



научный
ВЕСТНИК | 2017
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

3 (30)

nauchnyi
vestnik | **2017**
MOSKOVSKOI
KONSERVATORII

JOURNAL OF MOSCOW CONSERVATORY

3 (30)

Учредитель и издатель:

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Главный редактор

К. В. Зенкин — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

Ответственный редактор

М. Л. Насонова — канд. искусствоведения (Москва)

Редакционный совет

И. А. Барсова — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

Е. Н. Дулова — д-р искусствоведения, профессор (Минск)

М. В. Есипова — д-р искусствоведения (Москва)

Х. фон Лёш — д-р, профессор (Берлин)

Т. И. Науменко — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

А. А. Панов — д-р искусствоведения, профессор (Санкт-Петербург)

Е. Д. Резников — д-р, почетный профессор (Париж)

С. И. Савенко — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

М. А. Сапонов — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

А. С. Соколов — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

И. Стоянова — д-р, профессор (Париж)

Е. Б. Трёмбовельский — д-р искусствоведения, профессор
(Воронеж)

В. П. Чинаев — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

В. Н. Юнусова — д-р искусствоведения, профессор (Москва)

Редакционная коллегия:

Ю. С. Бочаров — д-р искусствоведения (Москва)

Н. А. Брагинская — канд. искусствоведения, доцент
(Санкт-Петербург)

К. Галотти — д-р, профессор (Салерно)

Н. И. Гилярова — канд. искусствоведения, профессор (Москва)

М. Г. Долгушина — д-р искусствоведения, профессор (Вологда)

В. Р. Дулат-Алеев — д-р искусствоведения, профессор (Казань)

П. Зук — доктор, ассоц. профессор (Дарем)

А. Г. Коробова — д-р искусствоведения, профессор (Екатеринбург)

С. Н. Лебедев — канд. искусствоведения, доцент (Москва)

А. М. Лесовиченко — д-р культурологии, канд. искусствоведения,
профессор (Новосибирск)

О. В. Лосева — д-р искусствоведения, доцент (Москва)

Г. И. Лыжов — канд. искусствоведения, доцент (Москва)

Е. В. Ровенко — канд. искусствоведения, доцент (Москва)

Я. И. Тимофеев — канд. искусствоведения (Москва)

Ф. Юэлл — д-р, ассоц. профессор (Нью-Йорк)

**научный
ВЕСТНИК
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

3 (30) 2017

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



Редакторы:

М. Л. Насонова, А. С. Лосева, К. Н. Рычков

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@mosconsrvu

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

Founder and Publisher: Moscow Conservatory

Editor-in-Chief

Konstantin V. Zenkin— Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Senior Editor:

Marina L. Nasonova— Ph. D. (Moscow)

Editorial Council

Inna A. Barsova— Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Vladimir P. Chinayev— Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Catherine N. Doulova— Doctor of Fine Arts, Professor (Minsk)

Margarita V. Esipova— Ph. D. (Moscow)

Heinz von Loesch— Doctor of Fine Arts, Professor (Berlin)

Tatyana I. Naumenko— Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Alexey A. Panov— Doctor of Fine Arts, Professor (Saint Petersburg)

Igor Reznikoff— Ph. D., Professor Émérite (Paris)

Mikhail A. Saponov— Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Svetlana I. Savenko— Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Alexander S. Sokolov— Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Ivanka Stoianova— Ph. D., Professor (Paris)

Evgeny B. Trembovelsky— Doctor of Fine Arts, Professor (Voronezh)

Violetta N. Yunusova— Doctor of Fine Arts, Professor (Moscow)

Editorial Board

Yury S. Bocharov— Doctor of Fine Arts (Moscow)

Natalia A. Braginskaya— Ph. D., Assoc. Professor (Saint Petersburg)

Marina G. Dolgushina— Doctor of Fine Arts, Professor (Vologda)

Vadim H. Dulat-Aleev— Doctor of Fine Arts, Professor (Kazan)

Philip Ewell— Ph. D., Assoc. Professor (New York City)

Catello Gallotti— Ph. D., Professor (Salerno)

Natalia N. Ghilyarova— Ph. D., Professor (Moscow)

