессе атомизации мелодии у Дебюсси.

²⁵ Напомним, что со времен античности мера (принцип равновесия, по Штокхаузену), симметрия и пропорция являются эстетическими категориями.

и реорганизующего процесса (*негэнтропия* как принцип подвижного, заново осуществляемого разделения звукового континуума). Эстетика реорганизации, как и композиционные техники, различны: поблескивающая аура гармонических полей в «Молотке без мастера» Булеза (результат гармонической и ритмической техник мультипликации частот и ритмов; см. об этом [11, 163–185]), или монтаж сегментов мелодии-формулы «Весов» Штокхаузена по принципу «равновесие / колебание», осуществленный средствами интервальной техники «+» и «-», ритмом формулы «всегда короткий, длинный».

Проблема эквивалентности негэнтропии / информации заключается в том, что впредь (в сложном мышлении искусства XX — XXI веков) негэнтропия возникает одновременно и как активный процесс, и как организующее качество (создание «невозможности» и «возможности»). И, наоборот, в условиях постмодерна историческое происхождение материала, который употребляется в произведении, становится в такой же мере второстепенным, как и проявление теоретически рефлексированного принципа²⁶. Не стоит также забывать: в условиях доминирования тональности, как основы нашей музыкальной традиции и повседневной музыкальной жизни, существует множество путей преодоления тонального преобладания, включая связанные с этим табу. Разложение тональных категорий Веберном, мышление параметрами в музыке серийных композиторов, усложнение заданного тем или иным историческим этапом «угла слышания», структуриация феномена «случайности» у композиторов Новой музыки: творческое мышление бесконечно более гибко, более сложно, более тонко, оно затрагивает гораздо больше элементов психической жизни, чем это представлялось с позиций слишком одностороннего интеллектуализма. Достаточно отметить, что в своей критике нормативной эстетики Х. Лахенман говорит о «столкновении сознания с его собственными умственными категориями», что значит «их расширение, и таким образом их изменение, и таким образом их отрицание как общественно поставленных на якорь норм» [24, 33]. Эмансипация акустически представленного звука, «полифония расположений», то есть критическое исследование понятия структуры, идея «структурного тембра» (*Strukturklang*) наряду с возвращением Лахенмана к давно испытанным магическим средствам воздействия на восприятие: разная насыщенность тембров, вибрация, трепет звуков, повторение музыкального ритма, слов, картин, как в опере «Девочка со спичками»²⁷. Или комплексизм («новая

²⁶ Так, согласно Дж. Кейджу, все, что приближается к категории колебаний звука или принадлежит к ней — шум ежедневной жизни, природный шум, звук, который идет от культурных феноменов или от их технического применения (например, усиленный микрофонами стук пуант в балете «Морские птицы» Кейджа / Каннингема), — может возвышаться («найдённые объекты» Дюшана / Кейджа).

²⁷ «Стена дома 1 (В углу)», «Богатство 1 (Печь)», «Стена дома 2 (Погасла...)», «Богатство 2. (Накрытый стол, Гусь)», «Стена дома 3. (Литания)», «Богатство 3» и «Магазин», «Стена дома 4. (Затакт)», «Богатство 4» и «Бабушка», «Богатство 5», «Они были у Бога». Эти нарочито повторяемые картины из второй части оперы «Девочка

сложность») Б. Ферниху. Также концепция музыки как новой «экологии», построенной на принципах микро-вариаций звука у С. Шаррино. В стремлении избавиться «от сверлящей пустоты существования» композитору Новой музыки необходимо *сопротивление* [1, 48, 64, 66, 78, 162 и т. д.]. Все упущено, если пренебречь этим постулатом Адорно.

Эквивалентность негэнтропии / информации в процессе актуализации и формализации нового звукового континуума в «Libra» К. Штокхаузена включает разные, регулирующие «сопротивление» нормативной традиции организующие ряды: 1) словесный текст, соответствующий знаку зодиака; 2) вариабельность исполнительского состава; 3) наличие центра равновесия; 4) новый неоктавный лад как результат звуковой прогрессии интервалов относительно центра в объеме малой децимы; 5) техника «плюс-минус»; 6) ритмическая пульсация как чередование «всегда короткий — длинный», то есть основного звука и новых, добавленных в мелодических украшениях, звуков; 7) деление на сегменты с разной «качающейся» длиной тактов («большой ритм» формулы); 8) индивидуальный принцип структуры пьесы («равновесие / колебание»); 9) многозначная форма цикла «Зодиак».

Рассматривая формулу как дальнейшее проявление *символа спирали*, Штокхаузен возвращается, на сей раз на новом витке, к более ранней форме контроля композиции мелодией (а не только числом), ставшей формулой, в чем-то сходной с двенадцатитоновым рядом, в чем-то — с тематическим феноменом почти тональной природы. Повтор мелодий-формул в каждой из пьес «Зодиака» не только формализует трех- или четырехсекционную 12 пьес цикла, но и дает слушателю ориентир для всех возвращающихся мелодических идей во всех версиях «Зодиака» (включая композиции «зодиакального комплекса», «Музыку в животе», «Сириус» и др.). Следуя, однако, строгим методам организации, Штокхаузен противился подобной (соотнесенной с рядом или тональностью) трактовке²⁸: его мелодии-формулы, в которых гетерогенные параметры звука «прорастают» в многозначности форм, являются в полной мере индивидуальным проектом, самостью, исключаяющей какие-либо субъективные дериваты на манер романтической метафизики. Вспомним: чтобы выразилось многообразие поиска, эстетической воли, композиторы второй половины XX века в краткий срок раздробили элементы музыкального словаря вплоть до хаоса, чтобы предоставить пространство своему личному усмотрению, в котором первоначальная тонально-функциональная система имела уже лишь призрачное существование, становилась чем-то вроде «громоотвода против абсолютной анархии» (Булез) [22, 330]. Отставка, даваемая предшествующей системе, которая функционировала в качестве *унифицирующего* принципа для разных техник и стилей в XIX веке, обуславливает свободу

со спичками» служат как бы точками накопления определенных смыслов, играя роль вех для эстетического восприятия (см. об этом: [14]). Автор определил жанр этого произведения как *Musik mit Bildern* («музыка с картинками»).

²⁸ См. об этом [30, 181].

«я», а по сути, отсутствие самого «я». Стало быть, мелодия-формула оказывается местом превращения в новый тип чувствования, сотканный из «космической пульсации», что сулит, образно говоря, ницшеанское блаженное счастье присутствия на нити «чудовищного мига» — вне рационализации и власти знания предшествующей традиции.

«О небо надо мной, чистое! Глубокое! Бездна света! Взирая на тебя, я трепещу от божественных порывов.

Броситься в твою высоту — в этом моя глубина! Укрыться в твоей чистоте — в этом моя невинность!

Бога скрывает красота его — так и ты скрываешь свои звезды. Ты безмолвствуешь — так вещаешь ты мне свою мудрость. <...>

О небо надо мной, ты, чистое! Высокое! Теперь для меня в том твоя чистота, что нет вечного паука-разума и паутины его <...>.

Уже наступает вечер: солнце садится. Удалось мое счастье!» [10, 117, 119].

Если философия Ницше — это отказ от морали стада и этики ради поддержки эстетической жизни, то музыкальный модерн закрывает ряд предшествующих стилей, поскольку и они уже стали призраками прошлого. И если в вышеприведенном высказывании 1951 года Штокхаузен прочерчивает разделительную линию между классическим и современным (точкой этой упрощенной историзации послужил переход к нефигуративности в живописи и музыке), то говоря о своей направленности к космической музыке он, не прибегая к полемической аргументации, идет путем таинственного рассказа, играет на расхождении между тем, что слышимо и тем, что мыслимо с целью придать слышимому в музыке новый статус: «Самая чистая музыкальность — также самая чистая мистика в современном смысле. Мистика — очень острая способность видеть прямо сквозь вещи. В конце концов, интеллект — часть знания, которое обслуживает интуицию. Интуиция, очевидно, присутствует не врожденно в человеке, но постоянно пропитывает его, подобно лучам солнца. Медитация — способ формулировать вещи, перевод интуиции в термины нашего знания» (цит. по: [21, 18])²⁹.

Парадокс алогичности формулы предполагает для Штокхаузена *мистическую* дилемму парадоксов вселенной. Антиисторические, создающие миф интуиция и космическая мистика Штокхаузена требуют от слушателя не только восприятия сложности звуковых переплетений, но также и соединения с духовным мышлением композитора и с близкими ему мыслителями современности. Уже давно в музыке дается слушать больше, чем можно услышать; и в произведении, соответственно, происходит больше, чем можно воспринять в момент слушания. Однако эстетический эффект — результат

²⁹ Ср. с комментарием Бадью о методе Делёза: «За пределами логических структур <...> последнее слово остается за молчаливой надкогнитивной или мистической интуицией» [3, 29]. Ср. с трактатами и сонетами индийского йогина, философа и поэта Шри Ауробиндо, чье влияние на Штокхаузена общеизвестно: «Не форма значима; объект слагают / Движенья многих сил; лишь их следы / Мы различаем, скрытые ж черты / Над разумом в безбрежности сознанья исчезают» («Наука и непостижимое») [2, 74].

композиторской техники и ее сложности, которая доступна анализу и благодаря которой произведение той или иной эпохи идентично самому себе — все же очевиден для слуха. Эта установка «сложного мышления» предлагает рассматривать мелодию-формулу как множественность коннотаций, отсылающих к многозначности смысловых оттенков и соединяющих то, что в принципе разъединено, но должно быть объединено³⁰.

³⁰ В 1991 году «Издательство Штокхаузена» начало выпускать Полное собрание сочинений Штокхаузена на компакт-дисках. С 1998 года ежегодно проходят Курсы Штокхаузена в Кюртене для исполнителей, музыковедов и слушателей.

Использованная литература

1. *Адорно Т.* Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.
2. *Ауробиндо Ш.* Сонеты. Мысли о поэзии / Пер. с англ. и сост. О. В. Сафронов. М.: Литап, 2004. 144 с.
3. *Бадью А.* Делёз. Шум бытия / Пер. с франц. и посл. Д. Скопина. Фонд научных исследований «Прагматика культуры». М.: Логос-альтера, 2004. 185 с.
4. *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч.: в 4 т. Т. I / Пер с франц. Б. С. Бычковского. М.: Московский клуб, 1992. С. 51–155.
5. *Галлямова Г.* «Сириус» К. Штокхаузена: идея и реализация // Материалы докладов XV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». [Электронный ресурс] — М.: Издательство МГУ; СП МЫСЛЬ, 2008. — 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
6. *Гегель Г.* Собр. соч. в 4 т. Т. II. Лекции по эстетике / Пер. с нем. Б. Г. Столпнера. М.: Искусство, 1969. 326 с.
7. *Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия: чего не может передать значение / Пер. с англ. С. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
8. *Делёз Ж.* Логика смысла / Пер. с франц. Я. И. Свирского. М.: Академия, 1995. 302 с.
9. *Кун Т.* Структура научных революций / Пер. с англ. М.: Ермак, 2003. 365 с.
10. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Собр. соч. в 2 т. Т. II / Пер. с нем., сост., ред. и примеч. К. А. Свасьян. М.: Мысль, 1990. С. 6–237.
11. *Петрусёва Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002. 350 с.
12. *Петрусёва Н. А.* Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа. В 2 частях. Часть 1. Пермь: ООО «Алекс-Пресс», 2006. 240 с.
13. *Петрусёва Н. А.* О переписке Пьера Булеза и Джона Кейджа // Музыка и время. М., 2011. № 1. С. 18–21.
14. *Петрусёва Н. А.* Траектории: Лахенман, Адорно, Арто, Бодрийяр. 9 тезисов к интерпретации музыки Лахенмана // Обсерватория культуры. 2012. № 6. С. 64–71.
15. *Платон.* Тимей // Платон. Собр. соч. в 4 т. Т. III / Пер. с древнегреч. С. С. Аверинцева. Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи // М.: Мысль, 1993. С. 421–500.
16. *Роули Дж.* Принципы китайской живописи / Пер. с англ. В. В. Малявина. М.: Наука, 1989. 160 с.
17. *Савенко С.* Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 11–36.
18. *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне / Пер. с нем. М. Беляева, К. Костина, Е. Петренко, И. Розанова, Г. Северской. М.: Весь мир, 2003. 416 с.
19. *Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Библихина. М.: Ad Marginem, 1997. 452 с.
20. *Холопов Ю. Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 01.02.2013).

21. *Филиппов С. М.* Феноменология и герменевтика искусства. (Музыка — сознание — время): исследование. Пермь, 2003. 296 с.
22. *Boulez P.* System und Idee // *Boulez P.* Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten. Bärenreiter. Metzler. Kassel 2000. S. 314–396.
23. *Kurtz M.* Stockhausen: a biography / trans. by R. Toop. London, 1992. 270 P.
24. *Lachenmann H.* Zur Analyse Neuen Musik // *Lachenmann H.* Musik als existentielle. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden Leipzig Paris. 2004. S. 21–34.
25. *Maconie R.* Other Planets: the Music of Karlheinz Stockhausen. Maryland Toronto Oxford, 2005. 580 P.
26. *Stockhausen K.* Musikalische Metamorphose // *Stockhausen K.* Texte zur Musik 1977–1984. Band 5: Komposition ed. Christoph von Blumröder. Köln: DuMont, 1989. S. 701–738.
27. Stockhausen on music. Lectures and Interviews compiled by Robin Maconie. Marion Boyars. L.; N. Y., 1989. 220 p.
28. Stockhausen in Den Haag. Documentatie van het Karlheinz Stockhausen Project in het Koninklijk Conservatorium te Den Haag 27 oktober tot en met 1 december 1982. 52 p.
29. *Stockhausen K.* Manifesto for the Young // *Stockhausen K.* Towards a Cosmic Music / Trans. by T. Newill. Element Books Limited, 1989. S. 44–47.
30. *Wager G.* Symbolism as a Compositional Method in the Works of Karlheinz Stockhausen. College Park, Maryland. 1998. 150 p.

ЗОРГНЕР ШТЕФАН ЛОРЕНЦ

sorgner@gmx.net

Доктор философии, научный сотрудник Института этики и новых технологий (ИЕЕТ)

STEPHAN LORENZ SORGNER

sorgner@gmx.net

Doctor of Philosophy, Fellow at the Institute for Ethics and Emerging Technologies (IEET)

56 Daleville School Rd.,
Willington CT 06279
USA

АННОТАЦИЯ

Философские размышления об оперной реформе К. В. Глюка

Трех великих реформаторов музыкальной драмы (Платона, В. Галилея и Вагнера) объединяет желание внушить слушателям нечто внемusикальное. Целью Платона был политический порядок, Галилея — добродетельный образ жизни, а Вагнера — новая культура. Напротив, Глюк хотел лишь перейти от простого развлечения к более утонченной форме культурного досуга, связанной с опытом переживания подлинных чувств. Свои усилия он направлял на реформу собственно музыки, не стремясь специально к ее воздействию на внешний мир.

В первой части статьи я кратко освещаю основные тенденции предложенной Глюком оперной реформы. Во второй анализирую высказывания немецких мыслителей XIX века (Шопенгауэра, Вагнера, Ницше), которые ставили значение реформы Глюка под сомнение. В третьей, заключительной части я задаюсь вопросом, как следует оценивать реформу Глюка сегодня.

Ключевые слова: К. В. Глюк, оперная реформа, история оперы, музыкальная эстетика, внутримusикальные и внемusикальные цели создания оперы, Шопенгауэр, Ницше, Вагнер

АВСТРАКТ

Philosophical Reflections on Gluck's Opera Reform

Three of the great reformers of the musical drama (Plato, V. Galileo and Wagner) are united by a desire to impress the audience something extra-musical. The Plato's purpose was a political order, Galileo's — a virtuous way of life, and Wagner's — a new culture. On the contrary, Gluck wanted only to move from a simple conversation to a finer form of edification, which is accompanied by the experience of authentic emotions. He strove for inner-musical reforms without meaning to achieve a special extra-musical effect.

In the first section of this paper I outline the thrust of the opera reforms by Gluck. In the second I examine the statements of German philosophers of the 19th century (Schopenhauer, Wagner, Nietzsche), which discredited the reforms. In the final third section I question the assessment of Gluck's opera reforms from present perspective.

Keywords: Ch. W. Gluck, opera reform, history of opera, musical aesthetics, inner-musical and extra-musical purpose of creation of musical dramas, Schopenhauer, Wagner, Nietzsche

Штефан Лоренц Зоргнер

ФИЛОСОФСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ОПЕРНОЙ РЕФОРМЕ ГЛЮКА

перевод и комментарии Романа Насонова

В отличие от других великих проектов реформ в истории музыкальной драмы оперная реформа Глюка не предлагала исходить в вопросе воздействия на публику главным образом из внемузыкальных соображений.

Духовным прародителем музыкальной драмы можно считать Платона, поскольку создатели оперы, члены флорентийской камераты, вели интенсивный диалог с его идеями. При этом они исходили из того, что античные трагедии от начала до конца пелись монодически. Ныне этого мнения уже никто не разделяет: поскольку многочисленные папирусы с нотацией относятся к хоровым партиям, принято считать, что пелись прежде всего они. Партии же протагонистов были по большей части разговорными. Напротив, хоровые партии были выдержаны в размерах, характерных для хоровой лирики, и имели строфическую форму. Поэтому попытку возрождения античной трагедии можно обозначить как изобретение оперы.

Обращаясь теперь к трем великим реформаторам музыкальной драмы (Платону, Винченцо Галилею и Вагнеру), можно утверждать, что у всех троих есть нечто общее. Они рассматривали современную музыку — оперу или музыкальную драму — как нечто чисто развлекательное, вводящее в соблазн или вызывающее культурный и политический хаос. Предлагая реформировать музыку, они хотели внушить слушателям нечто внемузыкальное.

Именно такое воздействие было целью трех упомянутых революций. Для Платона центральным является требование политического порядка (Законы 669c–701d, Государство 401d–402a), для Галилея — добродетельного образа жизни [15; 18; 19, 58–66; 22, 15–16], а для Вагнера — новой культуры [23, 152–172]. Напротив, у Глюка подобной цели не было. Он направлял свои усилия на реформу собственно музыки, не стремясь специально к ее

воздействию на внешний мир. Поэтому в XIX веке в рамках философской рефлексии музыки значение реформы Глюка ставилось под сомнение. Конкретными примерами этого скепсиса могут служить оценки Шопенгауэра, Вагнера и Ницше.

В своей статье я постараюсь объяснить, сохраняет ли актуальность эта позиция в контексте современной философской мысли. При этом я буду придерживаться следующего плана. В первой части я кратко освещу основные тенденции предложенной Глюком оперной реформы. Во второй — проанализирую скептическое отношение к предложениям Глюка мыслителей о музыке: Шопенгауэра, Вагнера, Ницше. В третьей, заключительной части я задамся вопросом, как следует оценивать реформу Глюка сегодня.

1. ПРЕДИСЛОВИЕ ГЛЮКА К «АЛЬЦЕСТЕ»

В своей монографии о Глюке Эйнштейн очень метко описывает соотношение глюковских предложений с предложениями Вагнера и флорентийской камераты:

«Подобно тому, как Вагнера от Глюка, чью реформу он в своих трудах полностью искажил, или Глюка от Вагнера отделяют эстетические миры, так и сам Глюк имел не самое точное представление о флорентийской опере с хорами. Он дитя XVIII века, и лишь исходя из XVIII века его надлежит понимать» [14, 12].

Его реформаторские идеи над понимать прежде всего исходя из практики итальянской оперы *seria* и в особенности — тех опер, которые созданы на основе поэзии и либретто Пьетро Метастазियो, урожденного Пьетро Антонио Доменико Бонавентура Трапасси; прозвище *Metastasio*, то есть по древнегреч. «сдвиг», «перемещение», он получил в 11-летнем возрасте от юриста Джованни Винченцо Гравини, который открыл его талант. Свои ораторские, музыкальные и поэтические таланты Метастазियो употребил, однако, не на то, чтобы стать юристом; он приложил их к тому, чтобы дать образцы определенного рода музыке. Его тексты оказали решающее воздействие на оперу *seria*, которая характеризуется четким разграничением речитативов и арий и сочиняется с таким расчетом, чтобы сопрано и кастраты смогли продемонстрировать свои выдающиеся вокальные способности. В этом отношении опера *seria* решительно отличается от творений камераты в момент рождения оперы (1600): в музыкальных драмах Пери и Каччини переходы от пространных речитативов к более кратким ариям были текучими. В течение XVII века текучесть переходов все более нарушалась, результатом чего и стало возникновение оперы *seria*. В контексте этого исторического процесса и следует понимать оперную реформу Глюка. Невозможно представить ее себе без поэта Раньери Симоне Франческо Мария де Кальцабиджи, причем Эйнштейн исходит из того, что даже центральный для реформы текст Предисловия Глюка к «Альцесте» по преимуществу восходит к Кальцабиджи [ibid., 82]. Не вдаваясь здесь в вопрос о том, кто был инициатором реформы, следует отметить, что Кальцабиджи

сочинил либретто реформаторских опер Глюка «Орфей и Эвридика» (1762), «Альцеста» (1767) и «Парис и Елена» (1770). Вагнера больше всего интересовала «Ифигения в Тавриде» (1779), в которой Глюк развивает различные новации названных опер.

Наиважнейшим моментом глюковской реформы стала ликвидация господства певцов, отличавшего оперу *seria* [5, 480]¹. Этому оперному жанру он противопоставил иной, в котором в центре внимания находится драма, и потому было важно изгнать из оперы всё избыточное с точки зрения действия, не находящееся у драмы на службе [там же]. Это его желание заметно уже в увертюре. В опере *seria* увертюра была самостоятельной в музыкальном отношении и не предвляла последующее музыкальное действие. Отныне так оставаться не могло [там же, 480–481]. Сочинения Глюка вполне согласуются с его теоретическими интенциями, когда в своих увертюрах он обращается к мотивам драматического конфликта оперы, чтобы заранее дать ему выражение. Благодаря этому, а также благодаря другим многочисленным новшествам он сокрушает господствующие в то время оперные правила.

И тут же возникает вопрос: ради какого эффекта вводил Глюк свои новшества? В чем состояла та новая цель (*telos*), к которой была устремлена его оперная реформа? В этом плане Глюк решительно отличается от других великих революционеров музыкальной драмы:

«Знаменитый автор спланировал драму совершенно по-новому: вместо цветистых описаний, излишних сравнений, нравоучительного холодного морализирования — язык сердца, сильные страсти, интересные ситуации и полное разнообразия зрелище. Успех подтвердил правоту моих принципов, и всеобщее одобрение в столь просвещенном городе ясно показало, что простота, истина и естественность являются единственными заповедями красоты для всех произведений искусства» [там же, 481].

Глюк не стремится к тому, чтобы вызвать у слушателей особые этические, политические, общественные или культурные реакции, как это было в случае с Платоном, Галилеем или Вагнером, — он ценит «язык сердца, сильные страсти, интересные ситуации и полное разнообразия зрелище». Тем самым воздействие музыкальной драмы не имело больше внемзыкальной цели (этической, политической, культурной или социальной), но благодаря подлинности чувств приводило к открытости восприятия. Вместо того чтобы воодушевлять слушателей достижениями певческого искусства, как в опере *seria*, теперь в центр всего становилась драма, на

¹ Автор статьи опирается в качестве источников на академические собрания сочинений и писем Шопенгауэра, Ницше и Вагнера. Принадлежащее же Глюку Посвящение к «Альцесте» он приводит по монографии Эйнштейна [14, 117–118]. Для удобства живущего в России читателя — во всех случаях, когда удалось идентифицировать соответствующие фрагменты и найти их аналоги на русском языке, — я счел целесообразным цитировать и указывать при ссылках на литературу здесь и далее хорошо доступные переводы трудов названных авторов (*примеч. переводчика*).

которую слушатели отвечали естественными эмоциональными реакциями. Оба оперных жанра были для публики развлечением. Но можно провести различие между воодушевлением, возникающим от выдающихся достижений певцов, и подлинным чувством, вызываемым определенными драматическими событиями и в некоторых отношениях даже сильно напоминающим аристотелевское описание трагедии, восприятие которой отмечено чувствами страха и сострадания.

2. ОЦЕНКА РЕФОРМЫ ГЛЮКА В НЕМЕЦКОЙ ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ XIX ВЕКА

Прежде всего отмечу, что у немецких философов XIX века осмыслению музыки придавалось особое значение. Далее я остановлюсь на трех из них (Шопенгауэр, Вагнер и Ницше): все они встретили глюковскую оперную реформу скорее скептически. В частности, в вагнеровских текстах о музыке Глюк играет довольно важную роль, хотя Вагнер и воспринимает глюковскую концепцию критически.

Даже при поверхностном знакомстве с идеями Шопенгауэра не вызывает удивления, что он не мог одобрять реформаторских опер Глюка: в конце концов, хорошо известно, что только музыка (в этой связи он явно подразумевает инструментальную музыку) — единственное из искусств, непосредственно связанное с волей самой по себе, — репрезентирует сущность мира [24]. Все остальные искусства передают онтологическое с помощью платонических идей, поэтому инструментальная музыка гораздо скорее, чем другие виды искусства, дает возможность погрузиться в состояние эстетического созерцания. Отсюда — критическое отношение к жанру оперы. Поскольку Глюк в своих музыкальных драмах отводит музыке подчиненную роль по отношению к собственно драме, а это противоречит шопенгауэровскому пониманию онтологического значения разных видов искусства и, как следствие, силы их воздействия, не следует удивляться его решительному неприятию опер Глюка:

«Оперу, строго говоря, можно назвать антимзыкальным изобретением к услугам не музыкальных душ, которые могут воспринимать музыку только при незаконной помощи других средств, по существу ей чуждых, — например, в качестве сопровождения какой-нибудь тягучей и нелепой любовной истории с ее водянистыми поэтическими излияниями: ибо содержательная, полная ума и мысли поэзия для оперного текста не годится, так как за текстом такого рода композиция следовать не может. Но стремиться обратить музыку в покорную прислужницу плохой поэзии — ложный путь, и оперная музыка Глюка, который по этому пути подвизался особенно усердно, за исключением его увертюры, без слов совершенно нестерпима. Больше того, можно сказать, что опера стала для музыки прямою пагубой. В самом деле, кроме того, что в ней музыка должна всячески приспособляться к ходу и беспорядочным случайностям нелепой фабулы; кроме того, что внимание в ней отвлекается и рассеивается ребяческой и варварской пышностью декораций и костюмов, кривлянием танцовщиков

и короткими юбками танцовщиц, — и самое пение в ней часто нарушает гармонию, так как *vox humana*, который в музыкальном смысле лишь такой же инструмент, как и все другие, часто не хочет согласоваться с другими голосами и занять место среди них, а непременно желает господствовать над ними» [13, 38–39].

Шопенгауэр, а впоследствии и Вагнер, воздают Глюку хвалу лишь за музыкальный смысл увертюры. Однако соединение речи и музыкального звука, согласно эстетике Шопенгауэра, — столь большое зло, что даже те оперные композиции, в которых музыкальный момент преобладает, как в случае опер Моцарта и Россини, лишь смягчают остроту проблемы, но не снимают ее:

«Мелодия — естественная привилегия высшего голоса и за ним должна оставаться. Потому то, когда за вынужденной и натянутой баритонной или басовой арией в опере следует ария сопрано, мы тотчас же с удовлетворением чувствуем ей одной из них присущую естественность и художественность. Если большие мастера, как Моцарт и Россини, умеют смягчать и даже преодолевать недостатки мужских арий, то это названных недостатков не уничтожает» [там же, 40].

Ницше не разделяет мнение о том, что сама идея музыкальной драмы порочна. Более того, в «Рождении трагедии» он считает, что музыкальные драмы Вагнера и его собственная философия могут стать основаниями новой, трагической культуры [20; 21]. Однако в поздний период Ницше отказывается от подобных взглядов: он обращается к музыке южных народов и противопоставляет ее музыке северян, которую олицетворяют музыкальные драмы Вагнера². Этой переоценке сопутствует переоценка роли драматического в музыке, причем Ницше обращается к войне глюкистов и пиччинистов [10, 573]. Этот спор проецируется на противостояние итальянской и французской музыки, причем Ницше относит Глюка к французской традиции [17, VIII, 191]. Значение Глюка для французской традиции

² См. [16, XII, 522–523].

Имеется в виду набросок под названием «Эстетическое», датированный осенью 1887 года. Привожу его текст:

«о нашей музыке: чахлость мелодии — то же самое, что и чахлость “идеи”, диалектики, свободы в движении интеллектуалов, — неуклюжесть и тучность, доходящая до новых рискованных решений и даже до принципов, — пока, наконец, не остаются одни только принципы собственного дарования, собственного ограниченного дарования что же касается элементарных требований к гениальности, то Оффенбах был гениальней, чем Вагнер...

“драматическая музыка” — какая нелепица! Это просто плохая музыка, так же точно, как — — —

суррогат, насмешка танцующего и язвительного ума

“чувство”, “страсть” как суррогаты, когда высокий рационализм и его *удачливость* (как, скажем, у Вольтера) уже недостижимы. Технически выражаясь, “чувство”, “страсть” *легче* — и рассчитаны на много более бедных художников. Поворот к драме говорит о том, что художник больше умеет обращаться с *мнимыми* приемами, чем с приемами *подлинными*. И вот у нас есть *драматическая живопись, драматическая лирика* и т. д.» (цит. по: [7, 469–470]; *примеч. переводчика*).

подчеркивает также Вагнер (см. [25, XII, 2]). В данном случае Ницше встает на сторону итальянской музыки, на сторону пиччинистов [ibid.]. Частью этой переоценки, с точки зрения Ницше, является повышение значимости музыкального звука по отношению к слову:

«Быть может, им недоставало лишь мужества полностью выразить свое последнее презрение к слову: еще чуточку нахальства у Россини, и он оставил бы для пения сплошное ля-ля-ля-ля, — и это было бы разумно! Оперным персонажам не следовало бы верить “на слово”, с них вполне достаточно и тона!» [6, 560].

Россини, Пиччини и итальянская традиция в целом, где музыкальный звук играет в опере главную роль, олицетворяют для позднего Ницше музыку юга [11, 216–217]. Беззаботное веселье южан противостоит драматичности музыки северян³. Большой стиль и господство музыки противостоят драме и отказу от музыкального стиля⁴. В вопросе о том, насколько большое значение этому противопоставлению придавал поздний Ницше, — ясности еще меньше, чем в вопросе о том, до какой степени ранний Ницше преклонялся перед музыкальными драмами Вагнера. Раньше он исходил из того, что для создания новой культуры некие музыкальные драмы необходимы. И хотя поздний Ницше стремится преодолеть нигилизм, можно однако усомниться в том, нужна ли ему музыка юга для такого преодоления.

³ См. [16, XIII, 349].

На указанной Зоргнером странице Полного критического издания трудов Ницше находится набросок под названием «Вагнер как совратитель», датированный началом 1888 года. В нем, в частности, говорится:

«Его (Вагнера. — Р. Н.) положение в музыке было, в сущности, отчаянным. У него не было ни того, ни другого, что нужно *хорошему* музыканту: природы и культуры, предрасположенности к музыке и музыкальной дисциплины, выучки. Мужество у него было: свою обделенность он возвел в принцип — изобрел для себя некий род музыки. “Драматическая музыка”, какой он ее изобрел, — это музыка, которую он *был способен сочинять*... ее сущность совпадает с положенными Вагнеру пределами. <...> Там, где природа проявляет себя немилосердной и где, с другой стороны, культура остается делом случая, отдельной попыткой, дилетантством, музыкант нынче инстинктивно, да что я говорю — с жаром, бросается к Вагнеру <...>» (цит. по: [8, 320]; *примеч. переводчика*).

⁴ См. [16, XIII, 490].

Текст, к которому отсылает читателей статьи Зоргнер, относится к группе набросков, датируемых весной и летом 1888 года. Привожу его фрагмент:

«Я не верю тем, что в простоте души, нимало не сомневаясь, объявляют Бетховена “классиком”: я бы непременно оставил в силе то, что понимают под классиком в других искусствах, а именно — тип, противоположный Бетховену. Но уж когда даже полное и быющее в глаза разложение стиля у Вагнера, его так называемый драматический стиль, насаждается и почитается в качестве “образца”, в качестве “мастерства”, в качестве “прогресса”, моему терпению приходит конец. Драматический стиль в музыке, как его понимает Вагнер, — это отказ от стиля вообще под тем предлогом, что нечто иное во сто крат важнее музыки: а именно драма» (цит. по: [8, 443]; *примеч. переводчика*).

Ницше ясно говорит о том, что он нуждается в этом роде веселья и что речь идет о его юге в музыке:

«Человек подобный мне, *profondement triste*, не может долго уживаться с вагнеровской музыкой. Нам нужен юг, солнце “любой ценой”, ясное, бесхитростное, невинное моцартовское счастье и нежность в тонах. В сущности, мне необходимо иметь вокруг себя людей, наделенных теми же качествами, что и эта музыка, любимая мною: таковыми, при которых ты не обременен собой и можешь над собой смеяться» (Письмо Эрвину Роде в Тюбинген, 23 февраля 1886 года; цит. по: [9, 252]).

С другой стороны, он отождествляет музыку юга с мелодическим даром и большим стилем, который противостоит драматичной, больной музыке Вагнера⁵, и в этом вновь отчетливо проступает культурный смысл музыки

⁵ См. письмо Карлу Фуксу, написанное зимой 1884/1885 годов: «Последним, что я основательно усвоил, была “Кармен” Бизе, — при этом у меня родилось немало задних мыслей, отчасти совершенно крамольных, по поводу всей немецкой музыки (которую я расцениваю почти так же, как и всю немецкую философию). А кроме того, музыка непризнанного гения, который так же, как я, любит юг, испытывает потребность в южной наивности и наделен мелодическим даром. Слабость мелодического чутья, которую я наблюдаю при каждом соприкосновении с немецкими композиторами, все возрастающее внимание к отдельным аффектированным жестам (думаю, Вы называете это “фразами”, мой дорогой господин доктор?), равно как и все большая отточность в преподнесении частностей, в риторических художественных средствах музыки, в актерском искусстве представить отдельный момент настолько убедительно, насколько это вообще возможно, — все это, мне кажется, не только уживается одно с другим, но и практически обуславливает одно другое... Вагнеровское понятие “бесконечная мелодия” наилучшим образом выражает заключенную здесь опасность порчи инстинкта и сопутствующую этому благую веру, подкрепленную чистой совестью. Ритмическая двусмысленность, когда ты уже не знаешь и знать не должен, хвост перед тобой или голова, — это без сомнения такое художественное средство, с помощью которого можно добиться удивительного эффекта. Особенно богат этим “Тристан”. Тем не менее как явление, симптоматичное для искусства в целом, он служит и останется символом разрушения. Часть начинает властвовать над целым, фраза — над мелодией, мгновение — над временем (в том числе и темпом), пафос — над этосом (характером, стилем — называйте это как хотите), в конечном счете, и эспри — над “смыслом”. Простите, но мне кажется, что действительно произошло некое смещение перспективы: люди слишком остро видят детали, в упор не видят целого, у них несомненно есть воля к подобной музыкальной оптике и прежде всего — талант для нее. Но это же декаданс (думаю, нам обоим очевидно, что это слово призвано не клеймить, а лишь характеризовать). Пример тому для меня — Ваш Риманн, равно как и Ваш Ганс фон Бюлов, равно как и Вы сами, умеющий давать утонченнейшие интерпретации потребностям и изменениям *anima musica* (Душа музыки, лат.), которая, в общем и целом, должна быть лучшей частью того, что составляет *âme moderne* (Современная душа, франц.). Я объясняю это ужасно нескладно, в отличие от Вас; я просто хочу сказать, что даже в декадансе есть огромное число притягательных, ценных, новых, заслуживающих всяческого уважения вещей, к примеру, наша современная музыка и те, кто, наподобие трех вышепоименованных, служит ее верными и отважными апостолами. Не обессудьте, если при этом я добавлю: от чего декадентский вкус бесконечно далек, так это от большого стиля, к которому относится, к примеру, палаццо Питти, но не Девятая симфония (Бетховена). Большой стиль как высшая ступень искусства мелодии»; цит. по: [9, 254–256].

у позднего Ницше. Пожалуй, это мнимое противоречие можно разрешить таким образом, что музыка для него теперь не способна быть основанием культуры⁶: скорее, всякая «оригинальная музыка» представляет собой «лебединую песнь» и потому олицетворяет «утопающую культуру» [12].

Как было показано, Ницше располагает французскую музыку Глюка рядом с немецкой музыкой Вагнера: обе они представляют музыку севера. Им противостоит музыка юга, к которой он относит Пиччини, Россини и француза Бизе (национальность, по Ницше, не связана с духом музыки). Вагнер также рассматривает Глюка как французского композитора. Однако он принципиально дистанцирует собственное творчество, равняющееся на драму, от творчества Глюка, создателя всецело драматической музыки. Вследствие этого происходит решительное отграничение от творчества Глюка — более решительное, чем это можно было бы ожидать, проанализировав слова Глюка. Глюк и Вагнер различаются в иных отношениях, например, в полагании цели, с которой создаются музыкальные драмы: внутримызыкальной у Глюка и внемузыкальной у Вагнера. Пожалуй, именно вследствие близости рассуждений Глюка вагнеровским самым важным для Вагнера было ясно дистанцироваться от Глюка. Аналогичным образом обстоит дело и с другими выдающимися композиторами, Моцартом и Бетховеном, которых Вагнер, если и удостоивает похвалы, то по большей части все-таки критикует, чтобы подчеркнуть своеобразие собственного творчества. Особых похвал удостоиваются увертюры Моцарта и Глюка [1, 6]. На взгляд Вагнера, оба этих композитора выявляют «возможность растворения богатой музыки в еще более богатой драматической поэзии, именно в такой поэзии, которая благодаря свободному растворению в ней музыки становится всецельным драматическим искусством» [2, 213]. В сочинениях обоих композиторов эта возможность выявляется, но, как сказано вместе с тем, не реализуется; драматическое искусство не возникает. У Глюка он особо выделяет увертюру к опере «Ифигения в Авлиде» («самая совершенная инструментальная пьеса Глюка — увертюра к “Ифигении в Авлиде”» [25, V, 112]) за необычный, тонко продуманный контраст основных тем и мотивов. Главный мотив увертюры соединяется с другими темами и мотивами с таким мастерством, что тем самым получает выражение «великая идея греческой трагедии», как ее сформулировал уже

⁶ См. [16, II, 450].

Зоргнер отсылает читателя к § 171 второго тома «книги для свободных умов» «Человеческое, слишком человеческое». Параграф озаглавлен «Музыка как поздний плод всякой культуры». В нем, в частности, говорится:

«Из всех искусств, имеющих обыкновение всякий раз вырастать на определенной культурной почве, при определенных социальных и политических условиях, музыка является на свет последний из всех растений, в осеннюю пору, в пору увядания относящейся к ней культуры: в это время обычно уже становятся заметными первые предвестия и признаки новой весны; мало того, иногда музыка звучит в удивленном и новом мире, как язык исчезнувшей эпохи, доходя до нее с запозданием» (цит. по: [10, 416]; *примеч. переводчика*).

Аристотель: чередование ужаса и сострадания [1, 12]. Однако и на сей раз Вагнер релятивизирует свою похвалу, подчеркивая, что «развитие главной музыкальной мысли» способно быть не тем движением, «которое заключено в драматическом действии как таковом», а лишь тем, «которое заложено в самом существе инструментальной музыки» [там же]. Тем самым, здесь получает воплощение еще не драматическое искусство, а исключительно драматическая музыка.

Моцарт, напротив, «постиг главную, ведущую идею драмы, освободил ее от всего второстепенного и случайного, связанного с фактическим ее содержанием, и представил как музыкально преображенное творение, как страсть, персонифицированную в звуках, как образ, соответствующий основной идее. Тем самым и драматическое действие получило объяснение, понятное чувству», благодаря чему возникла «совершенно самостоятельная музыкальная пьеса» [там же, 7]. На основании таких оценок Вагнер приходит в дальнейшем к следующим выводам:

Увертюры Глюка и Моцарта «показали лишь возможности музыки, раскрыли ее стремления и не были поняты родственными искусствами, которые должны были бы способствовать этим свершениям, ответить на них, охваченные тем же стремлением к взаимному слиянию. Лишь общее стремление всех трех видов искусств к созданию истинного произведения искусства может спасти их и тем самым создать это произведение. Только после того как будет сломлено эгоистическое упорство всех трех искусств и они любовно сольются друг с другом; только после того как каждое будет любить себя лишь в другом; только после того как они перестанут существовать как изолированные искусства, — они окажутся в состоянии создать совершенное произведение искусства. Их исчезновение в этом смысле явится рождением такого произведения искусства, их смерть — его жизнью.

Драма будущего возникнет в тот момент, когда не будет больше ни пьесы, ни оперы, ни пантомимы; когда условия, благодаря которым они возникли и влачили свое противоестественное существование, будут полностью уничтожены. Эти условия исчезнут только тогда, когда возникнут условия, которые породят произведение искусства будущего. Но они возникнут не отдельно, а только во взаимосвязи с условиями всей нашей жизни. Только тогда, когда царящая религия эгоизма, расчленившая искусство на уродливые, своекорыстные направления и виды будет безжалостно изгнана из жизни, искоренена без снисхождения, сама собой родится *новая религия*, включающая в себя условия существования произведения искусства будущего» [2, 213–214].

Таким образом, хотя увертюры Глюка и Моцарта и указывают верное направление, они ограничены областью музыки и не выходят за ее границы по направлению к истинному драматическому искусству. Лишь увертюра Бетховена к «Леоноре», «далекая от того, чтобы служить одним лишь музыкальным вступлением к драме, представляет нам самую драму и притом глубже захватывает нас, чем последующее, лишенное внутреннего единства

действие. Это творение — уже не увертюра, оно само — мощная, величественная драма» [1, 8]. Особое положение Бетховена в размышлениях Вагнера заметно и в отношении увертюры. Творчество этого композитора указывает уже непосредственно на вагнеровское творчество.

Признавая определенные заслуги революции Глюка, Вагнер еще более принижает ее значение, утверждая, что она состояла лишь в том, что «композитор восстал против произвола певца» [3, 275]. Как следствие, роль композитора выросла по сравнению с ролью певца, «а всё остальное в этом неестественном организме оперы осталось совершенно тем же, что и прежде. Ария, речитатив и танец в опере Глюка стоят совершенно обособленно, без всякой связи, как это было и до Глюка, как осталось и поныне» [там же, 276]. Также и «в отношениях поэта к композитору не произошло ни малейшего изменения; скорее, отношение к нему композитора стало еще более диктаторским, ибо, раз поняв, что его задача выше задачи певца-виртуоза, он с усиленным рвением принялся строить оперу по своему разумению» [там же].

Французскую традицию, представленную Глюком и его последователями, Вагнер характеризует как рефлексирующую, а итальянскую — как наивную. Та состоит из бессильных революционеров, эта — из реакционеров вроде Россини [там же, 289]⁷. Революция Глюка оказалась безуспешной; «история оперы, собственно, заканчивается Россини» [там же].

Подобно Шопенгауэру, Вагнер признает некоторое значение увертюры Глюка. Но основания, по которым каждый из мыслителей это делает, красноречиво различаются. Что же касается концепции собственно оперы, то Глюк не вышел за рамки традиции, сохранив обычное ее подразделение на арии и речитативы. Арии Глюка ориентированы на текст, в результате получается «абсолютно приятный напев» [там же, 292]. Тем самым Глюк и его последователи «более или менее обманывали самих себя, когда приписывали действие своей музыки не столько чистой музыкальной эссенции своих арий, сколько яркому выражению того драматического смысла, который они в музыку вкладывали» [там же]. Публика же смогла себе признать в том, что увлечена «мелодической прелестью арий», лишь тогда, когда была «эмансипирована Россини» [там же]. Общий смысл оперного творчества Глюка Вагнер понимал следующим образом:

«Глюк сознательно старался в декламационном речитативе или певучей арии при полном сохранении их формы и инстинктивном стремлении соответствовать обычным требованиям, обуславливающимся их чисто музыкальным содержанием, по возможности верно выразить музыкой то чувство, о котором говорит текст; раньше же всего он старался не искажать чисто декламационной стороны стиха в угоду музыке. Он хотел говорить в музыке верно и понятно» [там же, 319].

⁷ Противопоставление, к которому прибегает здесь Вагнер, немного напоминает противопоставление реакционной музыки Стравинского авангардной музыке Шёнберга, к которому прибегает Адорно в своей «Философии новой музыки».

В этом месте Вагнер стремится провести различие между собственным пониманием драматического искусства и драматической музыкой Глюка, исходя из того, что «отправной точкой его достойных уважения реформаторских устремлений была французская “трагедия”» [25, IX, 203]. Решающее отличие драматического искусства от драматической музыки состояло в том, проистекает ли музыка из инстинкта речи (причем язык должен быть родным), или же она исключительно подражает живой речи. Последний случай имеет отношение к Глюку. Если музыка «через речь могла бы проникнуть в организм языка, то это должно было бы ее преобразить». Но в случае Глюка этого не произошло. У него дело доходит лишь до имитации живой речи, поскольку «в ней одной он находил оправдание для мелодий» [3, 322]. Эта манера роднит его с Мейербером, который также отличался «своим равнодушием к духу всякого языка и своей вытекающей отсюда способностью легко осваиваться с его внешностью» [там же]. При этом мелодические акценты следовали непосредственно за акцентами разговорной речи [там же, 430].

Однако такая манера не вела к возникновению драмы, но «этим музыкант обратил в прозу не только стих, но и мелодию, потому что от нее не осталось ничего, кроме музыкальной прозы, которая выразительностью тона только усиливала риторический акцент превращенного в прозу стиха. В самом деле, весь спор о понимании мелодии сводился к вопросу о том, должен ли стих влиять на мелодию» [там же].

Подобная манера Глюка также ясно свидетельствует о том, что относительно его реформы можно говорить лишь о драматизации музыки, а не о создании драматического искусства. У Россини полностью утрачен «драматический замысел оперы»; на центральное место выдвигаются «фривольные и всецело чувственные элементы этого жанра» («Спонтини», впервые опубликовано в «Швейцарской газете» 11 февраля 1851 года; цит. по: [25, V, 86]). Тот факт, что у Глюка опера еще не могла стать драмой, возможно, связано и с ограниченными музыкальными способностями самого Глюка. Возрастающее богатство музыки, заметное в операх Моцарта, должно было стать «решающим фактором для того, чтобы сделать музыку пригодной для драмы» [4, 558]. И далее Вагнер подчеркивает: хотя Моцарт и Глюк в своем творчестве никогда не выходили за границы музыки, собственно музыкальные достижения обоих композиторов являются серьезной предпосылкой для создания драматического искусства:

«Если Вам нужны образцы, чтобы стать человечнее, благороднее и образованнее, и Вы хотите создать одухотворенные музыкой формы, соедините, например, мастерскую декламацию Глюка и его впечатляющее искусство драматизации с моцартовской, полной контрастов, мелодией, с его искусством инструментального и ансамблевого письма, и Вы получите драматическое произведение, соответствующее требованиям самой строгой критики» («Пастиччио», впервые опубликовано в «Новой музыкальной газете» 10 ноября 1834 года; цит. по: [25, XII, 11]).