Alla G. Korobova— Doctor of Fine Arts, Professor (Yekaterinburg)

Sergey N. Lebedev— Ph. D., Assoc. Professor (Moscow)

Andrey M. Lesovichenko— Doctor of Culturology, Ph. D. in Art History,
Professor (Novosibirsk)

Olga V. Loseva— Doctor of Fine Arts, Associate Professor (Moscow)

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

Elena V. Rovenko— Ph. D., Associate Professor (Moscow)

Yaroslav I. Timofeev— Ph. D. (Moscow)

Patrick Zuk— Ph. D., Assoc. Professor (Durham)

journal OF MOSCOW CONSERVATORY

3 (30) 2017

Quarterly

Founded: 2010

Registered in the Federal Agency for Press and
Mass Communications
Registration certificate
PI FS77–79474 of 5th April 2010

Published with the support of



Editors:

*Marina L. Nasonova, Anna S. Loseva,
Konstantin N. Rychkov*

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@mosconsrv.ru

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

**ЮБИЛЕИ 2017 ГОДА:
К 450-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ**

- 8 **Надежда Игнатьева, Роман Насонов.** «Божественный Киприан» против «Нового Пифагора» и другие «химеры» второй практики
- 53 **Джулио Чезаре Монтеверди.** Разъяснение письма, напечатанного в его Пятой книге мадригалов
Перевод и комментарий Надежды Игнатьевой и Романа Насонова

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

- 66 **Людмила Сундукова.**
Орден Золотого руна: музыка и церемониал (1431–1559)

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕОРИИ

- 78 **Татьяна Цареградская.** Музыкальный жест как средство композиции: некоторые наблюдения

ИЗ РАБОТ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

- 94 **Анна Теплова.** О феномене сиротства в русском фольклоре на примере свадебных песен и причитаний
- 116 **Наталья Рыжкова.** «Пеллеас и Мелизанда» М. Метерлинка в интерпретации Габриеля Форе
- 160 **Светлана Пасынкова.** «Селена» Алексея Сысоева: к проблеме соотношения *ratio* и *sensus*

182 Об авторах

186 Информация для авторов

188 To the Authors

ANNIVERSARIES OF THE YEAR 2017: CLAUDIO MONTEVERDI (1567–1643)

- 8 **Nadya Ighnatieva, Roman Nassonov.** *Il Divino Cipriano vs. Il Pitagora Nuovo* and Other “Chimeras” of *Seconda Pratica*
- 53 **Giulio Cesare Monteverdi.** Declaration Based on the Letter Printed in His Fifth Book of Madrigals
Translation and Commentary by Nadya Ighnatieva and Roman Nassonov

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

- 66 **Lyudmila Sundukova.**
Order of the Golden Fleece: Music and Ceremonial (1431–1559)

PROBLEMS OF MUSIC THEORY

- 78 **Tatiana Tsaregradskaya.** Musical Gesture as a Means of Composition: Some Observations

ARTICLES OF YOUNG MUSICOLOGISTS

- 94 **Anna Teplova.** The Phenomenon of Orphanhood in Russian Folklore on the Example of Wedding Songs and Laments
- 116 **Natalia Ryzhkova.** *Pelléas and Mélisande* by M. Maeterlinck in the Interpretation of Gabriel Fauré
- 160 **Svetlana Pasynkova.** Aleksey Sysoev’s *Selene*: to the Problem of Correlation of *Ratio* и *Sensus*

182 Contributors to This Issue

188 To the Authors

ИГНАТЬЕВА НАДЕЖДА СЕРГЕЕВНА

nadia.ighnatieva@arts-museum.ru

Научный сотрудник Отдела музыкальной культуры Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

119019 Москва
ул. Волхонка, д. 12

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, д. 13/6

NADYA S. IGHNATIEVA

nadia.ighnatieva@arts-museum.ru

Researcher of the Pushkin State Museum of Fine Arts, Department of Music Culture

12, Volkhonka St.
119019 Moscow
Russia

ROMAN A. NASSONOV

rrrnassonov@rambler.ru

Ph. D., Associate Professor of Western European Music Subdepartment of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ

«Божественный Киприан» против «Нового Пифагора» и другие «химеры» второй практики
В состав публикации входят русский перевод «Разъяснения» Джулио Чезаре Монтеверди (1607) к письму его брата, Клаудио, «Прилежным читателям» (1605), и статья, в которой детально анализируется заключительный этап спора о второй практике. Защищая свои мадригалы от несправедливых нападок Джованни Мария Артузи, Клаудио Монтеверди оказался перед дилеммой: либо самостоятельно подвергнуть ревизии учение Джозеффо Царлино, либо присоединиться к лагерю его критиков — радикальных гуманистов, ратовавших за возрождение античного музыкального искусства. Внутренне далекий от утопичного проекта, начатого «флорентийской камератой» и продолженного в Риме Джованни Баттиста Дони, Монтеверди, тем не менее, попытался негласно использовать некоторые идеи реформаторов музыки, что предопределило уязвимость его учения о второй практике, эскизно изложенного в «Разъяснении». Критика, высказанная Антонио Браччино да Тоди (принято считать, что это псевдоним Артузи) во «Втором музыкальном рассуждении» (1608), затронула многие пункты этого учения, которые были действительно недостаточно продуманными и слабо аргументированными; переписка Монтеверди с Дони (1633–1634) свидетельствует о том, что композитор принял некоторые из замечаний оппонента. Тем не менее, исследователи данной полемики, априори полагавшие, что братья Монтеверди взяли в ней верх и считавшие «Разъяснение» ключом к пониманию творческого метода Клаудио Монтеверди, внесли свою лепту в дальнейшую мифологизацию представлений о второй практике.

Ключевые слова: музыкальная эстетика Ренессанса, спор о второй практике, Клаудио Монтеверди, Джулио Чезаре Монтеверди, Джованни Мария Артузи, Джозеффо Царлино, Джованни Барди, мелопоэзия, музыкальная риторика, учение о контрапункте

ABSTRACT***Il Divino Cipriano vs. Il Pitagora Nuovo and Other “Chimeras” of Seconda Pratica***

The publication contains the Russian translation of Giulio Cesare Monteverdi's *Dichiarazione* (1607) to the Letter of his brother, Claudio, *Studiosi Lettori* (1605) and an article where the final stage of the dispute about *seconda pratica* is analyzed in detail. Having defended his madrigals from Giovanni Maria Artusi's unfair criticism, C. Monteverdi faced a dilemma that would force him either to revise Gioseffo Zarlino's doctrine or to attach himself to radical humanists on the other side of the fence who would call for renaissance of the musical art of the antiquity. Though far from the utopian project that had been initiated by the "Florentine Camerata" and continued by Giovanni Battista Doni in Rome, Monteverdi made a semi-quietly attempt to apply some ideas of the music reformers of the time, which made the *seconda pratica* doctrine he had set out in the *Dichiarazione* in a sketchy manner predeterminedly vulnerable. Braccino di Todi's (generally thought to be a pseudonym for G. M. Artusi) criticism in *Secondo discorso musicale* (1608) concerned a number of items of the doctrine, which indeed were insufficiently thought over and poorly argued; the correspondence between C. Monteverdi and G. B. Doni (1633–34) has revealed that the composer had partly accepted some of his opponent's arguments. Nevertheless, the researchers of the controversy, who tended to assume that the Monteverdi brothers had conquered the field and to consider that the *Dichiarazione* is the key to understanding C. Monteverdi's creative method, have made their contribution towards having the concepts of the *seconda pratica* further mythologized.

Keywords: musical aesthetics of the Renaissance, dispute over the *seconda pratica*, Claudio Monteverdi, Giulio Cesare Monteverdi, Giovanni Maria Artusi, Gioseffo Zarlino, Giovanni Bardi, melopoiea, musical eloquence, theory of counterpoint

ЮБИЛЕИ 2017 ГОДА: К 450-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ

Надежда Игнатьева, Роман Насонов

«БОЖЕСТВЕННЫЙ КИПРИАН» ПРОТИВ «НОВОГО ПИФАГОРА» И ДРУГИЕ «ХИМЕРЫ» ВТОРОЙ ПРАКТИКИ

СЛУЖАНКА И ГОСПОЖА. ЧТО ЗДЕСЬ НЕ ТАК?