В результате синтеза творчества Глюка, «снискавшего славу французской драматической музыке», и Моцарта, которого «следует рассматривать как облагораживающее начало итальянской школы» [ibid., 13] становится возможным драматическое искусство, которое Вагнер находил в зародыше у Бетховена и в зрелом виде у себя и считал порождением немецкой традиции [26, II, 636, 637]⁸.

Поздний Ницше высказывает сомнения в том, что Вагнер создал музыкальные драмы, способные изменить культуру, или подошел к этому в поздний период творчества. Но и Вагнер хорошо сознавал, что между драматическими событиями на сцене и социальными условиями, в которых существует концертный зал, возникает непроясненное, напряженное отношение [25, V, 111–112]. Из полемики Вагнера с Глюком, изложенной здесь далеко не во всех деталях, по крайней мере, явствует, что, по признанию самого Вагнера, он «приложил к операм Глюка всё старание» [26, IV, 64]. Ясно отделить свое творчество от глюковского было для Вагнера острой необходимостью, в частности потому, что многие другие, например Ницше, подчеркивали очевидную, на первый взгляд, общность теоретических подходов обоих композиторов. Поэтому Вагнеру пришлось потрудиться над объяснением различия между драматическим искусством Глюка и тем драматическим искусством, к которому он сам стремился. Свой вид драматической музыки создал и Моцарт, но это была иная ее грань, чем та, что выделяется у Глюка. Лишь соединив музыкально-драматическое творение «итальянца» Моцарта и «француза» Глюка, можно было прийти к истинному драматическому искусству, способному произвести культурную революцию. Музыка Бетховена уже является предвестником такого искусства, но лишь у Вагнера оно должно было осуществиться во всей своей полноте (по крайней мере, именно таким образом истолковывает Вагнер ход музыкальной истории). Подобно Шопенгауэру и Ницше, Вагнер относился к оперной реформе Глюка скорее прохладно.

3. РАЗМЫШЛЕНИЯ К ПЕРЕОЦЕНКЕ ОПЕРНОЙ РЕФОРМЫ ГЛЮКА

Шопенгауэр критиковал реформу Глюка, так как музыкальные драмы, в которых главенствующая роль принадлежит речевому моменту, с его точки зрения не позволяют слушателю погрузиться в состояние эстетического созерцания — состояние, связанное, в частности, с освобождением от *principium individuationis*. Ницше критиковал эту реформу, так как драматическая музыка, во-первых, не отвечала его собственным потребностям, а во-вторых, не обладала свойствами, необходимыми для того, чтобы выйти за пределы нигилизма. Вагнер критиковал их, так как они представляли собой не более чем поворот от мелодической музыки к драматической, однако для того, чтобы создать новую форму культурной общности, ему было необходимо драматическое произведение искусства. Напротив, Глюк хотел лишь перейти от простого развлечения к более утонченной форме

⁸ См. также [25, XII, 421–422].

культурного досуга, связанной с опытом переживания подлинных чувств. Глюк сам говорил о том, что требованиями его оперной реформы являются «язык сердца, сильные страсти, интересные ситуации и полное разнообразие зрелище». Он не собирался вызвать у всех слушателей мистическое состояние, как его описывает Шопенгауэр, оказать на них нравственное воздействие, как это заявлено в высказываниях Ницше, или произвести культурный эффект, как того требует Вагнер. Также и в других представлениях революционеров в области музыкальной драмы имеется особая, универсального характера цель: политическая у Платона, добродетель — у членов флорентийской камераты. Всеобщее, единообразное восприятие не входило в намерения Глюка. Скорее он делал акцент на подлинности эмоций, вызываемых у публики. А язык сердца и души сильно различается от индивида к индивиду. Неверно думать, что понимание этого пришло к мыслителям лишь в XX столетии. Глюк подчеркивает открытость потенциального подлинного опыта, возникающего у публики. Для него речь идет лишь о том, что подобный опыт — это нечто иное, чем та простая форма развлечения, основой которого являются редкие вокальные данные кастрата или выдающиеся технические способности примадонны. Одновременно Глюк явно уклоняется от того, чтобы исходить из тех или иных антропологических представлений у слушателей или выдвигать с помощью оперной реформы этический, политический, общественный или культурный идеал. Подобные задачи — не его, им нужен свой опекун.

Подчеркивая потенциальное многообразие подлинного опыта, который мог возникнуть у слушателей благодаря его предложениям по реформе собственно музыкальной стороны оперы, Глюк является нашим современником в гораздо большей мере, чем другие мыслители. Поэтому острую критику Шопенгауэра, Ницше и Вагнера следует отвергнуть по всем пунктам: она перегружена антропологическим и этическим содержанием.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате можно утверждать, что яростную критику оперной реформы Глюка немецкими музыкальными мыслителями XIX века следует отвергнуть. Требования Глюка — открытость эмоциональных реакций и фокусировка на подлинных чувствах у тех, кто воспринимает его реформированные музыкальные драмы, — пожалуй, даже дают основание считать, что Глюк находится к нам ближе, чем Платон, Галилей, Шопенгауэр, Вагнер или Ницше с их представлениями о том, как музыка должна воздействовать на публику.

Использованная литература

1. *Вагнер Р.* Об увертюре / пер. с нем. А. В. Михайлова // Рихард Вагнер. Статьи и материалы / ред.-сост, авт. коммент. Г. В. Крауклис и В. Г. Гамрат-Курек, общ. ред. Т. Э. Цытович. М.: Музыка, 1974. С. 5–14.
2. *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего / пер. с нем. С. Гиждеу // Р. Вагнер. Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова, вст. ст. А. Ф. Лосева. М.: Искусство, 1978. С. 142–261 (История эстетики в памятниках и документах).
3. *Вагнер Р.* Опера и драма / пер. с нем. А. Шепелевского и А. Винтера // Р. Вагнер. Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова, вст. ст. А. Ф. Лосева. М.: Искусство, 1978. С. 262–493 (История эстетики в памятниках и документах).
4. *Вагнер Р.* О назначении оперы / пер. с нем. О. Смолян // Р. Вагнер. Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова, вст. ст. А. Ф. Лосева. М.: Искусство, 1978. С. 540–566 (История эстетики в памятниках и документах).
5. *Глюк К.* Посвящение к опере «Альцеста» (1767) // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. С. 480–481.
6. *Ницше Ф.* Веселая наука / пер. с нем. К. А. Свасьяна // Ф. Ницше. Сочинения в 2 т. Т. I. Литературные памятники / сост., ред., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. С. 491–719.
7. *Ницше Ф.* Черновики и наброски 1885–1887 гг. / пер. с нем. В. М. Бакусева // Ф. Ницше. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. XII / науч. ред. С. В. Казачков. М.: Культурная революция, 2005. 560 с.
8. *Ницше Ф.* Черновики и наброски 1887–1889 гг. / пер. с нем. В. М. Бакусева и А. В. Гараджи // Ф. Ницше. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. XIII / науч. ред. С. В. Казачков. М.: Культурная революция, 2006. 656 с.
9. [Ницше Ф.] Письма Фридриха Ницше / сост., пер. с нем. И. А. Эбаноидзе. М.: Культурная революция, 2007. 400 с.
10. *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое / пер. с нем. В. М. Бакусева // Ф. Ницше. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. II / науч. ред. И. А. Эбаноидзе. М.: Культурная революция, 2009. 672 с.
11. *Ницше Ф.* Ессе homo / пер. И. Эбаноидзе // Ф. Ницше. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. VI / науч. ред. И. А. Эбаноидзе. М.: Культурная революция, 2009. С. 185–284.
12. *Ницше Ф.* Музыка без будущего / пер. И. Эбаноидзе / Ницше contra Вагнер // Ф. Ницше. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. VI / науч. ред. И. А. Эбаноидзе. М.: Культурная революция, 2009. С. 325–326.
13. *Шопенгауэр А.* О сущности музыки: выдержки из сочинений Шопенгауэра / под ред. Историко-эстет. секции; вступ. ст. К. Эйгес. Петроград: Гос. муз. изд-во, 1919. XIV, 42 с.
14. *Einstein A.* Gluck: Sein Leben — Seine Werke. Rev. Neuausg. Kassel, Basel: Bärenreiter, 1987. 260 S.

15. *Galilei V.* Dialogue on Ancient and Modern Music / transl. von Claude V. Palisca. New Haven, Conn. [u. a.]: Yale University Press, 2003. LXIX, 390 p.
16. *Nietzsche F.* Sämtliche Werke — Kritische Studienausgabe: in 15 Bänden / hrsg. von G. Colli und M. Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975–1984.
17. *Nietzsche F.* Sämtliche Briefe — Kritische Studienausgabe: in 8 Bänden / hrsg. von G. Colli und M. Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1967–1977.
18. *Palisca C. V.* Introduction // *V. Galilei.* Dialogue on Ancient and Modern Music. New Haven, Conn. [u. a.]: Yale University Press, 2003. P. XVII–LXIX.
19. *Pöhlmann E.* Altgriechische Musik und ihr Aufleben in der Neuzeit // Musik in der antiken Philosophie: eine Einführung / hrsg. von S. L. Sorgner, M. Schramm. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. S. 33–70.
20. *Sorgner S. L.* Nietzsches Musikphilosophie // Musik in der deutschen Philosophie: Eine Einführung / hrsg. von S. L. Sorgner, O. Fürbeth. Stuttgart: J. B. Metzler, 2003. S. 115–134.
21. *Sorgner S. L.* Musik und Ethik in Nietzsches „Geburt der Tragödie“ // Friedrich Nietzsche: Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment / hrsg. von V. Gerhardt, R. Reschke. Berlin: Akademie, 2006. S. 59–76.
22. *Sorgner S. L.* Einige Überlegungen zur antiken und modernen Musikphilosophie // Musik in der antiken Philosophie: eine Einführung / hrsg. von S. L. Sorgner, M. Schramm. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. S. 15–32.
23. *Sorgner S. L.* Reflexionen zum Musikdrama. Richard Wagner, Thomas Mann und der Posthumanismus // Liebe ohne Glauben: Thomas Mann und Richard Wagner / hrsg. von H. Pils, Ch. Ulrich. Göttingen: Wallstein, 2011. S. 152–172.
24. *Sorgner S. L.* Musik und Ethik in Schopenhauers Philosophie // Musik als Wille und Welt: Schopenhauers Philosophie der Musik / hrsg. von M. Kossler. Würzburg: K&N, 2011, S. 61–84.
25. *Wagner R.* Sämtliche Schriften und Dichtungen: in 16 Bde. Volks-Ausgabe. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1911–1914.
26. *Wagner R.* Sämtliche Briefe. Wiesbaden/Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik/Breitkopf & Härtel, 1967ff.

НАСОНОВ РОМАН АЛЕКСАНДРОВИЧ

rrrnassonov@rambler.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

ROMAN A. NASSONOV

rrrnassonov@rambler.ru

Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Foreign History Music Subdepartment of Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ

«Злые боги» (о внемузыкальных аспектах оперной реформы К. В. Глюка)

В статье оспаривается тезис Ш. Л. Зоргнера о том, что оперная реформа Глюка была ограничена только внутримузыкальными задачами. В частности, показывается, что Посвящение к опере «Альцеста», на котором Зоргнер основывает свои представления о реформе Глюка, не описывает в полной мере даже собственно музыкальные новшества композитора. В нем не упоминается один из самых важных элементов преобразований — резко усиливающаяся роль аккомпанированного речитатива.

В операх на либретто Метастазіо этот прием использовался в исключительных ситуациях — у Глюка и Кальцабиджи «исключительные» ситуации, в которых высокий герой не в состоянии скрыть своей боли, возникают регулярно, свидетельствуя о жестокости и бессмысленности установленного «богами» порядка, при котором человек обречен на постоянные страдания. При всех различиях между собой реформаторские оперы Глюка выражают буржуазные ценности — прежде всего, представление о праве добродетельного частного человека на счастливую семейную жизнь. Тем самым реформаторские оперы Глюка, написанные на высокие, преимущественно мифологические, сюжеты, сближаются, как это ни парадоксально, с мещанскими драмами и сентиментальными комическими операми как одним из главных средств пропаганды новой буржуазной идеологии в XVIII веке.

Ключевые слова: Ш. Л. Зоргнер, музыкальная эстетика, К. В. Глюк, Р. де Кальцабиджи, оперная реформа, история оперы, *recitativo accompagnato*, трагедия, мещанская драма, теодицея

ABSTRACT

“The Wicked Gods” (On the Extra-Musical Aspects of the Ch. W. Gluck’s Opera Reform)

The S. L. Sorgner’s thesis that opera reform by Gluck was limited to only inner-musical tasks is challenged in this paper. It is shown that dedication to *Alceste*, on which Sorgner bases his view on the Gluck’s reform does not describe in full extent even the composer’s musical innovations. In particular, it makes no reference to the most important element of the reform — the dramatically increasing role of accompanied recitative.

In the operas based on the libretti by Metastasio this technique was used in exceptional situations — with Gluck and Calzabigi “exceptional” situations, in which a high character is not able to hide his pain occur regularly indicating the brutality and senselessness of the established by “gods” order, in which man is doomed to constant suffering. For all of their differences, the Gluck’s reform operas express bourgeois values — above all, the idea of the right of private virtuous man to a happy family life. Thus, the Gluck’s reform operas, written on high, mainly mythological subjects approach, paradoxically, the bourgeois dramas and sentimental comic operas as one of the main means of promoting the new bourgeois ideology in the 18th century.

Keywords: S. L. Sorgner, musical aesthetics, Ch. W. Gluck, R. de’ Calzabigi, opera reform, history of opera, *recitativo accompagnato*, classical tragedy, bourgeois tragedy, theodicy

Роман Насонов

«ЗЛЫЕ БОГИ»

(О ВНЕМУЗЫКАЛЬНЫХ АСПЕКТАХ ОПЕРНОЙ РЕФОРМЫ К. В. ГЛЮКА)

Доклад Штефана Зоргнера, прочитанный 21 марта 2014 года в Московской консерватории на Международной научной конференции «К 300-летию К. Ф. Э. Баха и К. В. Глюка», вызвал живой отклик у присутствующих и спровоцировал увлекательный обмен мнениями в рамках состоявшегося вслед за выступлением немецкого гостя заседания круглого стола¹. Ученый известен в Германии и в мире своими многочисленными трудами, посвященными истории музыкальной эстетики; некоторые из его важнейших работ приведены в списке литературы к публикации Зоргнера в этом номере журнала.

Большая часть статьи, написанной для «Научного вестника Московской консерватории» на основе прочитанного доклада, освещает проблему восприятия оперной реформы Глюка немецкими мыслителями XIX века. Эрудиция автора, его знакомство с разнообразными текстами Шопенгауэра, Вагнера, Ницше восхищают. Зоргнер убедительно показывает, что реформаторские идеи Глюка в изложении немецких писателей романтической эпохи получили специфическое преломление и были искажены. Каждый из трех мыслителей пытался найти место манифестам Глюка и самому его творчеству в рамках собственных философско-эстетических концепций, приписывающих музыке в целом и оперному жанру в частности их единственно верный смысл и назначение.

В то же время, Зоргнер ставит проблему статьи гораздо шире. На его взгляд, оперная реформа Глюка является уникальным опытом среди аналогичных явлений в истории музыкального искусства. Единственный из

¹ В дискуссии приняли участие крупнейшие российские музыковеды, специалисты в области истории оперы XVIII века: профессора М. А. Сапонов и Л. В. Кириллина, доцент А. В. Булычева.

реформаторов жанра, Глюк ограничивает свой манифест (Посвящение к опере «Альцеста») рассмотрением только внутримзыкальных вопросов. Он не ставит перед своими сочинениями никаких иных — нравственных, политических, культурных и т. п. — целей, кроме как возбуждать в слушателях сильные страсти. Немецкие мыслители, напротив, исходили при рассмотрении музыки из внемузыкальных предпосылок и вследствие этого проигнорировали суть высказываний композитора.

Как музыковед, интересующийся историей оперного театра, я воспользуюсь правом переводчика на послесловие к статье, чтобы высказать несколько замечаний по поводу отдельных аспектов концепции Зоргнера. На мой взгляд, автор, увлекаясь противопоставлением Глюка Вагнеру, Ницше и Шопенгауэру, в ходе полемики сам несколько искажает суть глюковской реформы, предлагая читателям слишком узкое ее понимание.

Прежде всего, возражения вызывает ряд фигур, в который Зоргнер встраивает Глюка. Ни В. Галилей, ни тем более Платон не были реформаторами оперного жанра. Если уж продолжать этот ряд, то в него следовало бы включить не Глюка, а философов-просветителей (Руссо, Дидро и многих других), которые и занимались обоснованием эстетической стороны современного им музыкального театра. Соответственно, «недостающие» внемузыкальные аспекты оперной реформы Глюка обнаружались бы незамедлительно. Скорее, имеет смысл противопоставлять Глюка — по профессии своей музыканта, а не мыслителя — Вагнеру, который впервые в истории оперного жанра взвалил на свои плечи по меньшей мере двойную ношу: создавать новаторские оперы (совмещая при этом функции композитора и либреттиста) и давать им философско-эстетическое обоснование. В текстах Глюка, трактуемых — не то чтобы ошибочно, но часто без должной рефлексии — как реформаторские «манифесты», можно увидеть предвосхищение этого дерзновенного хода Вагнера, но и не более того.

Если же мы поищем предвосхищение тезиса Глюка о сильных страстях как основной цели музыки, то можно вспомнить, например, известные слова Монтеверди из письма к Алессандро Стриджио от 9 декабря 1616 года: «...сам миф (о свадьбе Фетиды. — *Р. Н.*) <...> нисколько меня не трогает, я даже с трудом понимаю его. Я не чувствую, чтобы он естественно привел меня к концу, который бы меня растрогал. Ариадна довела меня до слез, Орфей заставлял меня молиться, а этот миф... я право не знаю, какова его цель?» [2, 90]. Для композитора Монтеверди цель музыки состоит в возбуждении сильных страстей — и, при всех различиях его «Орфея» с «Орфеем и Эвридикой» Глюка, в данном отношении напрашивается параллель.

Любой большой музыкант будет заботиться прежде всего о воздействии своих произведений на публику. Внемузыкальные аспекты творчества такого музыканта лежат за пределами его компетенции и не обязаны им проговариваться. Но значит ли это, что Монтеверди и Глюк не видели (или не замечали) философских, культурных и даже идеологических смыслов своей музыки?..

Собственно говоря, мое второе возражение Штефану Зоргнеру заключается в том, что смысл оперной реформы Глюка не состоял лишь в переходе «от простого развлечения к более утонченной форме культурного досуга, связанной с опытом переживания подлинных чувств». Да и что такое есть эти «подлинные чувства»?

Действительно, некоторые из современников великого композитора находили в его музыке излишне натуралистическое воспроизведение человеческих страстей. Напомню хорошо известный отзыв Ж.-Ф. де Лагарпа: «Крики горести — одно из средств Глюка. Сие аффектированное передразнивание природы очень отличается от искусства, основанного на приукрашенном подражании. Я вовсе не хочу слышать криков страдающего человека. От искусства я жду печальных, но не неприятных акцентов» [1, 380].

Было бы наивно думать, что оные «крики горести» пришли в музыкальное искусство прямой дорогой из жизни. Происхождение их оперное: наряду с громко заявленным сокращением виртуозности партий певцов, принятым по совету Кальцабиджи, и безостановочным развитием драмы, новаторство Глюка состояло также в резком увеличении удельного веса аккомпанированного речитатива, начиная уже с самого первого из реформаторских произведений композитора.

В традиционных метастазиянских операх речитатив с развитым оркестровым сопровождением использовался как особое средство, которое не было принято применять слишком часто. Высокому герою не положено было открыто демонстрировать свое страдание и лишь в самых безысходных ситуациях дозволялось его эффектно обнажать. Основная заслуга Кальцабиджи-драматурга состояла, на мой взгляд, в том, что он первым сумел поставить подобные экстремальные ситуации на поток. В свою очередь Глюк не только обладал искусством обильно уснащать драму стонами страдающих героев, но умел делать это разнообразно и достаточно целомудренно, не переходя окончательно границу хорошего вкуса. Герои реформаторских опер помнят о своем высоком происхождении и не поддаются искушению выставлять слабость напоказ, всячески борются с ней, пытаются скрыть муку под видом внешнего спокойствия и просветленности (вспомним арии Орфея в первой из реформаторских опер и арию Ореста, предшествующую сцене с Эвменидами, в последней).

В своих реформаторских сочинениях Глюк доводит трагическую оперу до крайнего предела. Его герои жалуются на жизнь с регулярностью частных лиц, простых обывателей, — оправдывают же их не только исключительные обстоятельства, измышленные либреттистом, но и мастерство композитора, способного находить индивидуальные решения для каждой особой трагической ситуации.

Не столько хронологически, сколько по сути своей реформаторские оперы Глюка являются последними, предельными трагедиями в музыке — трагедиями, на которые уже легла тень мещанской драмы. Эта игра света трагического разума и тени буржуазной сентиментальщины задает

непростую задачу современным театральным постановщикам. Приходится делать выбор: скрывать бытовые коннотации ряда сцен (например, выяснение семейных отношений между Орфеем и Эвридикой по пути из Аида в земной мир) или, напротив, подчеркивать их? Единственно правильного ответа на подобные вопросы не может быть в силу особого устройства и исторического положения глюковских шедевров. Менялась эпоха — и там, где возобладали мещанская драма, не оставалось места ни для трагедии, ни для комедии в подлинном смысле этих слов.

Позволю предложить вниманию читателей одну шутовую параллель, которую иногда привожу студентам, для того чтобы объяснить внемзыкальный смысл «Орфея и Эвридики». Завязка известной оперы П.-А. Монсиньи на либретто М.-Ж. Седена — произведения уже всецело сентиментального — состоит, как известно, в нелепой затее некоей герцогини, покровительницы пейзажки Луизы; последняя должна разыграть перед женихом, солдатом Алексеем, свадьбу со своим кузеном Бертраном. Герцогиня, женщина, по-видимому, немолодая и явно скучающая в глуши, не желает зла молодым — напротив, она помогает им устроить свидание. Но и о собственных «невинных» развлечениях она не забывает. В итоге влюбленная пара переживает череду потрясений и драматических, грозящих смертью ситуаций, прежде чем их история чудесным образом — благодаря вмешательству самого французского короля — завершится счастливо.

Не точно ли так ведут себя боги в первой реформаторской опере Глюка, обставляя счастье любящих супругов бессмысленным и издевательским (с точки зрения человека XVIII столетия) условием — запретом Орфею смотреть на изнемогающую от страдания Эвридику? Век Просвещения нашел логичное объяснение тому, что до тех пор не вписывалось в рамки здравого смысла. Боги не злы — они желают людям добра и в конечном итоге его обеспечивают. Они, однако, впали в маразм и забавляются, как умеют и могут: уж такова причина наших страданий... Известна ли вам, дорогие читатели, более остроумная и убедительная версия теодицеи?

Не стану долго останавливаться на том, что реформаторские оперы Глюка были вовлечены в высокую политику его времени. Венская триада многим обязана супружеской любви Марии Терезии к Францу I — любви, по-видимому, искренней, но и демонстративной (подданым популярной и могущественной эрцгерцогини было приятно видеть ее приверженность буржуазным семейным ценностям). Французский проект был бы невозможен без покровительства Марии-Антуанетты: премьера «Ифигении в Авлиде» всего тремя неделями предшествовала ее восхождению на престол вместе с супругом и пришлось на четвертую годовщину брака будущей королевской четы. Не была ли эта опера проникнута предчувствием тех опасностей, которые сулило пребывание в чужом враждебном краю дочери Марии Терезии, и не стала ли она в итоге своеобразным дурным пророчеством будущего Марии-Антуанетты? Ощущение надвигающихся

потрясений, очевидно, наложило отпечаток еще на одну оперу о жертвоприношении — «Ифигению в Тавриде».

Так или иначе, каждая из реформаторских опер Глюка стала проповедью новых буржуазных ценностей, и прежде всего, права частного человека на честную жизнь и на семейное счастье — права, которым в равной степени наделены и добродетельная служанка Чеккина, и прославившая распутницей королева Франции. Никакие высшие соображения не оправдают тех, кто готов принести жизнь и счастье людей в жертву, — гласит религия прав человека, своеобразный культ Новой Европы. А ветер истории, тем временем, по-прежнему требует жертвоприношений...

На самом деле, хорошего выхода здесь не видно. Не расположенная к каким бы то ни было жертвам, Европа постепенно перестает быть субъектом истории. Возврат к жертвоприношениям сулит лишь возрождение варварства. Так не в этом ли смысле К. В. Глюк и сегодня, спустя уже чуть более чем три века после своего рождения, является нашим современником?..

Использованная литература

1. Материалы и документы по истории музыки: в 2 т. Т. II. XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия) / сост. М. В. Иванов-Борецкий; пер. с итал., франц., немец. и англ. под ред. проф. М. В. Иванова-Борецкого. М.: Гос. муз. изд-во, 1934. 603 с.
2. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков: хрестоматия / сост. и общ. вст. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. 688 с. (Памятники музыкально-эстетической мысли).

ЛАРИСА ГЕРВЕР

ll3232@gmail.com

Доктор искусствоведения, профессор
Российской академии музыки имени
Гнесиных

121069 Москва,
ул. Поварская, д. 30/36

LARISSA L. GERVER

ll3232@gmail.com

Doctor of Art Studies, Full Professor of
Gnessins Russian Academy of Music

30/36, Povarskaya St.,
Moscow 121069
Russia

АННОТАЦИЯ

Даниил Хармс: три музыкальных случая

В статье предложена интерпретация трех сочинений Хармса, в которых не только названия, но и многие детали текста парадоксальным образом указывают на определенный музыкальный прототип.

В «Вариациях» (1936) Хармс воспроизводит структуру классической формы «Тема с вариациями». Здесь есть и «тема» — четыре начальных стиха, и «вариации» той же длины, в которых она повторяется в измененном виде, и нечто вроде смены лада («минор» после «мажора») и «громкая» кульминация в конце.

«Пассакалия № 1» (ок. 1936) построена как своего рода партитура пространства с несколькими уровнями. В каждом из них присутствуют устойчивые (остинатные) элементы: стоящий неподвижно лирический герой («я»), вода, покачивающаяся у его ног, и «кто-то» в глубине воды, кто внезапно дал знать о своем существовании.

Рассказ «Начало очень хорошего летнего дня (симфония)» (ок. 1937) состоит из 176 слов. И все же его строение напоминает симфонию в четырех частях. Есть и противопоставление мужского и женского начал в первой части, и финал в народном духе (изображение толпы, стоящей в очереди за сахаром), и т. п.

Наряду с музыкальным присутствует и литературный прототип — «2-я симфония» Андрея Белого, по отношению к которой «симфония» Хармса стала в равной мере продолжением и последовательным отрицанием самих жанровых установок литературной симфонии.

Ключевые слова: Даниил Хармс, Андрей Белый, вариации, пассакалия, симфония

АБСТРАКТ

Daniil Kharms: Three Case Studies

The article suggests the interpretation of three compositions by Kharms in which not only titles but also many details of the text indicate in a paradoxical way a certain musical prototype. In the *Variations* (1936) Kharms renders the classic “Theme and variations” structure. There are both the “theme” — four beginning verses — and “variations” of the same length, in which the “theme” is repeated in altered form, and a kind of change of mode (“minor” after “major”), and a “loud” climax at the end.

The *Passacaglia No. 1* (1937) is shaped like a sort of score of space with several layers. There are constant (*ostinato*) elements in every layer: lyrical hero (“I”), water, swaying near his feet, and “someone” deep in the water, who suddenly reveals his existence.

The short story *The Beginning of a Very Good Summer Day. Symphony* (a. 1937) is composed of 176 words. However, its shape looks like a symphony in four movements. There is an opposition between “masculine” and “feminine” in the first section (Timofey, jumping out of his window; peasant Khariton, throwing a stone; woman with an abscess), a final movement in folk character (a long line of people waiting to buy sugar is portrayed) and so on.

Along with a musical prototype there is also a literary one — *The 2nd Symphony* by Andrey Bely in relation to which Kharms’s “symphony” became equally a continuation and a consecutive denial of genre foundations of the literary symphony.

Keywords: Daniil Kharms, Andrey Bely, variations, passacaglia, symphony

Лариса Гервер

ДАНИИЛ ХАРМС: ТРИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СЛУЧАЯ

1. ВАРИАЦИИ¹

- Стоял задумчиво Петров.
Молчали гости. Над камином
Железный градусник висел
Молчали гости. Над камином
5 Висел охотничий рожок.
Петров стоял. Часы стучали
Трещал в камине огонёк.
И гости мрачные молчали.
9 Петров стоял. Трещал камин.
Часы показывали восемь.
Железный градусник сверкал
Среди гостей, в одной рубашке
13 Петров задумчиво стоял
Молчали гости. Над камином
Рожок охотничий висел.
Часы таинственно молчали.

¹ Текст стихотворения в авторской орфографии и пунктуации дан по [7, I, 332–333]. См. также [5].

- 17 Плясал в камине огонёк
Петров задумчиво садился
На табуретку. Вдруг звонок
В прихожей бешенно залился,
И щёлкнул английский замок.
- 23 Петров вскочил, и гости тоже
Рожок охотничий трубит
Петров кричит: «О Боже, Боже!»
И на пол падает убит.
- 27 И гости мечутся и плачат
Железный градусник трясут
Через Петрова с криком скачат
И в двери страшный гроб несут.
- 31 И в гроб закупорив Петрова
Уходят с криками: «готово».

Вариации
15 августа 1936

Вариации — форма теоретически бесконечная. Цикл начинается с темы, за которой следует любое число вариаций.

Темы вариаций часто заимствуются из сочинений других авторов.

Тема должна быть запоминающейся, лаконичной, не перегруженной деталями: ей предстоит ряд повторений (вариаций), в каждом из которых что-то изменится, а что-то обязательно останется неизменным, узнаваемым. В какой-то момент изменения могут стать радикальными: вместо мажора — минор, вместо веселья — скорбь. Или наоборот. Но потом происходит возвращение к первоначальному характеру; иногда тема повторяется без изменений: слушатель имеет возможность вспомнить, с чего все началось, и оценить, насколько далеко зашло варьирование.

По мере приближения к концу обычно происходит ускорение темпа, увеличение громкости. Окончание бывает очень эффектным.

Примерно так выглядит музыкальный образец жанра. Но можно ли считать, что Хармс сочинял свои «музыкальные» стихи без оглядки на «музыкальную классику» русской поэзии начала XX века? Во всяком случае, тема (начальное четверостишие²) «Вариаций» Хармса чем-то похожа на два с половиной начальных стиха из «Темы» Пастернака (цикл «Тема с вариациями»):

Скала и штурм. Скала и плащ и шляпа,
Скала и — Пушкин. Тот, кто и сейчас,
Закрыв глаза, стоит...

Среди гостей, в одной рубашке
Стоял задумчиво Петров
Молчали гости. Над камином
Железный градусник висел.

² 32 строки этого стихотворения делятся в основном на четверостишья, согласно считалке Хармса «...и четыре на четыре, / и еще потом четыре...», но со сбоем в одной из строф: $4 \times 4 + (4 + 2) + 4 \times 2 + 2$.

Конечно, скала, плащ и шляпа совсем не то, что рубашка, камин и градусник, к тому же у Хармса долгое время штиль, а не шторм, да и Петров — не Пушкин.

Итак, тема (стихи 1–4). Медленная из-за статичных глаголов *стоял, молчали, висел* однообразная и мрачно-величественная, как в «Чаконе» Баха или «32 вариациях» Бетховена. В музыкальных темах повторяются мотивы, а у Хармса — грамматические формы:

стоял Петров
молчали гости
висел градусник

За темой следуют вариации.

Var. I (стихи 5–8). Здесь демонстрируется прием перестановки элементов, очень распространенный в музыке вообще и типичный для вариаций в частности.

Поэзии эта техника тоже известна — здесь перестановки осуществляются не по вертикали, как в музыке, а по горизонтали.

Очень увлекался всяческими перестановками Северянин:

Никогда ни о чем не хочу говорить <...>
Ни о чем никогда не хочу говорить <...>
Не хочу говорить никогда ни о чем <...>
Говорить не хочу ни о чем никогда!

Белый назвал такой прием у Гоголя «контрапунктом»:

Наступает отец — поддается пан; наступает пан — поддается отец [1, 226]

— и сам без устали переставлял слова и строки.

У Хармса в Var. I сразу несколько перестановок:

(тема)	(Var. I)
<i>Стоял Петров</i>	<i>Молчали гости. Над камином...</i>
<i>Молчали гости. Над камином...</i>	<i>висел [охотничий рожок]</i>
<i>[Железный градусник] висел</i>	<i>Петров стоял</i>

Новое качество 1-й вариации по сравнению с темой — появление звуков: часы *стучали, трещал* огонек. Это начало мощного *crescendo*.

Var. II (стихи 9–12), как часто бывает, служит продолжением Var. I: гости молчали, Петров стоял. Правда, трещит уже не огонек, который преобразовался в сверкание (градусника), а сам камин (разваливается?!); часы только что стучали, а теперь — показывают восемь. Казалось бы, одно не исключает другого, однако, показав восемь, часы таинственно умолкли.

Иными словами, ощущается какое-то нагнетание: гости оказались мрачными, градусник, который раньше просто висел, теперь засверкал (в музыке это было бы что-нибудь вроде цепи уменьшенных септаккордов).

Var. III (стихи 13–16) возвращает все на свои места. Это почти что повторение темы — с примесью Var. I: висит не градусник, а рожок. Новый порядок слов в повторяемых стихах:

Стоял задумчиво Петров (тема)
 Петров задумчиво стоял (Var. III)
 Рожок охотничий висел (Var. I).
 Висел охотничий рожок (Var. III)

— как будто служит подтверждением известного тезиса о перестановке слагаемых. Но настораживает преждевременность появления вариации, так сильно похожей на тему. Уместно было бы довести нагнетание до предела, а уже потом закруглить форму, начав, как ни в чем не бывало:

Среди гостей, в одной рубашке...

А здесь все иначе.

Var. IV (стихи 17–22): все умолкло. Часы молчали, а не стучали, огонек плясал (молча), а не трещал. О гостях ни слова — раньше-то молчали они. «Петров задумчиво...» — меняет положение: садится на табуретку! (Еще мгновение — и падет на пол.) Равновесие нарушено, теперь возможно всё, и расширением вариации дело не обойдется (так и в музыке бывает: начнется почти так же, как раньше, но, скажем, в басу, а не в мелодии, и не в мажоре, а в миноре...).

Вдруг звонок...

Crescendo продолжается. Были *стук* и *треск*, теперь — *бешенные* трели звонка и многозначный *щелчок* английского замка.

До сих пор стих был по преимуществу безрифменным: рифма появляется только в Var. I, да и то с запозданием — «сползает» на первую строку Var. II: *рожок-огонек, стучали-молчали*, при этом в самой Var. II рифма тоже не сложилась, несмотря на настойчивые повторы внутри строф в Var. I и II: *стоял-трещал; стоял-трещал-сверкал*. Var. III безрифменная, как и тема, которой она вторит и с которой зарифмована на расстоянии. Var. IV начинается попыткой восстановить рифмы Var. II (там: *часы стучали, трещал <...> огонек*, здесь *часы <...> молчали, плясал <...> огонек*), но происходит перелом. В оставшихся 14 стихах стихотворения налаживается убыстренный ход событий, а вместе с ним и рифма, которая действует теперь бесперебойно.

Var. V (стихи 23–26): Петров вскочил — еще один непоправимый шаг!

Звучность нарастает: рожок охотничий *трубит* (если висит ружье — оно выстрелит, а если рожок — затрубит). Петров *кричит*, гости *плачат* и с криком *скачат*, а потом с криками уходят.

Crescendo почти такое же, как в ремарках трагедии «Владимир Маяковский» Маяковского:

Стали беспорядком <...>. // Окружают. // Все в волнении. // Еще тревожнее. // Тревога. Гудки. За сценой крики «Штаны, штаны!» <...> // Тревога выросла. Выстрелы. Начинает медленно тянуть одну ноту водосточная

труба. Загудело железо крыш. <...> // Волнение не помещается. <...> // <...> Безумие надорвалось.

Крики, падение на пол и смерть Петрова, гости, которые мечутся, плачут и трясут градусник, — все это нарастание событий, хаотических движений и громких звуков составляет трагическую кульминацию «Вариаций».

Пытаясь объяснить смену настроения в пьесе — скажем, появление музыки в характере похоронного марша, — музыкант говорит о смерти воображаемого героя. Ну а Хармс сочиняет сцену смерти, изображая бурно-трагическую минорную вариацию. Кажется, она ничем не похожа на тему, однако предметно-персонажный состав остался неизменным — как в теме, так и в Var. VI (стихи 27–30):

Петров,
гости (в Var. VI «И гости...», как в Var. II),
железный градусник.

Похоронные скачки в последней вариации изображают различную «технику» игры — большие скачки, «мечущиеся» пассажи, многократные репетиции звуков («тряска») и т. п. А в заключительном двестишести узнаются характерные приемы коды — «заколачивание последних гвоздей» в постройку музыкальной формы и громогласные повторения заключительного каданса.

Готовность гостей, пометавшись и поплакав — без всякого перехода в душевном настроении, — приняться за скачки и бодрые крики «готово» также соответствует духу вариационной формы, в которой часто соседствуют противоположные по характеру построения.

Хотя у Хармса такие вещи случаются и без вариаций.

2. ПАССАКАЛИЯ³

Формула построения

Тихая вода покачивалась у моих ног.
Я смотрел в темную воду и видел небо.
Тут, на этом самом месте, Лигудим скажет мне формулу построения несуществующих предметов.
Я буду ждать до пяти часов, и если Лигудим за это время не покажется среди тех деревьев, я уйду. Мое ожидание становится обидным. Вот уже два с половиной часа стою я тут, и тихая вода покачивается у моих ног.
Я сунул в воду палку. И вдруг под водой кто-то схватил мою палку и дернул. Я выпустил палку из рук, и деревянная палка ушла под воду с такой быстротой, что даже свистнула.
Растерянный и испуганный стоял я около воды.

Лигудим пришел ровно в пять. Это было ровно в пять, потому что на том берегу промчался поезд: ежедневно ровно в пять он пролетает мимо того домика.

³ Текст приведен по [7, II, 175].

Лигудим спросил меня, почему я так бледен. Я сказал. Прошло четыре минуты, в течение которых Лигудим смотрел в темную воду. Потом он сказал: «Это не имеет формулы. Такими вещами можно пугать детей, но для нас это неинтересно. Мы не собиратели фантастических сюжетов. Нашему сердцу милы только бессмысленные поступки. Народное творчество и Гофман противны нам. Частокол стоит между нами и подобными загадочными случаями».

Лигудим повертел головой во все стороны и, пятясь, вышел из поля моего зрения.

Пассакалия № 1
10 ноября 1937 года

Пассакалии пишутся в форме вариаций на *basso ostinato* — «упорный» бас.

Основу формы составляет скрытая в недрах музыкальной фактуры басовая тема: ее часто называют «остинатной формулой». Тема звучит многократно в неизменном виде. Однако ее повторения не очень-то слышны, так как на басовое *ostinato* наслаиваются все новые и новые голоса: они и осуществляют варьирование. Каким бы ярким ни был материал этих голосов, они не более чем надстройка над басовой темой, которая неизменно «задает тон» всему звучанию. Иногда она растворяется в фигурациях, отсутствует как таковая — сохраняя при этом свое главенство. Но бывает и противоположное: поднимаясь из глубины, басовая тема выходит на поверхность. Это очень значительный момент формы, служащий ее водоразделом. Далее следует восстановление первоначального порядка вещей: *ostinato* возвращается в басовый регистр.

В рассказе, названном «Пассакалией», должна быть тема — остинатный бас, «упорно» повторяемый на протяжении всего сочинения. Но что считать темой? Хармс задает загадку, хотя Лигудим — персонаж, которому автор доверяет высказать свое *credo* (*Нашему сердцу милы только бессмысленные поступки*⁴), и утверждает, что загадочное «им» неинтересно. Вообще, многое из того, что сказал Лигудим, звучит как отрицание остальной части рассказа. Взять хотя бы его слова: *Народное творчество и Гофман противны нам* и первые строчки рассказа, напоминающие поговорки про воду:

Тихая вода покачивалась у моих ног. В тихом омуте...
Я смотрел в темную воду и видел небо. Темна вода во облацех⁵.

Прежде чем попытаться определить тему, продолжим чтение рассказа.

Тут, на этом самом месте...

⁴ 31 октября 1937 го года. Хармс записывает в дневнике «Меня интересует только «чушь»; только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении» (см. [8, 134]).

⁵ Источник этой поговорки — стих псалма: *И положи тму закров Свой, окрест Его — селение Его, темна вода во облацех воздушных* (Пс 17:12).

Рассказчик очень точен. Он постоянно фиксирует и место в пространстве, и время происходящего:

Тут, на <u>этом самом</u> месте...	Я буду ждать <i>до пяти часов</i> , и если Лигудим за это время не покажется
среди <u>тех</u> деревьев...	Вот уже <i>два с половиной часа</i> стою
я <u>тут</u> ...	Лигудим пришел <i>ровно в пять</i> . <u>Это</u> было <i>ровно в пять</i> , потому что
на <u>том</u> берегу промчался поезд:	<i>ежедневно ровно в пять</i> он пролетает
мимо <u>того</u> домика.	Лигудим спросил меня, почему я так бледен. Я сказал. Прошло <i>четыре минуты</i> ,

(читаем слева направо и сверху вниз, по столбцам и целыми строчками).

Однако уточнения эти особого свойства. Они как будто служат оградой для героя, причем оградой, воздвигаемой изнутри.

Тот, кто смотрит на деревья, домик, поезд и на часы, знает, о чем говорит. А мы так никогда и не узнаем, среди каких деревьев должен был показаться Лигудим и мимо какого домика ежедневно в пять часов пролетает поезд. Не знаем, сколько времени пришлось прождать герою *до пяти часов: два с половиной часа* + сколько еще? И как он определил, что прошло *четыре минуты*, в течение которых Лигудим смотрел на воду, — засек время? А сколько всего минут тот провел на условленном месте встречи, прежде чем, пятясь, выйти из поля зрения героя?

...Лигудим скажет мне формулу построения несуществующих предметов.

Кто такой этот таинственный Лигудим, персонаж с именем, навевающим неясные ассоциации?

О нем известно лишь, что:

- 1) он должен прийти и сказать формулу;
- 2) его ждет и на него обижается герой;
- 3) он пришел ровно в пять;
- 4) он спросил;
- 5) он произнес монолог, сказал: «нас это не интересует», а вовсе не формулу, — или это и есть формула?
- 6) он вышел из поля зрения.

И что за формула?

Формула построения — это понятно, но: *несуществующих*...

Лигудим скажет *формулу построения* того, чего нет и быть не может, — принесет то-не-знаю-что — оттуда-не-знаю-откуда.

Дальше в рассказе про ожидание, про *те деревья* и снова про *тихую воду*, которая всё *покачивается у ног*...

Безмянный герой стоит неподвижно. Он, конечно, способен двигаться (хочет уйти, если до пяти не придет Лигудим), но словно врос в землю, как *те деревья*. И в самом конце рассказа он остается на месте — а ведь хотел уйти в пять часов. Даже взгляд его неподвижен: Лигудим *пятясь, вышел из поля его зрения* — не исчез из виду, а вышел — как из помещения.

Стоящий у воды герой неподвижен, а Лигудим совсем иной. Он свой в пространстве (точнее, в его горизонтальном измерении): приходит, уходит, пятится, вертит головой *во все стороны*. Да и временные параметры его существования говорят о движении: измеряются минутами, а не часами. Лигудим пришел, спросил, помолчал 4 минуты, произнес монолог длиной в 39 слов — и был таков. Одновременно с ним поезд, который ежедневно *пролетает мимо, — промчался*.

А безмянный герой *смотрел* на воду, *стоял*, объяснял, что *будет ждать*, — только вода *покачивалась* у его ног: не гераклитово течение воды, а колебательное движение на одном месте.

Единственное действие героя (довольно-таки *бессмысленное*, то есть созвучное манифесту Лигудима) — он сунул палку в воду — приводит к *загадочному и пугающему* отклику (мы помним: *Такими вещами можно пугать детей... Частокол стоит между нами и подобными загадочными случаями*):

И вдруг под водой кто-то схватил мою палку и дернул. Я выпустил палку из рук, и деревянная палка ушла под воду с такой быстротой, что даже свистнула. Растерянный и испуганный стоял я около воды.

Обнаруживается новый параметр пространства — глубина. Вертикаль, ополовиненная отражением неба в воде, теперь ведет вглубь, от поверхности *тихой воды* — туда, где существует *кто-то*. *Пугающий детей* и того, кто хотел узнать от не интересующегося всем этим Лигудима *формулу построения несуществующих предметов*.

Обитатель глубины — фигура, обратная Лигудиму, но кое в чем и сходная с ним. *Кто-то* поднялся из неведомой глубины, сообщая о существовании неизвестного, и стремительно ушел обратно — палка, которую он схватил, даже свистнула. Лигудим, человек, которому известна формула несуществующего, быстро пришел оттуда-не-знаю-откуда, сказал, что ему не интересно существование неизвестного и ушел обратно: синхронный ему поезд стремительно промчался. Лигудим (вместе с поездом) прочертил горизонтальную линию изображения, *кто-то* — вертикальную.

Стоящий неподвижно герой соединяет два измерения. Стоит на берегу: на стыке суши, пространства Лигудима, и воды, где обитает *кто-то*; ждет появления одного, но входит в неожиданное взаимодействие с другим.

Пространственное разграничение сфер действия — партитура пассакалии.

Тему *basso ostinato* можно сформулировать примерно так: *В тихой воде кто-то водится* — мы сразу заподозрили это благодаря эпитетам воды «тихая» и «темная». В конце 1-й части рассказа «басовая тема» — обитатель глубины — поднимается наверх, хотя так и не показывается на поверхности.

Противоположное движение деревянной палки (ветки одного из *тех деревьев*) — вниз, под воду, напоминает о характерном перерасположении элементов по вертикали: в момент проведения оstinатной темы наверху то, что было наверху, звучит в низком регистре.

Покачивание воды, то есть многократная повторность непротяженной фазы движения, сродни повторениям оstinатной темы. Конечно, в покачивании нет ничего от «упорства» (или даже «упрямства»: упрямый — еще одно значение слова *ostinato*), а вот в поведении того, кто ждал, стоя часами на месте, — есть. Он ожидал узнать *формулу*, которая защитила бы его от существующего, позволила бы отгородиться от него посредством *построения несуществующих предметов*. Но столкнулся с существованием бесформульной, безымянной, пугающей глубины. И остался стоять там же, глядя в темную воду.