Эта статья предваряет публикацию опыта первого полного перевода на русский язык важнейшего источника музыкальной мысли начала XVII столетия — «Разъяснения» Джулио Чезаре Монтеверди (1607) к открытому письму его брата Клаудио «Прилежным читателям» (далее «Письмо»), напечатанному в конце Пятой книги мадригалов великого композитора (1605)¹. Значение публикуемого текста связано с попыткой братьев Монтеверди обосновать введенный ими в употребление термин «вторая практика», широко использующийся в наше время для объяснения не только особенностей творчества Клаудио Монтеверди, но и всеобщих изменений в музыкальном искусстве на рубеже XVI–XVII веков. Основная мысль «Разъяснения» хорошо известна: на смену «первой практике», то есть искусству благозвучного контрапункта, доведенному до совершенства в творчестве Адриано Вилларта и изложенному в виде стройной системы правил в третьей части «Гармонических установлений» его ученика Джозеффо Царлино, в итальянской музыке второй половины XVI столетия приходит вторая, состоящая в выразительном музыкальном преподнесении словесного текста, или — если исходить из античного представления о первенстве звучащего слова над письменным — «речи» (*orazione*); в духе античной традиции, восходящей к Платону, вторая практика именуется в «Разъяснении» «мелодией». Согласно удачной с мнемонической точки зрения формулировке Джулио Чезаре гармония (то есть контрапункт), являясь в творчестве композиторов первой практики госпожой речи, в музыке Монтеверди, а также ряда его предшественников и современников становится ее служанкой.

¹ Фрагментарный перевод «Разъяснения» с некоторыми комментариями см. в: [3].

Традиционно взгляды Клаудио Монтеверди, высказанные в полемике с болонским теоретиком Джованни Мария Артузи, принято рассматривать как гуманистические и, более того, представляющие собой некое последнее, самое важное слово итальянского музыкального гуманизма — подобно тому, как творчество Монтеверди является воплощением гуманистического идеала композитора — «экзегета поэзии» [39, 30], а его художественные достижения знаменуют собой «кульминацию ренессансного гуманизма в музыке» [ibid., 29]. Благодаря полемике с Артузи нам известно, что Монтеверди осознавал перемены, произошедшие в искусстве его времени. Он хорошо понимал, что авторитетные музыканты прошлого шли своим путем, а их творчество не всегда и не во всем может служить образцом для композиторов последующих поколений. В отличие от своего оппонента, Монтеверди отказывался ставить теорию выше музыкальной практики и ясно засвидетельствовал свое стремление соединить музыку и поэзию таким образом, чтобы получить на их основе единый язык, способный одновременно волновать и убеждать слушателя [ibid.,].

В научных трудах последних десятилетий привычные восторги в адрес «Разъяснения» и его авторов уравниваются разнообразными критическими оценками и замечаниями. Так, Тим Картер обращает внимание на то, что «при всем своем значении, “Разъяснение” не является образцом логики, и аргументация не всегда бывает ясна» [12, 181]. По мнению исследователя, это связано в первую очередь с избранной формой изложения материала: комментарии Джулио Чезаре к «Письму» его брата представлены в виде схолий. Во вступительном разделе автор прямо заявляет о своем желании растолковать то многое, что выразил Клаудио «в немногих словах»; и действительно, один за другим, буквально каждый оборот речи в «Письме», а иногда и каждое слово, получают подробное, порой до занудства многословное, не лишенное повторов мысли, объяснение.

Чтобы оправдать выбор столь неудачного для изложения концепции второй практики жанра, Картер допускает, что в аналогичной форме было написано и утерянное «Первое музыкальное рассуждение» Антонио Браччино да Тоди (1605), в ответ на которое Джулио Чезаре и был вынужден взяться за перо [ibid., 182]. Однако это не более чем гипотеза. Действительно, и Артузи, и Браччино да Тоди — вымышленному лицу, за которым, как принято считать, скрывался всё тот же Артузи, — присуща крайне неприятная манера «цепляться» равным образом и к словам, и к мельчайшим оборотам («отрывкам») контрапунктической музыкальной ткани. Очевидно, что это раздражало противоположную сторону дискуссии: Джулио Чезаре дважды негодует по данному поводу. Тем не менее, ни один из известных нам текстов спора о второй практике, кроме «Разъяснения», не написан в виде схолий, и нет оснований полагать, что именно в первом «Рассуждении» Браччино таковая использовалась. Другое дело, что краткость и некоторая туманность «Письма» провоцировали оппонента разобрать его «по косточкам» — и, зная труды Артузи, легко представить, что он не отказал

себе в таком удовольствии. В этой связи страстное желание Джулио Чезаре доказать, что каждое слово в тексте его брата — непогрешимая истина, а отсюда — избранный им своеобразный литературный жанр, могли бы получить удачное объяснение. Но форма накладывает отпечаток на содержание: если вдумчивый читатель станет искать в «Разъяснении» целостное и систематически изложенное теоретическое учение о второй практике, его ждет разочарование.

Уязвима для критики и сама концепция второй практики. Слабым звеном в ней является та самая, всем известная метафора гармонии, поступившей в услужение речи. За внешней броскостью здесь скрывается явное упрощение.

Участники тонко стилизованного диалога Чарльза Браунера «Вторая практика, или Несовершенства композиторского голоса» Теофил (Teofilo) и Кристофор (Cristoforo) подвергают критическому рассмотрению разнообразные суждения, накопившиеся за долгую и насыщенную событиями историю изучения этой полемики. Уже в самом начале Теофил не без ехидства просит Кристофора воспроизвести определение второй практики, сформулированное Джулио Чезаре от лица Клаудио: «Его брат! Интересно, что он не смог сделать этого сам. И что же его брат говорит?» [11, 196]. «Слова, несомненно, были важным источником вдохновения для Монтеверди, — определяет дальнейшее направление дискуссии Теофил. — Тем не менее, я задаюсь вопросом: неужели, говоря, что слова являются госпожой гармонии, мы даем адекватное объяснение тому, что происходит в мадригалах Монтеверди?» [ibid., 197].

Полемическая цель диалога — развенчать упрощенные представления о музыке Монтеверди, к которым часто приходят по прочтении апологии Джулио Чезаре; и право произнести основной тезис Браунер вновь отдаст Теофилу: «Мне не хотелось бы быть слишком догматичным..., и можно допустить появление на свет могущественной музыки, которая находится в услужении текста. Но я склонен думать, вместе с Артузи, что великая музыка всегда имеет собственную логику, превосходящую логику текста даже в тех случаях, когда она взаимодействует со словами. Только в вещах, сильно зависящих от иллюстрации слов — техники, столь презираемой эстетиками раннего Барокко, музыка могла утратить свою автономию» [ibid., 210].

По ходу диалога Теофил приводит ряд примеров из мадригалов Монтеверди, свидетельствующих о том, что их музыкальная организация не сводится к отражению смысла и структуры словесного текста. Некоторые из примеров — и это, конечно, не случайно — связаны с мадригалом «Studa Amarilli», вокруг фрагментов которого и вращалась большая часть полемики начала XVII века. В частности, Теофил отмечает, что оригинальная идея Монтеверди объединить три раздела мадригала в тематическом отношении проистекает из стремления композитора выстроить чисто музыкальную логику, несколько не предопределенную логикой монолога Миртилло [ibid., 208]. Сама практика употребления диссонансов в мадригалах

Монтеверди, подчеркивает Теофил, не детерминируется словами жестко: например, одни и те же восклицания, повторяясь внутри одной пьесы, могут как сопровождаться экспрессией диссонанса, так и обходиться без нее.