Постоянное присутствие темы стоящего на берегу человека — еще один, самый явный, оstinатный элемент хармсовской пассакалии.

Формула построения несуществующих предметов — тоже оstinато. Правда, к концу рассказа она *выходит из поля зрения*.

Появлению оstinатной темы в верхнем регистре может предшествовать «закругление» формы. У Хармса этот прием выполнен мастерски. Он повторяет начальную фразу рассказа, заменив прошедшее время на настоящее. Вообще последовательность глагольных времен очень красноречивая:

Тихая вода покачивалась у моих ног... Я смотрел... и видел... Лигудим скажет... Я буду ждать... я уйду (действие еще не началось: то прошлое — «недолет», то будущее — «перелет»). *Мое ожидание становится обидным. Вот уже два с половиной часа стою я тут* (настоящее время: нагнетание ожидания), *и тихая вода покачивается у моих ног* (что-то изменилось: раньше покачивалась, а теперь — покачивается... сейчас начнется...).

Появляется. Но не Лигудим из-за деревьев, а *кто-то* из глубины, кто, оказывается, обитает в «басовом регистре». Его не видно и не слышно — в отличие от Лигудима, о появлении которого мы были предупреждены с самого начала. Первая часть пассакалии прошла в ожидании Лигудима, а во второй части он — главная фигура, солист: его монолог — настоящая ария (вспоминаются арии на оstinатный бас). И все же Лигудим, если так можно выразиться, поверхностный персонаж, самая яркая «мелодия» пассакалии Хармса, но не басовое основание формы.

В отличие от Лигудима, *кто-то* упомянут только один раз. Однако этого совершенно достаточно для того, чтобы понять, какова его роль, — хотя рассказчик и продолжает говорить в основном о Лигудиме и обо всем, что с ним связано.

С возвращением оstinатной темы в басовый регистр в музыкальных пассакалиях начинается что-то вроде репризы. И у Хармса во второй части рассказа возвращаются мотивы первой.

1 часть

Я смотрел в темную воду
Лигудим скажет мне
формулу построения
несуществующих предметов.

Я буду ждать до пяти часов
Растерянный и испуганный
стоял я около воды.

2 часть

Лигудим смотрел в темную воду.
...он сказал:
«Это не имеет формулы...
Нашему сердцу милы только
бессмысленные поступки»
Лигудим пришел ровно в пять
Лигудим спросил меня, почему
я так бледен. Я сказал.

Окончание пассакалии может быть громогласным, с привлечением всех возможных ресурсов звучания, но бывает и подчинено идее постепенного выключения голосов, угасания звучности: вначале шло накопление новых элементов, в какой-то момент новизна затмевала собою неизменно повторяемую формулу, но потом новое сходит на нет, остается только то, что было в начале. Так и у Хармса. Лигудим закончил монолог и, *пятясь, вышел из поля зрения*⁶.

А на берегу, как и в начале рассказа, неподвижно стоит человек.

И в глубине неизменно обитает *кто-то*.

3. СИМФОНИЯ

В начале XX века в лексике поэтов и философов слово «симфония» вошло в число «мировых» понятий [3, 16–22]. В симфонии — *наивысшем* из жанров *чистой* музыки — усматривали черты мистерии. Актуальным было и одно из значений греческого *συμφωνία*: гармония. Писатель, назвавший свое сочинение «симфонией», настраивал читателя на соответствующий лад.

Традиция называть литературные сочинения «симфониями» зародилась еще у XIX века (Л. Тик, Т. Готье, Н. Огарев), однако единственным, кто решился следовать не только духу, но и «букве» музыкального образца, был Андрей Белый.

Белый совершил подвиг, воспроизведя грандиозную музыкальную форму в мельчайших деталях и не утрачивая власти над множественным, «самовозрастающим» материалом словесных построений. Такая последовательность в передаче музыкальных приемов мало кому свойственна. Неудивительно, что у писателей, которые, вслед за Белым, создавали литературные «симфонии» или откликнулись на приемы его «симфонического» письма, та же идея предстает в сильно редуцированном виде — у каждого по-своему, соответственно его представлению о вещах.

Иногда воздействие беловской идеи выражалось в отрицательных величинах. По-видимому, некоторые сочинения писались как «не-симфония-Андрея-Белого»: в отсутствие одних приемов, другие воспроизводились

⁶ Эта деталь, напоминающая ракоход, также подчеркивает идею возвращения.

точно, и их разъединение порождало сильный эффект сходства и отличия в одно и то же время.

Главный из отрицаемых параметров — протяженность.

Техника, которая была изобретена Белым как эквивалент симфонического письма, подразумевала следование прототипу шаг за шагом, что порождало масштабность построений. Белый писал по этому поводу в предисловии к «Кубку метелей»: «Часто приходилось удлинять “Симфонию” исключительно ради структурного интереса» [2, 253].

В «симфонических» текстах тех поэтов, которые создавали свои вещи как «не-симфонии-Белого», протяженности противопоставлена отчетливо выраженная краткость. Очень короткие «симфонические» тексты созданы Хлебниковым и Кузминым. Хлебников называл «симфониями» задуманные, но не осуществленные словотворческие однокоренные композиции; его «Заключение смехом» (стихотворение в 11 строк) можно назвать *формулой симфонии*, т. к. оно обладает двумя важнейшими «симфоническими» качествами: сплошной производностью текста и безупречной стройностью формы. Кузмин — профессиональный музыкант, приверженец ясности — выбирает сонатину, наименьший из музыкальных жанров, которые пишутся в форме сонатно-симфонического цикла. Как и Белый, он создает форму, вполне соразмерную музыкальному образцу: это стихотворение в 7 строф под названием «Английские картинки (сонатина)». Кузмин пишет виртуозную по технике не «симфонию», а «сонатину», не всерьез, а в шутку⁷.

Ну а две «симфонии» Хармса — «Начало очень хорошего летнего дня. Симфония» и «Симфония № 2»⁸ — возможно, самые лаконичные образцы литературной симфонии.

Когда писатель, даже такой, как Хармс, называет свое сочинение «симфонией», он неизбежно оглядывается на Андрея Белого: некоторые черты беловского «симфонического» стиля на удивление созвучны Хармсу⁹. Прежде всего, это обилие персонажей, с легкостью возникающих и исчезающих. Временами их мелькание подчеркнуто ритмично: одинаковые по структуре стихи¹⁰ Белый «заселяет» все новыми и новыми действующими лицами.

Во 2-й «симфонии» прием еще не столь демонстративен, как в 4-й:

1. У окон книжного магазина стоял красивый юноша в поношенной ту-
журке, с непомерно грязной шеей и черными ногтями.
[красивый ↔ с грязной шеей]

⁷ Подробнее об этих сочинениях см. [3].

⁸ Кроме всего, это транслитерация жанрового обозначения *Sinfonia*, а не «немотивированная погрешность названия» [7, II, 387; 4, 82], ср. [6, 43].

⁹ Белый был одним из особенно актуальных для Хармса писателей. См., в частности, [6, 35–43].

¹⁰ Разъясняя строение 2-й «симфонии», Белый пишет об отрывках (это единицы текста наподобие строф) и делении отрывков на стихи, которые мыслятся как музыкальные фразы [2, 89].

3. <...> На козлах сидел потный кучер с величавым лицом, черными усами и нависшими бровями

[потный ↔ с величавым лицом]

5. Из магазина выскочила толстая свинья с пяточковым носом и в изящном пальто.

[с пяточковым носом ↔ в изящном пальто]

(2-я симфония: приведены нечетные стихи одного из отрывков)

Тень конки, неизменно вырастая, падала на дома, переламывалась, удлинялась, ускользала...

Толпы учащихся, с лекций выбегая, дробились вдоль улиц, бросали в метель свои книжные знания, глупели и оснежались.

Тучи снегов, над домами взлетая, дробились сотнями зашелестевших страниц, перед носом студента мелькали и рассыпались...

(4-я симфония)

Эти упорные повторения очень музыкальны. В то же время несомненно и сходство с отчетом, составленным по единой форме, — нумерация стихов во 2-й симфонии Белого работает на ту же аналогию. В некоторых местах это сходство особенно явственно:

В тот самый момент, когда полусказка простилась со сказкой, когда серый кот побил черного и белого;

когда неосторожный Гриша разбил мячиком стакан Дормидонта Ивановича, а старушка шамкала в одиноком переулке: «Караул», давали обед в честь Макса Нордау.

Несравненно более определен стиль «отчета» у Хармса¹¹.

Сравним весь текст «симфонии» «Начало хорошего летнего дня» с приблизительно равным по объему фрагментом 2-й «симфонии» Белого.

Чуть только прокричал петух, Тимофей выскочил из окошка на крышу и напугал всех, кто проходил в это время по улице. Крестьянин Харитон остановился, поднял камень и пустил им в Тимофея. Тимофей куда-то исчез. «Вот ловкач!» — закричало человеческое стадо, и некто Зубов разбежался и со всего маху двинулся головой об стену. «Эх!» — вскрикнула баба с флюсом. Но Комаров сделал этой бабе тепель-тапель, и баба с воём убежала в подворотню. Мимо шел Фетелюшин и посмеивался. К нему подошел Комаров и сказал: «Эх ты, сало!» и ударил Фетелюшина по животу. Фетелюшин прислонился к стене и начал икать. Ромашин плевался сверху из окна, стараясь попасть в Фетелюшина. Тут же невдалеке носатая баба била корытом своего ребенка. А молодая, толстенная мать терла хорошенькую девочку лицом о кирпичную стену. Маленькая собачка, сломав свою тоненькую ножку, валялась на панели. Маленький мальчик ел из плевательницы какую-то гадость. У бакалейного магазина стояла длинная очередь за сахаром. Бабы громко ругались и толкали друг друга

¹¹ Ср. [4, 81–82], [6, 35], а также [9].

кошелками. Крестьянин Харитон, напившись денатурату, стоял перед бабами с расстегнутыми штанами и произносил нехорошие слова. Таким образом начинался хороший летний день.

*Д. Хармс. Начало очень хорошего летнего дня.
Симфония <1939>*

<...>

3. Зелено-бледный горбач с подвязанной щекой гулял на музыке, сопровождаемый малокровной супругой и колченогим сынишкой.

4. На нем было желтое платье, огненные перчатки и громадный цилиндр. Это был врач городской больницы.

5. Еще вчера он отправил в сумасшедший дом одного чахоточного, который в больнице внезапно открыл перед всеми бездну.

6. Сумасшедший тихо шептал при этом: «Я знаю тебя, Вечность!»

7. Все ужаснулись, услышав о скрываемом, призвали горбатого врача и отравили смельчака куда не следовало.

8. Это было вчера, а сегодня горбатый врач гулял на музыке с малокровной супругой и колченогим сынишкой.

1. В модном магазине работал лифт. Человек, управлявший занятной машиной, с остервенением летал вверх и вниз вдоль четырех этажей.

2. Везде стояли толпы дам и мужчин, врывающиеся в вагончик, давя и ругая друг друга.

3. Хотя тут же были устроены лестницы.

4. И над этой толкотней величественно и таинственно от времени до времени возглашалось деревянным голосом: «Счет».

1. У окон книжного магазина стоял красивый юноша в поношенной тулупе, с непомерно грязной шеей и черными ногтями.

2. Он сентиментально смотрел на экземпляр немецкого перевода сочинений Максима Горького, пощипывая подбородок.

3. Перед книжным магазином стояла пара рысаков. На козлах сидел потный кучер с величавым лицом, черными усами и нависшими бровями.

4. Это был как бы второй Ницше.

5. Из магазина выскочила толстая свинья с пяточковым носом и в изящном пальто.

6. Она хрюкнула, увидев хорошенькую даму, и лениво вскочила в экипаж.

7. Ницше тронул поводья, и свинья, везомая рысаком, отирала пот, выступивший на лбу.

8. Студент постоял перед окном книжного магазина и пошел своей дорогой, стараясь держать себя независимо.

1. Много еще ужасов бывало.

А. Белый. 2-я Симфония. 1902.

У Белого в тексте из 244 слов фигурируют:

горбач, его супруга и колченогий сынишка, чахоточный, который сошел с ума, «все», работающий лифт, человек, который им управлял, толпы дам и мужчин у лифта, деревянный голос, возглашавший: «Счет», красивый

юноша, Максим Горький, автор книжки, переведенной на немецкий язык, пара рысаков, потный кучер — второй Ницше, толстая свинья и увиденная ею хорошенькая дама...

У Хармса, в тексте из 182 слов:

Петух, Тимофей, крестьянин Харитон, человеческое стадо, некто Зубов, баба с флюсом, Комаров, Фетелюшин, Ромашин, носатая баба и ее ребенок, молодая, толстенная мать и ее хорошенькая девочка, маленькая собачка, маленький мальчик, длинная очередь за сахаром, бабы...

Пропорция между числом слов и числом крошечных сюжетов, каждый из которых начинается с появления очередного персонажа, очень близкая (притом что фрагмент из «симфонии» Белого составляет примерно $\frac{1}{100}$ от общей ее протяженности).

И там и здесь текст представляет собой перечень — информационный бюллетень, в котором лишь изредка встречается возвращение к уже затронутому предмету.

Сходны и сами предметы изображения (в последующем сопоставлении я выхожу за пределы приведенного фрагмента «симфонии» Белого).

У БЕЛОГО

У ХАРМСА

персонажи с больными зубами

Зелено-бледный горбач
с подвязанной щекой,
Поповский с больными зубами,

баба с флюсом,

малопривлекательные женщины и дети

малокровная супруга горбача
и их колченогий сынишка,

носатая баба; маленький мальчик,
который ел из плевательницы
какую-то гадость,

с глаз долой — ...

горбач отправил чахоточного
в сумасшедший дом — да
и вообще во 2-й симфонии
многие исчезают...

У Хармса тем более:

Крестьянин Харитон пустил
камень в Тимофея, после чего
тот куда-то исчез. Комаров
сделал тепель-тапель, и баба
с воем убежала в подворотню.

саморазрушительные действия персонажей

Молодой демократ застрелился,
не закончив заказанной ему
критической статьи...

некто Зубов разбежался
и со всего маху двинулся
головой об стену.

агрессия, направленная вовне

Философ ударил по
зубам старого друга.
И пошли удары за ударом,
[игра на фортепиано]
Гриша не уважал толстого
дядю, но бросал в него
резиновым мячиком...

Комаров сказал: «Эх ты, сало!»
и ударил Фетелюшина по
животу... Тут же невдалеке
носатая баба била корытом
своего ребенка. А молодая,
толстенькая мать терла
хорошенькую девочку лицом
о кирпичную стену...
Крестьянин Харитон поднял
камень и пустил им в Тимофея.

не бьют, но оплевывают ближнего

Один из двоих, споривших за
чашкой чая, обрызгивая слюной
противника, докрикивал свое
возражение. Но тот не пожелал
обтереть лицо свое платком.

Ромашин плевался, стараясь
попасть в Фетелюшина.

вообще кругом — сплошное свинство

Из магазина выскочила толстая
свинья с пятачковым носом
и в изящном пальто. Она
хрюкнула. У тещи зелено-
бледного горбача огромный
живот и свиноподобное лицо.

Комаров сказал Фетелюшину:
«Эх ты, сало!».

В обеих симфониях, при обилии мужских имен, женщины безымянны — у Белого: сказка¹², женщины в черном, монашка; у Хармса: баба с флюсом, носатая баба, толстенькая женщина. Однако роль мужских имен совершенно различна. У Белого именами наделены только персонажи, появляющиеся на протяжении всей «симфонии» или хотя бы 1-й ее части. Другое дело — локальные персонажи приведенного отрывка: все они безымянны. Однако мы знаем о них не меньше, а то и больше, чем о поименованных персонажах Хармса. Собственно, кроме имени и события (краткий отчет о котором начинается с указания имени), у Хармса о них ничего не сказано. В некотором смысле, можно обойтись и без имени, достаточно указать функцию, ведь перечисляются те, кого бьют (на кого плюют...) и кто бьет (плюет...); есть также саморазрушители, соединяющие в себе обе эти функции:

¹² Обозначение персонажа: «вышла сказка с сестрой, полусказкой» [2, 122].

Кого бьют	САМОРАЗРУШИТЕЛИ	КТО БЬЕТ
Тимофей		Харитон
	некто Зубов	
баба с флюсом		Комаров
Фетелюшин		Комаров
Фетелюшин		Ромашин
ребенок		его мать
хорошенькая девочка		ее толстенная мать
	собачка, сломавшая свою ножку	
	мальчик, евший гадость	
	бабы, ругавшиеся друг с другом	

Симфония Хармса завершается резюмирующей фразой:

Таким образом начинался хороший летний день.

Сходную функцию имеет и заключительная фраза приведенного фрагмента из симфонии Белого:

Много еще ужасов бывало.

По смыслу она очень подходит к симфонии Хармса, как и к другим его вещам.

Точно так же и к фрагменту из Белого (да и ко многому во 2-й симфонии) подходят слова Хармса про жизнь в ее нелепом проявлении. Правда, Хармс подчеркивает: только это его и интересует. О Белом, конечно, такого не скажешь.

До сих пор мы сравнивали два равновеликих текста, один из которых — малая часть одной симфонии, а другой — целая симфония. Но возможно и сравнение двух симфоний, взятых целиком: та и другая написаны в форме 4-частного сонатно-симфонического цикла. «Начало...» Хармса написано следующим образом¹³:

Вступление и Allegro.

Момент ожидания, характерный для симфонических вступлений:

Чуть только прокричал петух...

— и резкое начало части в быстром темпе — скопление глаголов совершенного вида и очень активного характера: *выскочил, напугал, пустил камень, исчез, разбежался со всего маху...* По традиции принято считать тему в начале Allegro носительницей энергичного, мужественного начала,

¹³ О симфонической форме у Белого см. [3, 153–167, 196–198].

а противопоставляемую ей побочную — соответственно, носительницей женственного начала: у Хармса это выскакивающие, пугающие и т. д. мужчины и баба с флюсом.

Вся первая часть хармсовской «симфонии» подчинена музыкальному принципу. Здесь выдерживается корреляция: резкий звук — резкое действие. При этом звуком все начинается и заканчивается:

<u>прокричал</u> петух	↔	Тимофей выскочил и напугал всех...
<u>закричало</u> человеческое стадо	↔	и некто Зубов разбежался и со всего маху...
баба с флюсом <u>вскрикнула</u> .	↔	Комаров сделал тепель-тапель...
баба с <u>воем убежала</u>	↔	

Медленная часть, Andante

Некоторое успокоение. Появляется Фетелюшин, который *шел* и *посмеивался* (не выскочил, не напугал...), Комаров ему *сказал* (а не *закричал*); после удара по животу Фетелюшин прислонился к стене и всего лишь *начал икать* (а не исчез, как Тимофей). Ромашин *плевался*, стараясь попасть, — сосредоточенность мысли, характерная для медленных частей.

Далее — часть в качестве скерцо. Детские сцены: скопление уменьшительно-ласкательных суффиксов (толстенькая, хорошенькую, маленькая, тоненькую, маленький).

Наконец, **финал**. Финалы симфоний принято связывать с воплощением общего, массового движения — и у Хармса общественный характер заключительных строк не вызывает сомнений. В музыкальных финалах часто возникают реминисценции 1-й части, и здесь тоже. Возвращается Харитон, один из первых персонажей. Воспроизводится и прием 1-й части — звук и следующее за ним действие, но уже в обобщенной, более уравновешенной форме:

Бабы громко ругались ↔ и толкали друг друга кошелками

Список сходств со 2-й симфонией Белого, таким образом, включает единство некоторых структурных особенностей и совпадения в характере персонажей и сюжетных ситуаций. У Белого они представляют «сатирическую» линию симфонии (в предисловии автор сообщает о трех смыслах симфонии — музыкальном, сатирическом и идейно-символическом).

Таким образом, у Хармса оказывается отраженной

- одна из трех смысловых линий,
- структура фрагмента, равного $1/100$ части симфонии Белого и
- структура всей этой симфонии.

Перечисленные сходства — не что иное, как фундамент отрицания.

«Начало хорошего летнего дня» — не-симфония-А. Белого и не симфония вообще. Здесь нет (и не может быть в поэтике Хармса) ничего такого, что можно было бы назвать «симфонией» — хоть в музыкальном, хоть в литературном смысле слова, — ничего от высшего жанра чистой музыки, ничего от симфонии как мировой гармонии.

Отрицание симфонии содержится и в самом тексте «Хорошего летнего дня»: ведь тому, о чем там идет речь, не пристало называться «симфонией», да и намеки на структуру сонатно-симфонического цикла лишь подчеркивают несоответствие.

Во всем этом есть что-то от «формулы построения несуществующих предметов» из «Пассакалии № 1». Возможно, что параллели с симфонией Белого имеет смысл назвать *формулой построения* (точнее, одной из многих формул, разработанных Белым), а литературную симфонию — *предметом, не существующим* в конце 1930-х годов.

Использованная литература

1. *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование. М.–Л., 1934. 322 с.
2. *Белый А.* Симфонии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Лаврова. Л.: Художественная литература, 1990. 528 с.
3. *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 248 с.
4. *Жаккар Ж.-Ф.* «Cisfinitum» и Смерть // Абсурд вокруг: сб. ст. / Отв. ред О. Буренина. М.: Языки славянской культуры. 2004. С. 75–91.
5. *Кобринский А.* «Без грамматической ошибки...»? Орфографический сдвиг в текстах Даниила Хармса // О Хармсе и не только. Статьи о русской литературе. СПб.: СПГУТД, 2007. С. 58–84.
6. *Кобринский А.* Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда: в 2 т. Т. I. М.: МКЛ № 1310, 2000. 192 с.
7. *Хармс Д.* Собрание сочинений: в 3 т. / Вступ. ст., коммент. и сост. В. Н. Сажина. СПб.: Азбука, 2000. Т. I: Авиация превращений: [Стихотворения, переводы, драматические произведения]. 576 с. Т. II: Новая Анатомия: [Проза]. 416 с.
8. *Хармс Д.* Горло бредит бритвою. Случаи, рассказы, дневниковые записи / Глагол. № 4. 1991. 239 с.
9. *Шестакова Л.* Принцип серийности в стихотворении Д. Хармса «Звонитьлететь» // Хармс — авангард / материалы международной научной конференции «Даниил Хармс: авангард в действии и в отмирании. К 100-летию со дня рождения поэта». Белград: Изд-во филологического факультета Белградского университета, 2006. С. 157–164.

ЧИНАЕВ ВЛАДИМИР ПЕТРОВИЧ

tchinaev@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

VLADIMIR P. TCHINAEV

tchinaev@mail.ru

Doctor of Art Studies, Full Professor of Moscow Tchaikovsky Conservatory, Head of the Subdepartment of History and Theory of Performing Art

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ

«Романтическая экспрессия» vs. «Новая деловитость»: музыкальное исполнительство в контексте русского авангарда 1910–1920-х годов

В статье раскрывается ряд стилизованных особенностей фортепианного исполнительского искусства в России конца XIX — первой четверти XX века, когда новые идеи звукоорганизации и, соответственно, новая исполнительская поэтика раннего музыкального авангарда позиционируют себя как яркая альтернатива псевдоромантическому (академическому) пианизму. На примерах Сарказмов и Токкаты С. Прокофьева, Первой фортепианной сонаты Д. Шостаковича, других сочинений эпохи «новой деловитости» даны характеристики исполнительского «футуризма» 1920-х годов, родственного характерным тенденциям в других авангардных артпрактиках: в живописи В. Татлина и А. Родченко, в кинематографе С. Эйзенштейна и Д. Вертова, в поэзии А. Крученых и В. Хлебникова. Анализ авторских интерпретаций Прокофьева и Шостаковича разных лет приводит к гипотезе о современном исполнительском интеллектуализме, истоки которого в авангардных «антиромантических» десятилетиях XX века.