Примечательно, что столь горячий и искренний приверженец второй практики, как Гари Томлинсон, своими тонкими анализами соотношения музыки и поэзии в творчестве Монтеверди также дискредитирует образ речи, якобы повелевающей музыкой этого композитора. Так, на примере сцены с Вестницей он выразительно показывает, как Монтеверди в процессе создания оперы «Орфей» приходилось буквально сражаться с «прозаичными», «немузыкальными» стихами Алессандро Стриджо Младшего, привнося в них поэтичность извне [38, 84–86]. Эстетические принципы второй практики Томлинсон понимает скорее вопреки декларациям Джулио Чезаре — не как подчинение музыки поэтическому тексту, а как их идеальное единство. Но идеал оказывается трудно достижимым, даже в творчестве великого музыканта. Используя в своей аргументации цитируемый нами далее фрагмент письма Монтеверди от 22 октября 1633 года [ibid., 81], Томлинсон приходит к эффектной, но парадоксальной концепции, согласно которой композитору лишь однажды удалось в полной мере воплотить свои устремления в действительность — в Плаче Ариадны, благодаря выдающемуся поэтическому дарованию Оттавио Ринуччини. Также он тактично обходит молчанием очевидное несоответствие подобного идеала тем эстетическим положениям, которые настойчиво акцентирует автор «Разъяснения».

Наконец, Массимо Осси прямо говорит о несостоятельности эстетических принципов, изложенных в «Разъяснении», и об их несоответствии реальной новаторской практике композитора Монтеверди. Решение братьев защищаться от нападков Артузи «в согласии с разумом и чувством» исследователь характеризует как заведомо обреченное на неудачу [29, 46]. Заявив о подчинении гармонии слову, Джулио Чезаре не многое добавил к традиционной эстетике итальянского музыкального гуманизма XVI века и сделал шаг скорее назад, чем вперед, — если бы искусство действительно следовало его предписаниям, то не ушло бы далеко от устаревших к началу XVII столетия мадригализмов. В этой связи Осси выдвигает «провокативную» идею, что для объяснения новой эстетики, характеризующей музыку Монтеверди и его современников, гораздо более плодотворно обратиться к высказываниям другого участника полемики — академика Оттузо, открывающим «новый путь к осмыслению связи между текстом и музыкой. <...> Композитор больше не стремится к непосредственной идентичности слов и их музыкального воплощения, при которой музыка понимается сквозь призму текста и, не требуя отдельного изучения, вторична по отношению к нему. <...> Скорее, мы слышим музыку и текст как независимые друг от друга компоненты, каждый из которых надо воспринимать с точки зрения свойственных ему риторических операций; смысл целого получается в результате соположения двух компонентов. Вследствие этого каждое

отдельное событие, возникающее в процессе нашего слухового восприятия, не существует изолировано (как это могло быть в ренессансном мадригале, где значения были изолированы друг от друга из-за соответствия слова и музыки по принципу “один к одному”), а помещается в широкий контекст, в котором непосредственная связь между отдельными словами и музыкой подчиняется поведению обоих на более высоком масштабном уровне — фразы <...> или даже целой пьесы. При этом новом способе взаимодействия музыка и текст становятся равноправными партнерами, а не находятся в подчинении один у другого» [ibid., 56].

Несостоятельность, с точки зрения современной науки, основного эстетического тезиса братьев Монтеверди может серьезно обесценить «Разъяснение», особенно в глазах тех, кто свыкся с мыслью о непогрешимости слов и мнений великого Клаудио. С другой стороны, отсутствие пиетета перед изобретенной братьями теорией открывает возможность прочитать текст по-новому — как часть интеллектуальной драмы, в которую Монтеверди был вовлечен вопреки собственному желанию. В восприятии «Разъяснения» наступил своего рода «час нуль», и в этот момент мы попробуем «вжиться» в образ авторов данного текста (каковыми в равной мере являются оба брата — уже хотя бы потому, что основой мысли и канвой изложения выступает изданное в Пятой книге мадригалов письмо), понять двигавшие ими мотивы и показать истинное значение ряда туманных для читателя наших дней высказываний.

ARS POLEMICA, или ВОПРОС, ОСТАВШИЙСЯ БЕЗ ОТВЕТА

Чтобы понять истинный смысл письма 1605 года и опубликованного в 1607 году «Разъяснения» к нему, необходимо рассмотреть их в широком контексте спора о второй практике. Мы не будем, тем не менее, напоминать все его основные вехи и освещать позиции всех участвовавших в полемике сторон: с этой задачей прекрасно справились авторы многочисленных специальных публикаций, от первопроходца и признанного авторитета в данной области Клода Палиски [33; 34, 161–165] до Паоло Фаббри [17, 34–52] и уже упомянутого и процитированного Массимо Осси [29, 27–57]. В своей предыдущей статье мы также постарались подробно и точно осветить для русского читателя ход дискуссии — вплоть до того момента, пока в нее не вступили братья Монтеверди [2]. Остановимся лишь на том, что действительно необходимо иметь в виду для достижения наших целей.

Как известно, «Разъяснение» Джулио Чезаре было опубликовано в качестве приложения к «Музыкальным забавам» (*Scherzi musicali*) — собрания трехголосных анакреонтических канцонетт Монтеверди, составленного и подготовленного к печати его братом, который присовокупил к творениям Клаудио и пару собственных опытов в этом стремительно входившем в моду поэтическом и музыкальном жанре². Посвящение сборника принцу

² Подробнее о «новой» канцонетте и о роли творчества Габриэлло Кьябреры в возникновении этого жанра см.: [5, 47–53]. Подавляющее большинство пьес из публика-

Франческо Гонзага, старшему сыну герцога Винченцо I и наследнику мантуанского престола, датировано 21 июля 1607 года, однако создано «Разъяснение» было существенно раньше, поскольку в первых его строках Джулио Чезаре обозначает интервал между моментом выхода в свет Пятой книги мадригалов (Посвящение Винченцо Гонзага датировано 30 июля 1605 года) и временем написания своего комментария к опубликованному там письму в несколько месяцев.

Вопрос о «несочетаемости» вошедших в сборник «безделушек» и столь серьезного труда, как «Разъяснение», часто обсуждается исследователями спора о второй практике; выбор издания для публикации и в самом деле представляется довольно странным, если учесть, что предметом раздора были не пьесы в новом «легком» жанре, а солидные пятиголосные мадригалы, опубликованные ранее в Четвертой и Пятой книгах. Справедливости ради отметим, что восприятие «Музыкальных забав» и их места в творчестве композитора в последнее время заметно изменилось, — в частности, Массимо Осси убедительно показал, что канцонетты послужили основой для выработанной Монтеверди техники концертирования и стали важной составной частью большого стилевого синтеза, сопутствовавшего созданию оперы «Орфей» [28, 278ff.]. Тим Картер, кроме того, обращает внимание на солидный характер публикации «Забав» — первого опуса Монтеверди, изданного «с привилегией». В то время как большая часть нотной продукции рубежа XVI–XVII веков представляла собой комплект отдельных партий, *Scherzi musicali* напечатаны в одном томе in folio в формате «хоровой книги» (все три партии размещаются на одной странице). При повторных изданиях сборника (1609, 1615, 1628) «Разъяснение» неизменно оставалось в его составе, в отличие от других текстовых частей — Посвящения и Предисловия [12, 182].

Но, несмотря на все отмеченное выше, «Музыкальные забавы» не дотягивают до уровня концептуального опуса, к изданию которого композитору было бы уместно приурочить обнародование своего эстетического кредо. По всей видимости, *Scherzi musicali* оказались просто ближайшим подходящим собранием, в котором можно было опубликовать «Разъяснение». К тому же, Клаудио Монтеверди не имел отношения (по крайней мере, формального) к данной публикации, и потому Джулио Чезаре было особенно удобно выступить на ее страницах с апологией искусства своего брата — по велению души и как бы по собственной инициативе (или же действительно по собственной инициативе). Всё указывает на реактивный

ции 1607 года написано Монтеверди как раз на стихи этого знаменитого поэта, одно из новаторских собраний которого называлось *Scherzi e canzonette* (1599). Как отмечает Фаббри, Монтеверди не первым из композиторов вынес обозначение *Scherzi* на титульный лист своего опуса: до него это сделали Габриэлло Пулити (1605) и Доменико Брунетти (1606) [17, 73]. Впрочем, инициатива назвать публикацию «Музыкальными забавами» исходила, по-видимому, от Джулио Чезаре: сам Клаудио в подготовленных им к печати сборниках отдавал предпочтение жанровому обозначению «канцонетта» [28, 271, n. 20].