Ключевые слова: псевдоромантический пианизм, «новая деловитость», *neue Sachlichkeit*, музыкальный футуризм, ранний русский авангард, авторские интерпретации С. Прокофьева и Д. Шостаковича

АБСТРАКТ

“Romantic Expressivity” vs. “New Objectivity”: Musical Performance in the Context of the Russian Avant-Garde Movement of the 1910s–1920s

This article presents series of stylistic particularities inherent in the art of piano performance in Russia in the late 19th century and in the first quarter of the 20th century. New notions of how to organize sound and, consequently, a new poetics related to the performance of early musical avant-garde were then developed as a vivid alternative to pseudoromantic, academic piano art. Basing ourselves on examples taken from Prokofiev’s *Sarcasms* and his *Toccat*, on Shostakovich’s *First piano sonata* and on other works of the “new objectivity” period, we will draw out the features of 1920s “futurism” in piano performance and link them to those of other avant-garde artistic practices, such as Tatlin and Rodchenko in art, Eisenstein and Dziga Vertov in cinematograph, Krutcheny and Khlebnikov in poetry. Analyzing Prokofiev’s and Shostakovich’s own performances across the years leads us to assume that intellectualism in current performances stems from the first “antiromantic”, avant-garde decades of the 20th century.

Keywords: pseudoromantic piano performance, *neue Sachlichkeit* (“New Objectivity”), futurism in music, early Russian avant-garde, Prokofiev’s and Shostakovich’s performances of their own works

Владимир Чинаев

«РОМАНТИЧЕСКАЯ ЭКСПРЕССИЯ» VS. «НОВАЯ ДЕЛОВИТОСТЬ»: МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО АВАНГАРДА 1910–1920-Х ГОДОВ

Исполнитель-автор создает новый стиль, создает его неминуемо, безусловно.

Леонид Сабанеев (1923)¹

В нашей художественной жизни сейчас нет застоя, нет покойного любования всеми признанными ценностями. <...> Наша музыкальная жизнь возбуждена, и возврата к салонному «ушеугодию» не предвидится. <...> Новое музыкальное сознание вырабатывает новый тип исполнителя.

Борис Асафьев (1926)².

Как известно, противопоставление новаторства и традиционности или даже решительное отрицание последней характеризовало новый «дух времени» общеевропейского культурного сознания 1910–1920-х годов. Искусство первых авангардных десятилетий манифестировало радикальные инновационные концепции, утверждающие принципиально новый взгляд как на мироустройство, так и на художественные формы, адекватные футуристическому мироощущению. Творческие видения новых духовных реальностей, охваченных вихрями кинетики (у итальянских футуристов) или свободных от земных тяготений (у русских супрематистов); освобождение от психологического груза и гурманских изысков (в музыке французской «Шестерки»), а наряду с этим эксперименты в сфере звуко- и формостроения

¹ [22, 132].

² [5, 23, 25].

(в Нововенской школе, в берлинской *Die Novembergruppe*); наконец, интернациональные идеи урбанистического преобразования окружающей жизни и искусства, адекватно выражающего ее динамичный пульс, — все это бескомпромиссно проводило черту между «бывшим» и «будущим». В таком смысле вполне конкретное стилистическое понятие *Die neue Sachlichkeit*, получившее наиболее интересное развитие в разносторонней деятельности веймарской школы *Vauchaus*, может пониматься расширительно, обозначая альтернативные точки отсчета нового времени в топографически разных культурных пространствах.

В музыкальном и прежде всего в фортепианно-исполнительском искусстве России (коль скоро именно этот аспект избран нами) альтернативное противопоставление «старого» и «нового» рельефно позиционируется, с одной стороны, в ориентирах на сохранение традиций, наследуемых романтическому пианизму (школы и исполнительское искусство братьев Рубинштейнов, Теодора Лешетицкого, других адептов шопенизма и листианства), с другой — в утверждении нового типа пианизма и — шире — музыкального мышления, связанного в первую очередь с творческими исканиями русской «футуристической» эпохи.

В то время, когда в российском музыкальном ареале блистали имена Сергея Рахманинова, Александра Скрябина, причем не только композиторов, но и пианистов, когда начиналась творческая карьера Константина Игумнова, Александра Гольденвейзера, Самуила Фейнберга, Генриха Нейгауза, Григория Гинзбурга, — искусство Николая Рославца, Артура Лурье, Николая Обухова, Александра Мосолова, первые фортепианные опусы Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича в их авторских интерпретациях не могли не казаться эпатажными. И это понятно. Академическое, герметично замкнутое исполнительское искусство послерубинштейновского времени не умело и не могло примириться с острой новизной футуристической эпохи и ее тоном «новой деловитости».

Красноречивы слова Скрябина о Прокофьеве: «Какой это минимум творчества! <...> Самое печальное тут, что эта музыка действительно что-то отражает очень удачно, но это “что-то” ужасно. Вот уже где настоящая материализация звука» [21, 288]. Нетрудно сопоставить эту мысль с прокофьевскими характеристиками, чтобы понять непримиримый дух противоречия, показательный для музыкально-профессиональной среды раннего XX века. В одном из интервью 1918 года Прокофьев говорил: «У меня были постоянные споры с моими профессорами в консерватории, поскольку я никогда не хотел что-либо делать только потому, что этого требуют правила <...>. И я не стесняюсь заявить, что по существу являюсь учеником своих собственных идей»; о Рахманинове и Глазунове: «...Их музыка, считавшаяся современной еще недавно, стала в наши дни классикой», а композиторский язык Николая Метнера, «упорствующего в писании на языке Карамзина», Прокофьев откровенно характеризовал как «тематическое и гармоническое убожество» [19, 28, 30].

Можно по-разному относиться к репликам Прокофьева, но очевиден факт: академическое искусство в оценках наиболее радикально настроенных ниспровергателей традиций воспринималось не иначе как собрание общих мест и стереотипных клише былых художественных ценностей. К исполнительскому искусству с его культивированием романтической экспрессии это относилось не в меньшей степени. Заветы Василия Сафонова, Александра Зилоти, Анны Есиповой казались чем-то анахроничным и едва ли совместимым с духом новых артистических революций, призванных изменить ход искусства, как тогда казалось, бесповоротно и навсегда.

Но что, однако, подразумевать под «романтической экспрессией», под романтическим типом исполнителя?

Если согласиться с Григорием Коганом (одним из наших авторитетов в теории исполнительства), «этот тип исходит <...> из душевных переживаний, не из формы, а из личности, не из конструктивных деталей, а из поэтической картины» [9, 55]. Иначе говоря, для романтического исполнителя спонтанно-душевные, личностно-эмоциональные грани исполнения более предпочтительны, чем отвлеченная от собственной *personnalité* аналитическая работа с музыкальной формой. Преобладание субъективного над объективным, эмоционального над логичным, по мысли Когана, ведет к «некоторой “эскизности” исполнения», к «импровизационной трактовке произведения» и — как следствие — к «метроритмической нечеткости и неточности», к «нарушению темпового единства» [там же, 57]. При этом Коган обращает внимание на специфический характер звучания, которое для пианиста романтической экспрессии важнее конструктивных построений музыкальной формы, ее деталей и целого. «Чувственная прелесть отдельного звучания или интимная задушевность случайного эпизода имеют для романтического исполнителя такую притягательную силу, что из внезапного импульса, ради “прекрасного мгновения” он способен замедлить, приостановить то непрерывное течение времени, ради мерности которого “классик” безжалостно пожертвует самым очаровательным эпизодом» [там же, 58].

Но вот что характерно. Еще в конце XIX века Антон Рубинштейн, размышляя о музыкальном искусстве, говорил о «сумерках кумиров». Кризисность романтических исполнительских традиций была для него очевидной. В раннем XX веке их закат подтверждался искусством многих наследников легендарного прошлого. Слушая сегодня архивные записи корифеев про-романтического пианизма³, трудно не замечать, с одной стороны — канонизацию традиций, идущих от Шопена и Листа, с другой — измельчание этих традиций, о чем свидетельствовал хотя бы широко бытующий концертный репертуар, нередко культивировавший салонность фортепианной

³ Адресуем читателя, например, к таким антологиям архивных записей, как *The Pupils of Liszt* (Pearl, GEMM CDS 9972), *Romantic Rarities*, Vol. 1, 2 (APR 7013–14), *The Art of Paderewski* (Pearl, GEMM 9107–09), *Theodor Leschetizky* (Tacet 177), *Vladimir de Pachmann. Complete recordings*. Vol. 2 (Dante, P3C061) и мн. др.

игры с ее «оранжерейностью» и поверхностной «приятностью». Не удивительно, — хотя это и парадокс, — что в таких условиях сочинения подлинных романтиков и поверхностные кунштштюки, скажем, Эмиля Зауэра или Морица Розенталя легко приобретали сомнительный эстетический статус равноценности.

Надо напомнить, что фортепианное исполнительство раннего XX века (и не только в России) несло на себе явную печать упадка. Даже обилие мастеров первой величины, чрезвычайная публичная популярность фортепианного искусства уже не могли скрыть того факта, что романтические традиции мирового пианизма вошли в фазу своего декаданса. Исключения лишь подтверждали правило: пресловутая «верность высоким традициям» оборачивалась либо пышным цветением концертного китча, либо салонными имитациями чужого, в сущности, уже не актуального и тепличного мира романтических чувствований. Среди примет такого декаданса Ферруччо Бузони указывал на вырождение романтических идеалов в несколько ремесленных приемов. Выдутые фразы и их измельченность; арпеджированная размытость вертикали и жеманность агогических «вздохов», «придыханий», «замираний»; любовь к темповым капризам и непостоянствам; обильные педальные вуали — вот несколько типичных уловок псевдоромантического салонно-концертного стиля, кочующих от одного исполнителя к другому. Что-то вроде правил хорошего тона, вроде словарного запаса эпохи, который узнается даже в артистических почерках таких корифеев своего времени, как Т. Лешетицкий, И. Падеревский, И. Фридман, Э. Зауэр, А. Грюнфельд, В. Де Пахман, М. Розенталь⁴...

Определяя феномен «ложноромантизма» (Коган), исследователь писал: «В течение долгого времени многие известные (и неизвестные) исполнители упорно тщились “повторять” Рубинштейна, не замечая того, что под их пальцами рубинштейновский пафос мало-помалу вырождался в риторическую декламацию, рубинштейновское величие — в искусственную позу, рубинштейновские громы и молнии — в декоративную бутафорию» [10, 181]⁵.

⁴ Правомерен вопрос читателя о том, как тут быть с исполнительским искусством С. В. Рахманинова, в чьих интерпретациях легко обнаружить подобные характеристики «салонного» стиля. В связи с этим обратим внимание на одну примечательную особенность, без которой трудно понять природу рахманиновского пианизма. Речь идет о художественной иронии, когда пошлость популярных и общедоступных артистических трюков способна элегантно пародировать самое себя. Именно данное обстоятельство позволяет Рахманинову смело использовать исполнительские атрибуты салонного пианизма. В отстраненной ироничности, как и в подчеркнутой, может быть, несколько надменной шикарности мастерства, с которыми Рахманинов исполняет салонные пустяки, в том, как он умеет подать самые дешевые штампы старосветского пианизма, несомненно выказывает себя художник-эстет. Собственно, эта ирония и рождает эффект дистанции между материалом и художником, играющим с ним. Подробнее об этом см. в моей статье [25].

⁵ Там же читаем: «В Рубинштейне и Бюлове наметились уже первые признаки разложения того синтеза стихийности и сознательности, творчества и мастерства, чувства и мысли, в котором заключалась сила и тайна листовского пианизма. Но Рубинштейн

Эта характеристика могла бы относиться и к самым верным adeptам и наследникам школы Лешетицкого, в частности, к Анне Есиповой⁶, в классе которой числился Сергей Прокофьев.

Еще в 1909 году, по поводу исполнения Концерта для фортепиано с оркестром А. Аренского Есиповой, Прокофьев говорил: «Это было очень мило, с великолепной техникой и туше бархатными лапками» (цит. по: [2, 83])⁷. Важно вспомнить и другие слова Прокофьева: «Мои собственные произведения были для Есиповой китайским языком — она их не понимала» [там же, 130–131]. Симптоматичен и другой известный факт. Легендарный профессор Петербургской консерватории Леонид Николаев, воспитанник Василия Сафонова и Сергея Танеева, весьма негативно реагировал на Первую фортепианную сонату ор. 12 Шостаковича в исполнении молодого автора, его ученика по фортепианному классу: «Это не “Соната” для фортепиано, — говорил мэтр, — а “Соната” для метронома в сопровождении фортепиано!» (цит. по: [23, 61]).

Вполне понятна ирония по поводу «бархатных лапок»: «этот мягкий фортепианный звук» (по мнению Прокофьева — лучшее достижение Есиповой) и резкая колкость фактуры «Наваждения», «Токкаты», «Сарказмов» или Первого фортепианного Концерта Прокофьева (сочинения 1908–1914 годов) отражали свет разных планет. И речь здесь не просто о пресловутой несовместимости учителя и ученика, но о явлении принципиально важном, в котором неприятие Есиповой Прокофьева, Николаевым Шостаковича — лишь частные, хотя и весьма примечательные знаки того общего процесса, который был свойствен времени: в музыкальном искусстве встречались «бывший Рубинштейн», «бывший Глазунов», «бывший Аренский» и будущие Прокофьев, Шостакович, другие их единомышленники, молодые современники эпохи «новой деловитости».

и Бюлов находились еще на такой огромной художественной высоте, что разглядеть в их исполнительских творениях изломы грядущего упадка было вряд ли в возможностях самых дальнзорких наблюдателей. В пианистах последующих поколений нисхождение обозначилось более явственно. <...> Место подлинного романтизма занял ложноромантизм, в котором от “идеалов” остались только видимость, только внутренне фальшивая поза, столь характерная для эпигонов романтизма» [10, 181; 392–393].

⁶ Так, об искусстве Анны Есиповой Коган писал: Нужно было обладать незаурядной чуткостью, чтобы в салонной элегантности и “систематизированной чувствительности” (словечко Листа) Есиповой, в ее округленных фразах, волнистых динамических линиях, колышущейся ритмике, запаздывающих вступлениях правой руки, арпеджированных аккордах и щеголевато рассыпчатых пассажах почуять прорастающие зерна той самоуверенной пошлости и потертого шика, богатые всходы которых продемонстрировал нам недавно позднейший воспитанник той же школы — Игнац Фридман» [10, 183].

⁷ Прокофьев, вероятно, имеет в виду известный исторический казус, который позже упоминал также Г. Г. Нейгауз. Когда Лист впервые услышал Гензельта, он сказал: *ah, j'aurais pu aussi me donner ces pattes de velours!* («я тоже мог бы себе позволить эти бархатные лапки!»). См.: [16, 68].

Характерно, что «антиромантический» исполнительский стиль, претендующий на завоевание эстетического пространства будущего, был непосредственно связан с новаторскими композиторскими техниками раннего XX века. Концерты «Вечеров современной музыки», «Ассоциации современной музыки» (АСМ), широко пропагандировавшие современную музыку Европы и России, сыграли немалую роль в формировании принципов этого стиля.

В концертах АСМ среди других выступали Николай Рославец, Александр Мосолов, Герман Бик, Александр Каменский, Мария Юдина... Здесь мы имеем возможность лишь упомянуть о репертуаре «исполнителей нового типа». К примеру, в 1920-е годы в исполнении Юдиной на сценах Москвы и Ленинграда звучали сочинения И. Шиллингера (в ансамбле с Каменским и автором), Концерт для фортепиано с оркестром Э. Кшенека, «Шесть пьес» из «Музыки для фортепиано» ор. 37 П. Хиндемита, Партита для фортепиано с оркестром А. Казеллы, фортепианные пьесы ор. 11 и ор. 19 А. Шёнберга (напомним, что первое исполнение в России пьес Шёнберга ор. 11 принадлежит Прокофьеву); по инициативе Юдиной неоднократно исполнялась «Свадебка» Стравинского (фортепианные партии исполняли М. Юдина, Г. Попов, А. Маслаковец, Д. Шостакович). А. Каменский «специализировался» почти исключительно на новой музыке, утверждая право артиста на самые смелые репертуарные эксперименты» [24, 114]. С сочинениями новой музыки часто выступал Л. Оборин. Именно в его исполнении Шостакович впервые услышал Сюиту «1922» Хиндемита; Оборин был первым в советской России (после авторов) исполнителем Первого фортепианного концерта Шостаковича, Третьего фортепианного концерта Прокофьева, других их сочинений⁸.

В музыкально-авангардной среде приоритетна идея «новой звуковой логики, новой ясной и точной системы организации звуков». Согласно концепции Рославца, «эта крепкая и устойчивая система звукосозерцания и звуковосприятия мира, рожденная новой эпохой» [15, 35]⁹. «Чеканка»

⁸ Если бы Г. Бик, А. Боровский, А. Лурье, Н. Обухов, И. Вышнеградский не покинули Россию в 1910-е — в начале 1920-х годов, картина авангардного фортепианного исполнительства была бы значительно шире. Среди крайне скупых фактов известно, например, что Боровский был одним из первых исполнителей «футуристической» музыки Прокофьева, а авторские исполнения Лурье «супрематических» сочинений «Формы в воздухе», «Синтезы» привлекали внимание Казимира Малевича. Отказ от традиционных принципов композиции и утверждение нового исполнительского языка характерен для Н. Обухова; его сочинения и авторские интерпретации его сочинений 1915–1916 годов (циклы пьес «Вечное», «Иконы», «Откровение», пьеса «Астралы говорят») пресса определяла как «музыкальный футуризм», пребывающий «по ту сторону музыки», к которой «вовсе не применим обычный художественный критерий» (18, 29–30).

⁹ В программной статье «О себе и своем творчестве» (1924) Н. Рославец пишет: «Те знания и те технические навыки, которые дала мне консерватория, оказались мне не нужными в моей практической работе, ибо они, будучи в значительной мере трафаретными и шаблонными, никак не годились для моих целей выражения моего

ясного <...> “литого” стиля, вытекающего органично из <...> “железных” принципов» [там же], находит яркое выражение в фортепианных сочинениях А. Мосолова. Его Первую сонату (1924) в авторском исполнении Рославец охарактеризовал как «настоящую библию модернизма», в которой сконцентрировались «все гармонические трюки в духе предрезостных нахмурений Прокофьева, Стравинского, западных политоналистов» (цит. по: [14, 13]).

Обаяние «футуристического» пианизма и в первую очередь — его лидера, Сергея Прокофьева, несомненно, ассоциируется с другими художественными символами времени «новой деловитости». Когда Виктор Шкловский (основатель так называемой «формальной школы») рассуждает об *эффекте «остранения»*, свойственном авангардным инновациям, он специально подчеркивает, что «изменения в искусстве — не результаты изменений быта. Они результаты вечного *каменения*, вечного ухода вещей из осязательного восприятия в *узнавание*» [27, 93]; «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остранения” вещей» (курсивы мои. — В. Ч.) [26, 63].

Такие концепты авангардной стилистики, как «сдвиг», «монтаж», «конструкция», «алогизм», «динамизм», «сделанность вещи» (именно эти эстетические точки отсчета «остранения» были в поле зрения членов «формальной школы»), хотя и имели свою специфику в условиях разных жанров и разных индивидуальных творческих концепций, по сути, являлись универсальными для авангардных практик. Так называемые «заумный язык» поэзии А. Крученых, «биомеханика» театра В. Мейерхольда или «монтаж аттракционов» фильмов С. Эйзенштейна, кубизм, а затем супрематизм К. Малевича или конструктивизм В. Татлина, живопись П. Филонова, Л. Поповой, А. Лентулова или А. Родченко, как и многих других утверждали (словами идейного лидера русского футуризма Давида Бурлюка) «деканнизацию, декомпозицию и деформацию той нормы, которая присутствует в искусстве прошлого как почва академического канона» [4, 100, 105].

Эйзенштейн в своем немом кинематографе превращал реальное время сюжетных событий в крайне сжатую энергию чистой кинетики, отчего захватывающим сюжетом становилась уже сама формотворящая динамика резких и крутых сдвигов киномонтажа. Живопись Родченко, Поповой передавала ту же стихию как бы движущихся форм — через контрасты, притяжения и отталкивания прямых и скошенных линий и цветовых плоскостей. «Работа ума» (а не былая передача моментального спонтанного чувства) выдвигает и другой творческий принцип «творчества как сделанности».

внутреннего “я”, грезившего о новых, неслыханных еще звуковых мирах. <...> Цену всяким рассуждениям о “механичности”, “рассудочности”, “малоэмоциональности” и проч. искусства, выстроенного на базе ясной и крепкой “рациональной” системы звукоорганизации, — я знаю, и никакие доводы не убедят меня в ложности избранного мной пути. Я пойду по нему и дальше и даже поведу за собой других, — в этом я твердо уверен» [20, 133, 138].

Этот принцип, как утверждал Павел Филонов, перестраивает интеллект художника, когда старинное понятие «творчество», по его логике, заменяется «деланием вещи», а сам художник становится на позицию «исследователя и изобретателя» [17, 107–108].

Пафос решительного отказа от традиционных методов творчества слышен в программных манифестах русского авангарда, например, в тексте ярчайших поэтов эпохи Алексея Крученых и Велимира Хлебникова. Вот их слова: «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями. Этим достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний застывший язык» [11, 140].

Психологически немотивированная, алогично контрастная звуковая ткань в «Сарказмах» или «Токкате» Прокофьева соответствуют формалистским приемам «сдвига» и «монтажа»; чеканная «машинная» ритмика, отчетливые звуковые построения, фактурная рельефность определяют тонус Сонаты, «Афоризмов», Первого фортепианного концерта Шостаковича и делают их близкими идеям «конструкции», «сделанности вещи»... Параллели можно было бы продолжить, но обратимся к воспоминаниям поэта-футуриста Василия Каменского о выступлении Прокофьева в «Кафе поэтов» в Москве в середине 1910-х годов: «Рыжий и трепетный, как огонь, он вбежал на эстраду, жарко пожал нам руки, объявил себя убежденным футуристом и сел за рояль. Я заявил публике: — К нашей футуристической гвардии присоединился великолепный мастер, композитор современной музыки — Сергей Прокофьев. ...Маэстро для начала сыграл свою новую вещь “Наваждение”. ...Казалось, что в кафе происходит пожар, рушатся пламенеющие, как волосы композитора, балки, косяки, а мы стояли готовыми сгореть заживо в огне неслыханной музыки» [8, 519].

Футуристический стиль игры Прокофьева уже ничем не напоминает о «романтической экспрессии». И это не были лишь проявления бунтарского молодого азарта или футуристической эпатажности. Цель тут в преодолении границ самой музыкальной выразительности — той выразительности, которая (в представлениях футуристической эпохи) безнадежно повязана антропоморфностью (как сказал бы Шкловский) «узнаваемого» и «окаменевшего» прошлого. Этому противопоставлены броский лаконизм и рельефнейшая — «расчеловеченная» — лапидарность формы.

Звуковые вспышки, взрывы, учащенный монтаж сменяющих друг друга пульсаций-ритмов, моторика взмывающих ввысь спиралей и ниспадающих каскадов, искрящиеся аккордовые структуры, распадающиеся на атомистические осколки, — это определяет напряженнейший процесс музыкального действия в авторском исполнении двух «Сарказмов» ор. 17 (№ 1 и 2). Стержень исполнения «Токкаты» ор. 11 — всеорганизующая сила кинетики, всепронизывающая настойчивость упругих ритмов в их динамическом накале, вот-вот готовом взорвать крепко спаянные пропорции звуковой

конструкции; брутальный натиск пассажиров, исключаящую саму идею «поющего» фортепиано, резко обозначенные швы, подчеркивающие рельефные стыки формы, — во всем этом упоение осязаемой вещностью материала. Механическая запись¹⁰, редуцирующая тонкость динамических нюансировок авторского исполнения, только лишь подчеркивает урбанистическую стихию жесткой и блистающей красоты нового мира, подчиненного новым и парадоксальным законам тяготений, отталкиваний, взаимосвязей в условиях рельефно вылепленной формы.

Б. Асафьев, слышавший Прокофьева в 1927 году, писал о его игре: «Каждая пьеса звучит у него с редкой законченностью и завершенностью: с начала и до конца она воспринимается как целесообразное развертывание материала <...>. Это развитие — строго рационально-последовательно и пластично и одновременно — выразительно и характерно <...>, звуковая экспрессия не разрушает, а обуславливает конструктивную цельность, и наоборот — звуковая архитектоника не уничтожает характерности игры и выразительности музыки, а усугубляет их» [1, 261]. «Формализм» Прокофьева открытый и жестко бескомпромиссный. Выверенность жеста, литая форма, время, сжатое до крайней степени энергетической напряженности, в его исполнительском искусстве становятся едва ли не константными величинами принципа «остранения», действующего в футуристической музыке.

Прокофьевское исполнительское искусство, как и кинематограф Дзиги Вертова, раннего Эйзенштейна или «речетворчество» русских футуристов, никак не вписывалось в рамки академического — инертного — «здорового смысла», казалось абсурдным. Но в такого рода «абсурде» — созидание и утверждение нового художественного императива. Феномен прокофьевского раннего творчества точно определил Всеволод Мейерхольд: «В его музыке — яркий эмоциональный, жизнеутверждающий тон. В ней нет слезливой чувствительности, больной чувственности <...>. Прокофьев — боец против музыки расслабленной, пряной, изысканной <...>. Недаром еще в 1915 году на него яростно напал весь мещанский фронт» [12, 495–496].

Когда Шостакович создавал Первую фортепианную сонату, цикл «Афоризмов» (1926–1927), Первый концерт для фортепиано с оркестром¹¹, по его собственному признанию, авторитетом для него был Прокофьев — не только как композитор, но и как пианист. Слышавшие авторское исполнение Первой сонаты находили явные черты сходства между ними, и прежде всего — воздействие прокофьевского динамизма в синтезе с ударно-беспедальной трактовкой фортепиано. В Сонате отмечали «тщательное избегание композитором малейших намеков на “одиозную”

¹⁰ Запись фортепианных сочинений на системе *Welte Mignon* была осуществлена Прокофьевым в конце 1910-х — начале 1920-х годов. Среди различных современных версий репродуцированных архивных записей нами выбрана: *Masters of the Piano Roll. Prokofiev plays Prokofiev*. Dal Segno, DSPR CD 005, 2003.

¹¹ Премьера Концерта в авторском исполнении состоялась в Ленинградской филармонии 1933 году. За дирижерским пультом стоял немецкий дирижер Фриц Штидри.

былую напевность» (цит. по: [24, 185]); а позже соната характеризовалась как «нигилистический вызов всем стилям и индивидуальным почеркам прошлого, а особенно — эпохи музыкального романтизма» [6, 30]. Вместе с тем токатность и пассажную ровность фактуры с явным преобладанием четкой пальцевой техники адепты гибкой, чувственно изнеженной, «пропетой» игры пренебрежительно сравнивали со «Школой беглости» Черни: «Соната сухая и утомительная, как только сухи и утомительны могут быть старые, но вечно юные этюды Черни» [24, 185].

Однако надо было понять: все эти избегания «напевности», предпочтения «однообразности» и «сухости» звучания вместо сценически утрированной, внешней эффектности; ритмическая острота, резкая, графически очерченная контрастность и вместе с тем остиная ровность движения как раз и были не чем иным, как очевидными знаками *другой* исполнительской стилистики со своей имманентной системой пианистических средств.

Об исполнительском искусстве Шостаковича наиболее пронизательные критики писали, что он «скорее пианист-зодчий, конструктор и ваятель, чем пианист-живописец» [3, 57]. В этом смысле, действительно, можно говорить о родстве пианизма Прокофьева и Шостаковича, — и шире — о сходстве их взглядов на природу нового, антиромантического творчества, когда старым принципам «экспрессии» отчетливо противопоставлялся принцип новой «деловитости», когда на первом плане — интеллектуальная дисциплина и «сделанность вещи»¹².

В ранних фортепианных сочинениях Прокофьева и Шостаковича, как и в их авторских исполнениях, присутствуют черты определенной общности. Очевидно, что футуристическая динамичность, парадоксальность в подаче материала, подчеркнутый а-эмоционализм здесь резко противопоставлены «романтической экспрессии». Оба композитора в своих авторских исполнениях как бы исключают саму идею «поющего» фортепиано. Теперь звучность рояля абсолютно реальна — никакого былого романтического флера. Вместо этого — осязаемая «вещность» материала. Здесь над всем — воля не к «чувственной прелести» или «интимной задушевности» (вспомним эти характеристики романтического типа исполнителя), а к точному формостроению, где действует принцип «центростремительной организации материала: коротко, сжато, в малом — многое, в точке — все» [7, 9].

Как можно судить по записям авторских исполнений Прокофьева и Шостаковича более позднего времени (вторая половина 1930-х — 1950-е годы), в их исполнительских почерках заметно редуцировались огненно-урбанистические мотивы творчества, умереннее и аскетичнее стал звуковой тонус, избегается поэтика крайностей. Но в отказе от избыточных стихий «перезиваний» и «вдохновений», в ориентации на рационализм музыкального

¹² Не случайно Прокофьев, приехавший в 1927 году в Советский Союз на гастроли, среди других сочинений молодых композиторов Москвы и Ленинграда отдал предпочтение именно Сонате Шостаковича.

«зодчества» все же ощутима генетическая память с новорадикальным «деловым» стилем десятилетий «новой деловитости».

Исполнительское искусство Прокофьева и Шостаковича послеавангардных десятилетий, конечно, количественно неравноценно: в отличие от Прокофьева, Шостакович крайне редко выступал на концертных сценах. Однако, насколько можно судить по записям¹³ авторских исполнений двух гениев-новаторов XX века, при всех отличиях их индивидуальных исполнительских манер, эстетическая общность позиций несомненна. Как несомненны и черты эволюции их индивидуальных исполнительских стилей.

Призвание Прокофьева, Шостаковича к звуковому зодчеству остается неизменным. Однако присутствие статуарности трудно было распознать в динамичной броскости их ранних — «футуристических» — интерпретаций. Лишь в ретроспекции окончательно раскрывается эта любовь к созерцанию музыки чистых форм, аналитическому видению ее спокойных структур. Узнаваема и характерная прокофьевская токкатность (например, в исполнении «Наваждения» или в «моторных» эпизодах Третьего концерта), как неизменно напоминает о себе в игре Шостаковича приоритетность «сухих» звучностей, избирательность пианистических туше с предпочтительными *marcato*, *staccato*, *non legato*. При этом резко-контрастная жизнь «литых» звуковых форм стала легче, прозрачнее, ушла самоценность «машинного» техницизма, а вместе с этим заметны настроения какой-то особой созерцательности, отстраненности и внутреннего сосредоточения.

Звуковой мир Прокофьева (к примеру, в исполнениях «Пасторальной сонатины» или «Мимолетностей») как бы соткан из прозрачных, ясных узоров — атомистическая звездность в разреженном пространстве. Появилась прежде не свойственная ему воздушность — синтез пальцевой точности (точечности) и более объемной в сравнении с прошлым педали. Но это, однако, не возвращение к педально-колорированному фортепиано, а особая тембровая окрашенность звонкого, педально-эфирного космоса. *Andante* из Четвертой сонаты в авторском исполнении — это «музыка сфер», в которой ясность мелодических линий, словно парящих в сонорных пространствах, сопоставлена с рельефными темповыми сдвигами (как узнаваем тут прежний Прокофьев!).

В великих пространствах, наполненных ровным светом, пребывают упорядоченные структуры Прелюдий и фуг Шостаковича: аскетизм исполнительских средств (крайне экономная педаль или вообще беспедальность, отмеренность каждого артикуляционного штриха, лаконизм звуковой краски, граничащий с монохромностью) и вместе с тем неординарность переживания всех формообразующих процессов. Отсюда удивительное

¹³ Записи Прокофьева 1932–1935 годов (*Prokofiev plays Prokofiev. Piano Concerto No. 3 – Solo works. Pearl GEMM CD 9470, 1991*); записи Шостаковича 1953 и 1955 (*Dmitry Shostakovich Composer & Pianist. Moscow Conservatory Records, SMC CD 0058, 2013*) и 1958–1959 годов (*Composers in Person. Dmitri Shostakovich plays Piano concertos, 3 Fantastic Dances, 5 Preludes & Fugues from Op. 87. EMI Classics, CD 7 54606 2, 1993*).

и неизменное у Шостаковича чувство музыкального времени — живого, то остановленного, то неуклонно стремящегося к вершинным центрам и кульминациям формы.

Когда Шостакович исполняет, к примеру, Прелюдию и фугу № 23 f-moll, трудно не пережить вместе с автором это особое чувство покоя и сосредоточения при интенсивнейшей экспрессии, затаенной глубоко внутри музыкального события. Гармоничное и тихое мирозерцание вообще кажется эстетическим исполнительским принципом Шостаковича. Однако не менее духовно сильна и идея восхождения (не только в смысле развития материала, расширения динамического диапазона, но прежде всего в бытийном, философском значении термина). Так, Фуга d-moll, завершающая цикл Прелюдий и фуг, становится звуковым образом воспламенения прежде покоящейся материи, символизирующего свет и интенсивность активнейшего устремления в выси. По определению М. И. Гринберг, Шостакович играл «философски обобщенно и трагично в античном смысле слова». Казалось, что «находишься на границе всего живого, на высочайшем горном пике, где дышать уже трудно, небо совсем близко, а все земные мысли и чувства остались так далеко внизу, что мы их уже не понимаем» [13, 10–11].

«Формализм» Прокофьева и Шостаковича, прежде открытый и жестко бескомпромиссный, теперь приобрел глубину смысла. От обжигающего жизнедействия формы как конструкции, от непосредственного упоения ее кинетикой, игрой ее контрастирующих элементов — к отстраненному созерцанию формы как мысли; от броскости самоценных средств — к конечной простоте мироощущения. В этой эволюционной линии разные поэтологические системы исполнительского искусства Прокофьева, Шостаковича символизируют общий путь культуры нового времени от ее максималистской молодости к зрелости. Надо было пройти через горнило решительного отрицания псевдоромантических «психологизмов» и «ушугодий», чтобы обрести территории внеперсонального нового эпоса.

Конечно, максималистский антиромантизм 1910–1920 годов не определяет и не объясняет в полной мере интеллектуальный исполнительский стиль зрелого XX века. И более того. Как и весь русский авангард, пианистическая концепция «новой деловитости» оказалась утопией. «Новый тип исполнителя», о котором говорил Асафьев, не стал парадигмой русского исполнительского искусства. И дело тут не только в пресловутых идеологических дебатах середины 1930-х годов, фактически перекрывших дыхание авангардной культуры; в связи с фортепианным исполнительством важнее сказать об имманентных причинах такой утопии — о той принципиальной несовместимости «исполнителя нового типа» с установками русской пианистической традиции¹⁴.

¹⁴ Весьма красноречивы слова Г. Г. Нейгауза, когда он размышляет о «поющей» природе фортепианного звука: «Порочное представление о фортепьяно, порожденное не менее порочным направлением разных адептов *“moderne Sachlichkeit”* (“современной предметности”), как об исключительно только “ударном” инструменте, опровергается

Однако идеи «новой деловитости» напоминают о себе в интерпретациях С. Рихтера, Л. Оборина, А. Ведерникова, М. Юдиной, А. Любимова, В. Афанасьева, в искусстве целого ряда молодых русских пианистов наших дней. В интеллектуальном исполнительском искусстве остается актуальным стремление к «сделанности», аналитической точности и ясности, в которых выражало себя искусство «исследователей и изобретателей».

Сквозь все искушения альтернатив или даже в соблазнительной ситуации академической без-альтернативности хотелось бы слышать творческий императив. Он, как думается, мог бы найти выражение в следующей формуле: аналитическая власть над непредсказуемыми мгновениями чувства, стремление выразить — без излишнего пафоса и ложных страстей — объективную красоту звучащего мира, пребывающего по ту сторону личностного эгоцентризма, в каких бы масках «романтической экспрессии» он ни выказывал себя.

всей историей фортепьянной литературы и пригодно лишь для небольшого количества сочинений этих “предметных”, “деловитых” композиторов» [16, 81].

Использованная литература

1. *Асафьев Б.* Прокофьев — пианист // Б. Асафьев. Критические статьи, очерки и рецензии. Из наследия конца десятых — начала тридцатых годов / предисл. М. С. Друскина; сост. и коммент. И. В. Беленького. М.—Л.: Музыка, 1967. С. 259–262.
2. *Бертенсон Н.* Анна Николаевна Есипова. Л.: Музгиз, 1960. 152 с.
3. *Богданов-Березовский В. М.* Дороги искусства. Л.: Музыка, 1971. 280 с.
4. *Бурлюк Д.* Кубизм // Пощечина общественному вкусу. В защиту свободного искусства: Стихи, проза, статьи / Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников. М.: Издание Г. Л. Кузьмина, [1912]. С. 95–101.
5. *Глебов Игорь [Асафьев Б. В.]* От «новой музыки» к новому музыкальному мировоззрению // Пять лет новой музыки: статьи и материалы: сборник. Вып. 1 / Ленингр. ассоц. современ. музыки; ред. И. Глебов, С. Гинзбург. Л.: Тритон, 1926–1927. С. 20–27.
6. *Дельсон В. Ю.* Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1971. 247 с.
7. *Зелинский К., Чичерин А., Сельвинский Э.-К.* Мена всех. Конструктивисты поэты. М.: 1-я Образцовая типография Госиздата, 1924. 83 с.
8. *Каменский В.* Путь энтузиаста. Автобиографическая книга // В. В. Каменский. Сочинения. М.: Книга. 1990. С. 385–525.
9. *Коган Г. М.* Техника и стиль в игре на фортепиано // Г. Коган. Вопросы пианизма. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1968. С. 47–67.
10. *Коган Г. М.* Из истории пианизма // Г. Коган. Вопросы пианизма. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1968. С. 179–185.
11. *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. М.: Аграф, 2001. С. 137–140.
12. *Мейерхольд В. В.* Вступительное слово к концерту С. С. Прокофьева в Радиотеатре. 17 ноября 1929 года // Статьи, письма, речи, беседы: в 2-х т. Т. II. М.: Искусство, 1968. С. 495–496.
13. Могучий талант могучего времени // Советская музыка. 1966. № 9. С. 4–11.
14. *Мосолов А. В.* Статьи и воспоминания / сост. Н. К. Мешко; общ. ред. И. А. Барсовой. М.: Советский композитор, 1986. 218 с.
15. *Н. М. Рославец Н. А.* // Современная музыка. 1924. № 2. С. 33–36.
16. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога: 4-е изд. М.: Музыка, 1982. 300 с.
17. Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. Из собрания государственного Русского музея: каталог выставки. Л.: Аврора, 1988. 112 с.
18. *Польдяева Е. Г.* Послание Николая Обухова: Реконструкция биографии. М.: Русский путь, 2008. 292 с.

19. [Прокофьев С. С.] Последнее слово русской музыки / пер. с англ. В. Варунца // Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью / ред.-сост. В. Варунц. М.: Советский композитор, 1991. С. 27–30.
20. [Рославец Н.] Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве // Современная музыка. 1924. № 5. С. 132–138.
21. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика—XXI, 2000. 400 с.
22. Сабанеев Л. Скрябин: 2-е изд., перераб. автором. М.; Петроград: Госиздат, 1923. [VIII], 204 с.
23. Савишинский С. И. Л. В. Николаев. Пианист. Композитор. Педагог. Л.; М.: Государственное музыкальное издательство, 1950. 190 с.
24. Хентова С. М. Молодые годы Шостаковича. Книга первая. Л.: Советский композитор, 1975. 320 с.
25. Чинаев В. П. Пианизм Рахманинова: к вопросу о стилевой идентичности // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2. С. 176–185.
26. Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. С. 55–65.
27. Шкловский В. О «Великом Металлисте» // Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 80–81.

Олеся Бобрик

ОТ ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО К МАССОВОМУ: «ИНОБЫТИЕ» МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Марина Раку. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Механизмы «редукции» классического наследия. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.

Мы живем в прагматическое время — приоритет в музыковедении принадлежит сегодня объективному знанию, факту. Когда уртекст, автограф, историческая аудио- или видеозапись, программа и либретто, прямые и косвенные документы, свидетельствующие об обстоятельствах создания и первом исполнении произведения, доступны и изучены — необходимость в других источниках отпадает. Я, как и, наверное, большинство моих коллег-музыковедов, знаю это из каждодневного опыта: никто из музыкантов-практиков, каким бы ни был их профессиональный уровень — от студента музыкального колледжа до главного дирижера Большого театра, — в большем не нуждаются. Для большего — фундаментальных концепций — как правило, нет ни времени, ни сил, ни внутренней потребности.

Такой же выбор делают и те, кто пишет и говорит о музыке. Практика заставляет нас прагматически подходить к отбору авторитетных источников «твердого» знания. Это особенно очевидно, когда мы обращаемся к музыковедческой литературе, созданной в советский период. Для прагматически настроенного читателя ее обусловленная временем тенденциозность, как на самом поверхностном, так и на тонком, сущностном уровне, в каком-то смысле обратно пропорциональна ее практической ценности. Самыми бесполезными и недолговечными при таком подходе оказываются вступительные разделы музыковедческих трудов — дань политической конъюнктуре, своего рода «пустая порода», пройдя через которую, можно искать «твердое» знание. Казалось бы, сейчас, спустя почти четверть века после

прекращения существования государства Советский Союз, неизбежные для того времени риторические «фигуры речи», как и сам образ мысли, который они репрезентируют, окончательно ушли в прошлое. Но это не совсем так, свидетельство чему, например, — недавние издания и переиздания учебников по музыкальной литературе советского периода¹. Подтверждения этому мы находим и в монографии Марины Раку «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи», вышедшей в 2014 году в издательстве «Новое литературное обозрение»².

Как следует из заглавия, книга посвящена рецепции классического музыкального наследия в советскую эпоху. Уточним: его предметом явились главным образом тексты о музыке, написанные в сталинское время (с 1920-х до начала 1950-х годов)³. На их основе автор воссоздает историю формирования в коллективном сознании системы взглядов на классическую музыку и ее представителей. Выбор главных фигур — «предтеч» революционной музыки советской эпохи предопределен самим временем⁴: *Модест Петрович Мусоргский* (ему посвящено начало первой, установочной главы «Трудный выбор предтеч»), *Людвиг ван Бетховен* (вторая глава, «Пролетарии всех стран, обнимитесь!»), *Рихард Вагнер* и *Николай Андреевич Римский-Корсаков* (их парным портретом служит третья глава «Погружение Грааля»), *Михаил Иванович Глинка* (четвертая глава «Сказ про Сусанина-богатыря и Глинку-декабриста») и *Петр Ильич Чайковский* (пятая глава «“Перековка” Чайковского»). Разговор о них дополнен экскурсами в историю советской рецепции творчества И. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородин и А. Н. Скрябина, а также увлекательной и парадоксальной «советианой» нескольких итальянских и французской опер — «Риголетто» и «Травиаты» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе.

Ход размышлений автора ясен и убедителен. Исходной является мысль об использовании музыки в становлении советского общества в качестве одного из регуляторов человеческой психики. Уже в первые годы советской власти стало очевидным, что функция воспитания советского человека

¹ См. школьные учебники по музыкальной литературе советского периода И. Прохоровой и Г. Скудиной, М. Шорниковой и др.

² Газета «Музыкальное обозрение» отметила исследование премией «Книга года-2014» в номинации «Лучшая научная монография в области музыкальной советологии».

³ Дополнением к ним служат другие источники — кинофильмы (в том числе биографические фильмы о композиторах), материалы звукозаписи, архивные документы, обширный корпус отечественной и зарубежной литературы.

⁴ В книге приводятся многочисленные примеры попыток построения советской иерархии представителей классической музыки — проекты установки памятников композиторам (в 1918 году и позднее, вплоть до начала 1950-х годов), анализируется история замены портретов в Большом зале Московской консерватории в 1953 году (Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи, с. 32–33, 39–40, 647–648 и др.; далее ссылки на рецензируемое издание даются в круглых скобках).

в значительной мере может быть возложена на искусство, в частности — на музыку. Речь шла именно о классической музыке — ничего равного ей по силе и масштабу воздействия советская музыкальная культура тогда произвести не могла⁵. На пути к цели перед «идеологами» музыкального процесса возникли задачи *отбора* и соответствующего духу времени *препарированного преподнесения* старого музыкального материала.

Работа идеологов советского искусства над классикой представлена в книге чрезвычайно широко: от общих партийных установок до множества случаев «редукции» смыслов конкретных произведений. Общие установки, ассоциирующиеся с уваровской формулой «православие, самодержавие, народность», многократно перефразировались. Приведем их варианты, анализируемые в книге: «высокая идейность, народность и реализм» (С. И. Шлифштейн), «патриотизм, реализм, народность», «реалистичность, народность, оптимизм», «доступность, массовость, искренность», «молодость, оптимизм, патриотизм» (с. 514, 546, 189, 620, 634⁶).

Узловыми пунктами исследования «редукции» смыслов становятся избранные в качестве идеальных прообразов советской музыки Девятая симфония Бетховена, «Жизнь за царя» и «Камаринская» Глинки. Все они были выдвинуты на роль идеальных моделей для создания советской музыки. По-видимому, наиболее очевидные плоды дала советской культуре «прививка» Девятой Бетховена, реализовавшаяся в создании целого ряда симфоний с хором и в утвержденной на десятилетия концепции «радостного», «оптимистического» финала (см. раздел 2 главы «Свобода или Радость?», с. 274–281).

Незабываемы эпизоды книги, посвященные жизнеописаниям композиторов. «Гигантский», «героический» Бетховен изначально трактовался советским музыковедением как представитель третьего сословия, демократ и революционер, «старший товарищ» (Н. Я. Брюсова, с. 233). Другие же композиторы должны были пройти сложный процесс «канонизации», трансформируясь в восприятии советского слушателя из чуждых пролетариату представителей дворянства, «обломовых» (Глинка) и «нытиков» (Чайковский) в «лучших сынов русского народа»⁷ (с. 520). Наблюдать за этой трансформацией по-настоящему увлекательно. Этот процесс может восприниматься современным читателем как своеобразная комедия абсур-

⁵ Прочитируем одно из высказываний, подтверждающих этот тезис: «У нас сейчас не народилось еще новой музыки, нового искусства, способного удовлетворить нас. <...> Пока же его нет, и в силу необходимости мы питаемся исключительно тем, что достаем из своих обширных и богатых кладовых» (*Вяч. Игнатович*. П. И. Чайковский (К 30-летию со дня смерти). Журнал «Музыкальная новь», 1923, №3; цит. по рецензируемой книге, с. 609).

⁶ Судя по тексту книги, второе из высказываний перефразировано из речи А. А. Жданова, последние три сформулированы самой Мариной Раку при разговоре о выработанном к концу 1930-х годов новом понимании творчества Бизе и Чайковского.

⁷ Цитата из речи Сталина (ноябрь 1941), в которой этими словами характеризуется М. И. Глинка.

да. Приведем в качестве примера фрагмент текста, посвященный сравнению двух версий сценария фильма Л. О. Арнштама о Глинке, созданных в 1941 и 1946 году:

Глинка 1941 года в изображении Арнштама еще кутит в компании хмельных друзей, сомнительных девиц, присаживающихся к нему на колени, и неотъемлемых от подобного антуража цыган. Титры подсказывают, что это не случайный эпизод в жизни гения: «Так в бездумьи и забавах шло время...». Но конец этой поре кладет, по версии сценариста, декабрьское восстание, хотя в сценарии герой еще не показан в гуще декабрьских событий.

Предыстории «юношеских заблуждений» уже нет в фильме 1946 года — Глинка в нем с молодых ногтей преследует «одну, но пламенную страсть», не отвлекаясь на другие. Зато широко развернут «декабристский» эпизод. <...> Композитор вполне однозначно приписан к кругу тех, кто сочувствовал декабристам и потенциально мог к ним принадлежать. Далее он становится свидетелем расстрела толпы и, спасаясь от преследования казаков и шквала картечи, стучит в первую попавшуюся дверь, которую открывает сама Анна Керн (!) с маленькой дочкой Екатериной (будущей пассией, или, по характеристике сценариста, «большой любовью») композитора). Случайному знакомцу замужняя тогда еще Анна Керн повествует историю романтических отношений с Пушкиным, сама вслух удивляясь своей откровенности.

Духовное родство Глинки с Пушкиным и декабристами подчеркивается с первых же петербургских эпизодов фильма. Провинциал, впервые входящий в «свет», молодой композитор с упоением слушает рассуждения Рылеева о национальном искусстве в полемике, развернувшейся на балу по поводу пушкинского «Руслана», и принимает в ней участие, исполняя вариации на тему простонародной русской песни. Незнакомый с ним Пушкин в знак благодарности прилюдно лобызает его. Под знаком рылеевской «думы» о Сусанине показано на экране становление замысла первой оперы: строки из нее декламирует то один, то другой герой, включая и самого Глинку (с. 527–528).

Другой «документ эпохи» — стихотворение Фри-Дика (С. Б. Фрида), написанное к 100-летию со дня рождения П. И. Чайковского с целью рассказать о великом композиторе детям (с. 637–638). По остроумному замечанию Марины Раку, «бесхитрый портрет “Пети Чайковского” в житийном жанре живо напоминает биографии Володи Ульянова, к тому времени уже образовавшие отдельную отрасль советской детской литературы. Не случайно появление в стихотворении Фри-Дика одного из главных оборотов ленинианы — “вечно в музыке живой”» (с. 638–639).

Читая книгу Марины Раку, убеждаешься в мощи системы, на многие десятилетия предопределившей ход отечественной мысли о музыке. В цитируемых ею текстах сталинского времени современный читатель узнает выражения и идеи, знакомые с детства, слышанные на уроках музыкальной литературы и лекциях по истории музыки, сохранившиеся на страницах многократно переиздаваемых учебников. Одно из них — интенсивно

использованное в советской литературе о музыке апокрифическое высказывание М. И. Глинки: «Музыку создает народ, а мы, художники, только ее аранжируем»⁸. Эту многократно цитированную и перефразированную советской печатью фразу⁹ до сих пор можно прочесть при входе в Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (мы, как правило, смотрим на нее и не замечаем). Для многих, кто вырос в советское время, привычным было восприятие сюжетов знаменитых опер Верди, Бизе и Чайковского как «бунта» «униженных и оскорбленных» (с. 153)¹⁰, а опера *bel canto* представлялась как «концерт в костюмах», пустая «забава буржуазии» (в советском музыкальном дискурсе предпочтение отдавалось «величественным формам музыкальной драмы», с. 340)¹¹. Характерной иллюстрацией к сказанному о *bel canto* служит эпизод фильма Г. В. Александрова «Композитор Глинка» (1952): его герой «подобно декабристам в известном изречении Ленина, “будит” молодое поколение русских музыкантов (среди которых и певица Петрова-Воробьева, и композитор Александр Даргомыжский, и будущие деятели “Могучей кучки”), итальянцы же своей сладкозвучной музыкой “усыпляют”, подобно сиренам, порыв к новому национальному искусству» (с. 549–550).

«Прожив свою жизнь» в советской культуре, трансформировавшись и утратив прямую связь с породившим их сталинским временем, многие из идей того времени стали базовыми положениями советской академической науки. Неожиданно и в то же время убедительно выглядит экскурс в историю теории «симфонизма», — одной из центральных в советском музыковедении. Принимая «симфонизм» и «сонатность» бетховенского образца за кульминационный момент истории музыки, музыковеды сталинской эпохи видели всю предшествующую ему историю музыки как своего рода «подготовительный этап». Не случайно, в понятийной системе того времени ««симфоническое мышление»» являлось прямым подобием диалектического материализма, игравшего в победившем на советских просторах философском учении основополагающую и всеохватную роль: как вся мировая

⁸ См.: Серов А. Н. Концерты Дирекции императорских театров // А. Н. Серов. Избранные статьи. Т. I. М.—Л.: Музгиз, 1950. С. 581—582. Анализ истории бытования этого высказывания в советской литературе и позднее см. в рецензируемой книге на с. 460–462, 547.

⁹ «Записать новые мелодии и ритмы, разработать их в духе требований социальной современности и бросить затем все это вновь в ту же среду — вот в чем задача ученого музыканта» (Д. А. Черномординов. Пути музыкальной интеллигенции. Журнал «Музыкальная новь», 1923, №3; цит. по рецензируемой книге, с. 462).

¹⁰ Как развитие этой идеи воспринимается полное оправдание Шостаковичем преступлений его Катерины («Леди Макбет Мценского уезда»). Испытывая сочувствие к своей героине, композитор называл ее Джульеттой и даже «Дездемоной Мценского уезда» (Шостакович Д. Мое понимание Леди Макбет // Леди Макбет Мценского уезда. ГАБТ Союза ССР, 1935. С. 10—11).

¹¹ В этом, вагнеровском, как и во многих других эпизодах книги автор говорит о преступности советской музыкальной критики по отношению к дореволюционной.

философия стремится в своем развитии к тому, чтобы достичь вершины диалектико-материалистического метода, так и вся мировая музыка развивается по направлению к симфонизму и должна оцениваться с его позиций» (с. 82). Одним из подтверждений реальности этой аналогии служат цитаты из монографии Альшванга о Бетховене: «Что же мы называем симфонизмом? В этом понятии выделяется одна общая психологическая черта: глубокая сосредоточенность на большой жизненной идее. <...> Существенными чертами симфонизма являются прогрессивный рост, диалектическое развитие музыкальных образов, органически сочетающееся с психологической насыщенностью. <...> Всякие попытки доказать “большую диалектичность” других форм, например, фуги, явно не удалась»¹².

Заметим, что в этом и других эпизодах исследования автору удается смотреть на описываемые явления и события беспристрастно. Единственное, в чем мысль Марины Раку все же следует инерции, — это стремление дать участникам дискуссии партийную «прописку», трактовать их личные высказывания как выражение коллективного мнения. Цитируемые ею тексты Л. Л. Сабанеева, Б. В. Асафьева, И. И. Соллертинского, пусть и «встроенные» в систему советского музыкального дискурса, сами по себе слишком индивидуальны, чтобы быть лишь частью «мифотворчества советской эпохи».

* * *

У скептически настроенного читателя может возникнуть вопрос: правильно ли делать глобальные выводы о музыке, опираясь прежде всего на тексты о ней? Могут ли тексты репрезентировать ее *как таковую*? Могло ли, пусть и многократно повторенное слово изменить восприятие музыки каждым любящим ее человеком? Ведь были же в эпоху патетического, «бетховенского» советского пианизма великие музыканты другого стиля, например, Владимир Софроницкий и Генрих Нейгауз? Пела же на одной сцене с Кармен — девушкой из народа (Марией Максаковой) иная Кармен — Надежда Обухова?¹³ Для того чтобы преодолеть скепсис и в полной мере прочувствовать суггестивную силу советского слова о музыке, нужно повторить опыт автора этой большой книги, прочтя ее насквозь и подвергнув себя воздействию многочисленных цитат, передающих не только «информацию», но и энергетику прямой речи сталинского времени. Процесс чтения, по сути — психологический практикум, который поможет яснее слышать эхо этой речи в теперешнем окружающем нас мире.

¹² Альшванг А. А. Бетховен. М.: Музгиз, 1952. С. 187–189. См. рецензируемое издание, с. 83.

¹³ Тонкий подробный анализ советских интерпретаций «Кармен» Бизе см. на с. 155–198.

БАРСОВА ИННА АЛЕКСЕЕВНА

Родилась в 1927 году в Смоленске. Окончила теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1951), аспирантуру Московской консерватории (1954; класс проф. И. В. Способина). С 1954 года преподает в Московской консерватории — на кафедре инструментовки, затем на кафедре теории музыки. Читает лекции по истории оркестровых стилей и истории нотации, ведет чтение симфонических партитур и авторский курс на кафедре истории русской музыки (авангард 1920-х годов). Доктор искусствоведения (1978), профессор (1981). Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1994). Награждена орденом «Профессионал России» (2008). Автор нескольких книг и многочисленных статей.

INNA A. BARSOVA

Born in Smolensk in 1927. Graduated from the Music Theory and Composition Department of Moscow Tchaikovsky Conservatory (1951), where she attended Full Professor I. V. Sposobin's class, and in 1954 completed her postgraduate studies with the same Professor. Since 1954 she has been teaching at Moscow Conservatory, first at the Instrumentation Subdepartment, then at the Music Theory Subdepartment. She conducts symphonic score reading and gives lectures on the history of orchestral styles and the history of notation. She also directs a special course in the avant-garde Soviet music of 1920^{ies} at the Russian Music History Subdepartment. She is the author of several books and numerous articles. Doctor of Art Studies (1978), Full Professor (1981). Honored Art Worker of the Russian Federation (1994). In 2008 she was awarded the order "Professional of Russia".

НОГОВИЦЫНА КСЕНИЯ АЛЕКСАНДРОВНА

Родилась в городе Клайпеда (Литва). В 2004 году окончила Рязанское музыкальное училище имени А. и Г. Пироговых по специальности «теория музыки», в 2009 году — историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (тема дипломной работы: «Бьяджо Марини и его инструментальное творчество», научный руководитель — доцент Р. А. Насонов). В 2015 году окончила аспирантуру Московской консерватории в классе доц. Р. А. Насонова. Тема кандидатской диссертации

ции: «Светский вокально-инструментальный концерт в творчестве Бьяджо Марини и его североитальянских современников».

В 2010 году проходила научную стажировку на факультете музыковедения города Кремона (Павийский университет, Италия, научные консультанты: проф. А. Дельфино, С. Ла Виа, Р. Тибальди, Д. Фрателли, Л. Маури). В сотрудничестве с ансамблями старинной музыки «Brevis» (Литва), «Costanzo Porta» (Италия) организовала концерты в Литве (2014) и России (2015), на которых состоялась мировая премьера нескольких вокально-инструментальных концертов Бьяджо Марини.

KSENIA A. NOGOVITSYNA

Born in Klaipeda (Lithuania). In 2004 graduated from Ryazan Musical College (Department of Music theory); in 2009 graduated from Moscow Tchaikovsky Conservatory as a musicologist (thesis: *Biagio Marini and His Instrumental Music*). In 2015 graduated from the post-graduate studies. Ph. D. thesis: *Secular Concerto for Voices and Instruments of Biagio Marini and His Nord-Italian Contemporaries* (scientific advisor — Associate Professor R. A. Nassonov).

In February-July 2010 passed scientific stage in Department of Musicology of the University of Pavia, Italy (scientific advisors — Full. Profs. A. Delfino, S. La Via, R. Tibaldi, D. Fratelli, L. Mauri). In cooperation with the early music ensembles *Brevis* (Lithuania), *Costanzo Porta* (Italy) organized concerts in Lithuania (2014) and Russia (2015), in which world première of several concerti by Biagio Marini took place.

НАЗАРОВА ЕКАТЕРИНА МИХАЙЛОВНА

В 2005 году окончила Нижегородский музыкальный колледж имени Балакирева по классу скрипки у заслуженной артистки России профессора С. Н. Проппищан. В 2010 году окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского в классе народной артистки РФ, заведующей кафедры скрипки, профессора И. В. Бочковой. В 2014 году окончила аспирантуру Московской консерватории в классе того же педагога; за время обучения в аспирантуре написала диссертацию, посвященную творчеству И. Г. Шмеллера (научный руководитель — профессор Л. В. Кириллина).

Лауреат всероссийских и международного конкурсов. Является стипендиаткой Европейской барочной академии и фонда Русское Исполнительское Искусство. С 2008 года — солистка ансамбля солистов «Эрмитаж» под управлением А. Ю. Уткина. С 2010 года — концертмейстер Государственного камерного оркестра России. Играет на скрипке работы Николо Амати, предоставленной Государственной коллекцией уникальных музыкальных инструментов.

EKATERINA M. NAZAROVA

In 2005 graduated from the Nizhny Novgorod M. A. Balakirev Music College (violin with Honoured Artist of the Russian Federation, Full Professor S. N. Propishchan). Since 2005 to 2010 studied violin with People's Artist of Russia, Head of the Violin Subdepartment Full Professor Irina V. Bochkova at the Orchestra Department of the Moscow Tchaikovsky Conservatory. In 2014 graduated from the post-

graduate studies (violin with Irina Bochkova, scientific advisor — Full Professor Larissa V. Kirillina).

Prize-winner of several competitions, had several grants and scholarships. Plays Nicolo Amati's violin put at her disposal by the State Collection of Unique Musical Instruments. Performed solo and participated in ensemble programs in Russia, France, Germany, Poland, Lithuania. Since 2008 is a soloist of the *Hermitage Soloists* ensemble under direction of Alexey Utkin, since 2010 — soloist and leader of the Russian State Academic Chamber Orchestra.

ЛОКОТЪЯНОВА ДИАНА ЕВГЕНЬЕВНА

Окончила историко-теоретическое отделение Ростовской государственной консерватории (академии) имени С. В. Рахманинова (2014, с отличием). С 2014 года — аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (научный руководитель — профессор К. В. Зенкин). Специализируется в области церковной музыки Антона Брукнера.

DIANA LOKOTYANOVA

Graduated from the Department of Music History and Theory of Rostov State Rakhmaninov Conservatory (Academy) (2014, with honors). Since 2014 — post-graduate student of Moscow State Tchaikovsky Conservatory (scientific advisor — Full Professor K. V. Zenkin). Specializes in the field of Anton Bruckner's church music.

ПЕТРУСЁВА НАДЕЖДА АНДРЕЕВНА

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Пермской государственной академии искусства и культуры, зав. Информационным центром современной музыки г. Перми, член Союза композиторов России. Окончила Уральскую консерваторию (научный руководитель — Г. С. Йоданис), аспирантуру (научный руководитель — проф. Ю. Н. Холопов) и докторантуру Московской консерватории имени П. И. Чайковского. Автор монографии о лидере французской Новой музыки Пьере Булезе: «Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции» (2002), презентация которой состоялась в Москве (Московская консерватория, 2002), Париже (IRCAM, 2003) и Бельгии (Орфей-институт, 2003). Другое исследование, получившее гриф Учебно-методического объединения образовательных организаций, — «Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа. В 2-х частях. Часть 1» (2006). Имеет более 90 публикаций по современной и Новой музыке.

NADEZHDA A. PETRUSEVA

Doctor of Art Studies, Full Professor of Music Theory and History Subdepartment of Perm State Academy of Arts and Culture, Head of Perm Contemporary Music Information Centre, and Member of the Russian Composers' Union. Nadezhda Petrusseva graduated from the Urals Conservatory (scientific advisor — G. S. Iodanis) and then — postgraduate course (scientific advisor — Full Professor Yu. N. Kholopov) and

doctoral qualifications of Moscow Tchaikovsky Conservatory. She is the author of monograph on the leader of French avant-garde music — Pierre Boulez (*Pierre Boulez: Aesthetics and Technique of Musical Composition*, 2002), which was presented in Moscow (at Moscow Conservatory in 2002), in Paris (at IRCAM in 2003) and in Belgium (at Orpheus Institute in 2003). Another of her studies, *Musical Composition in the 20th Century: Structures and Methods of Analysis, in two parts: Part I* (2006) has been given a stamp of approval by the Education and Methodology Association of Educational Establishments. She has had more than 90 works on contemporary and avant-garde music published.

ШТЕФАН ЛОРЕНЦ ЗОРГНЕР

Родился в 1973 году в городе Вецлар (земля Гессен, Германия). Изучал философию в Кингс-колледж (Лондон: бакалавр), Даремском университете (защитил диссертацию магистра), Гиссенском университете имени Юстуса Либеха и в Йенском университете имени Фридриха Шиллера (доктор философии). Преподавал философию и этику в университетах Гиссена, Йены, Клагенфурта, Эрфурта, Эрлангена-Нюрнберга. В настоящее время преподает философию в университете Эрфурта. Научный сотрудник Института этики и новых технологий (IEET). Является членом многочисленных редакционных коллегий и консультативных комитетов: соиздатель серии «Философия музыки» в издательстве «Alber Verlag»; издатель серии «По ту сторону гуманизма: транс- и постгуманизм» в издательстве «Peter Lang»; член редакционной коллегии (консультант) журнала «Журнал эволюции и технологии». Ведущий представитель немецкой философии постгуманизма. Сфера научных интересов: творчество Ницше, философия музыки, биоэтика.

STEPHAN LORENZ SORGNER

Fellow at the Institute for Ethics and Emerging Technologies (IEET) and teaches philosophy at the University of Erfurt. Born in Wetzlar in 1973. Studied philosophy at King's College London (BA), the University of Durham (MA by thesis), the Justus-Liebig-Universität Gießen and the Friedrich-Schiller-Universität Jena (Dr. phil.). In recent years, he taught at the Universities of Jena, Erfurt, Klagenfurt and Erlangen-Nürnberg. He is a member of several editorial and advisory boards. In particular, he is Editorial Board member of the book series *Musikphilosophie* (Alber Verlag), editor of the book series *Beyond Humanism: Trans- and Posthumanism / Jenseits des Humanismus: Trans- und Posthumanismus* (Peter Lang Publishing), Editorial Board member (as Editorial Consultant) of the *Journal of Evolution and Technology*. His main fields of research are Nietzsche, the philosophy of music, bioethics and meta-, post- and transhumanism.

НАСОНОВ РОМАН АЛЕКСАНДРОВИЧ

Родился в 1971 году в Воронеже. Окончил Академическое музыкальное училище при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по классу фортепиано (1990), теоретико-композиторский факультет (1994)

и аспирантуру Московской консерватории (1996). В 1996 году защитил кандидатскую диссертацию на тему: «“Универсальная музургия” Афанасия Кирхера. Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего Барокко» (научные руководители — проф. М. А. Сапонов и проф. Ю. Н. Холопов). С 1996 года преподает на кафедре истории зарубежной музыки историко-теоретического факультета Московской консерватории, с 2004 года — доцент.

ROMAN A. NASSONOV

Born in Voronezh in 1971. Graduated from the Piano Department of Academic Music College at the Moscow Tchaikovsky Conservatory (1990), the Music Theory and History Department of the Moscow Conservatory (1994). Ph. D. thesis *Athanasius Kircher's Musurgia universalis: Musical Science in the Context of the Early Baroque Musical Practice* (scientific advisors — Full. Profs. Yu. N. Kholopov and M. A. Saponov, 1996). Since 1996 he has been teaching at the Foreign Music History Subdepartment of the Moscow Conservatory. Associate Professor since 2004.

ЧИНАЕВ ВЛАДИМИР ПЕТРОВИЧ

Окончил фортепианный факультет Киевской консерватории в 1974 году. В 1977 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «Фактурные принципы советской фортепианной сонаты в связи с задачами интерпретации». В 1994 году защитил докторскую диссертацию на тему «Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков». Профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (с 1997 года), заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства (с 2004 года).

VLADIMIR P. TCHINAEV

Graduated from the Piano Department of Kiev Conservatory in 1974. Ph. D. thesis: *Principles of Soviet Piano Sonata in their Connection with Interpretation Problems* (Moscow Conservatory, 1977). Doctor of Art Studies; thesis: *Performance Styles in the Context of Artistic Culture of the 18th Century and the Turn of the Century* (1994). Full Professor of Moscow Tchaikovsky Conservatory, Head of the Subdepartment of History and Theory of Performing Art.

ГЕРВЕР ЛАРИСА ЛЬВОВНА

Доктор искусствоведения (1998), профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных. Автор книги «Музыка и музыкальная мифология в русской поэзии (первые десятилетия XX века)» (2001) и более 100 научных статей. Основные сферы научных интересов: техника музыкальной композиции в сочинениях композиторов XVII–XVIII веков, музыкальные приемы организации художественного текста в поэзии. Ряд публикаций посвящен рассмотрению совокупности поэтических текстов, избранных для романсового творчества отдельными композиторами, в их внутреннем единстве.

LARISSA L. GERVER

Doctor of Art Studies (1998), Full Professor of Gnessins Russian Academy of Music, Moscow. Author of the book *Music and Musical Mythology in Russian Poetry of 20th century (First Decades)* (2001) as well as more than 100 articles. Main spheres of interest: compositional techniques in 17th and 18th centuries; musical means of organization in poetry. Several articles deal with complex of poetical texts chosen by certain composers for their chamber vocal works — in their internal unity.

БОБРИК ОЛЕСЯ АНАТОЛЬЕВНА

Родилась в Днепропетровске. Окончила историко-теоретическое отделение Московской консерватории имени П. И. Чайковского в 1999 году, стажировалась в Институте музыковедения Венского университета (2002) и в Фонде Пауля Захера (Базель, 2004). В 2007 году защитила кандидатскую диссертацию «Венское издательство *Universal Edition* и советские музыканты: история сотрудничества в 1923–1945 годах» (опубликована в 2011 году). В настоящее время является научным сотрудником Государственного института искусствознания (Москва) и Архива нотной библиотеки Большого театра, преподает в Московской консерватории и Академическом музыкальном колледже при Московской консерватории. Сфера научных интересов: история русской музыки XIX и XX столетий, творчество Артура Лурье и Болеслава Яворского, музыка русской эмиграции, история нотоиздания, оркестровых стилей и вокального искусства.

OLESYA A. BOBRIK

Born in Dnepropetrovsk. Graduated from the Department of Music History and Theory of Moscow Tchaikovsky Conservatory (1999), held research fellowships from the Institute of Musicology, University of Vienna (2002) and *Paul Sacher Stiftung*, Basel (2004). In 2007 defended a Ph. D. thesis *Viennese Publishers Universal Edition and Soviet Musicians: History of Collaboration in 1923–1945* (published in 2011). She is currently a Scientific Researcher at the State Institute for Art Studies and at the Archive of the Bolshoi Theatre music library and holds teaching positions at Moscow Conservatory and Academic Music College at Moscow Conservatory. Her research interests center on history of Russian music of the 19th and 20th centuries, the work of Arthur Lourié and Boleslav Javorsky, the music of the Russian emigration, history of musical publishing, of orchestral styles and vocal art.

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@mosconsrv.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 (кегель 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 op. 7 №2,
Второй фортепианный концерт op. 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 «X», «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, .lu; 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.

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@mosconsu.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 indentation 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, .xls 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.