характер сочинения и издания *Dichiaratione*: в кратком промежутке между выходом в свет Пятой книги мадригалов и решением Джулио Чезаре взяться за перо появилось то самое таинственное «Первое музыкальное рассуждение» Браччино да Тоди — и в нем было сказано нечто такое, после чего хранить молчание, ограничиваясь обещанием написать в неуказанные сроки музыкальный трактат в свою защиту, стало действительно невозможно.

Джулио Чезаре и не скрывает от читателя, что же именно так сильно задело братьев и потребовало незамедлительной реакции — после многих лет уклонения от ответа в дискуссии, стартовавшей еще в 1600 году: в самом начале «Разъяснения» он сообщает, что Браччино да Тоди выставил перед всем миром письмо Клаудио Монтеверди «химерой и суестью» (*chimera & vanità*). По видимости, это выражение является одной из не заковыченных цитат из «Первого музыкального рассуждения» в апологическом послании Джулио Чезаре.

Обидные сами по себе, эти слова были обидны вдвойне в общем контексте полемики. Хотя по ходу спора было затронуто немало вопросов композиционно-технического и эстетического характера, всё началось — и следившая за ходом словесной баталии публика должна была об этом хорошо помнить — с того, что придирчивый Джованни Мария Артузи потребовал от приверженцев современной музыки дать теоретическое объяснение употреблению диссонансов в девяти небольших фрагментах из мадригалов неназванного композитора, коими были сочинения Монтеверди на тексты из пасторальной трагикомедии Джованни Баттиста Гварини «Верный пастух». Манера обращения с интервалами в этих пьесах (семь из девяти отрывков были изъяты из мадригала «Жестокая Амарилли») явно не соответствовали правилам контрапункта, изложенным в третьей части «Гармонических установлений» учителя Артузи — Джозеффо Царлино. Понимая это, Артузи требовал предъявить ему любое рациональное обоснование всех девяти случаев — такое общее правило, с помощью которого можно было бы оправдать каждый из них. Как синьор Лука в «Артузи, или О несовершенствах современной музыки» (1600), так и академик Оттузо во «Второй части Артузи» (1603) — персонажи, идентифицировать которых мы сегодня не в состоянии, — предпринимают попытки в данном направлении (первый подходит к проблеме преимущественно с композиционно-технической стороны, второй уделяет основное внимание эстетическим аспектам современной музыки), и оба терпят крах. Сам Монтеверди остается при этом в тени спора, ведущегося исключительно на страницах трактатов его недоброжелателя. Не исключено, впрочем, что академик Оттузо был реальным историческим лицом, выступившим в защиту композитора по его просьбе, — в частности, он мог состоять членом феррарской Академии неустрашимых, которой Монтеверди посвятил Четвертую книгу мадригалов³.

³ Академия неустрашимых была основана в 1600 году и начала свою деятельность 26 августа 1601 года [17, 57]. В числе академиков находились друзья и покровители

Письмо «Прилежным читателям», изданное вместе с Пятой книгой, стало первым (и последним) публичным высказыванием Клаудио Монтеверди в ходе полемики — композитор опубликовал его в тот момент, когда ему могло показаться, что всё худшее — уже позади и что тактика воздерживаться от ответа на вопросы и обвинения Артузи себя полностью оправдала. К этому времени композитор получил престижный титул мантуанского придворного капельмейстера и выпустил в свет два собрания мадригалов, в которые включил и вызвавшие полемику произведения на стихи Гварини. Это и было его победой в споре — Монтеверди одержал ее, действуя исключительно как музыкант-практик. В Посвящении Пятой книги Винченцо I он, кажется, не упустил случая поиронизировать над теми, кто пытался опорочить его музыку [2, 104]. И как это часто бывает с людьми в минуту расслабленности, допустил просчет.

Краткое само по себе, «Письмо» выражает, по сути дела, единственную мысль — в своем искусстве Монтеверди действует «не полагаясь на удачу» (*io non faccio le mie cose a caso*)⁴. Очевидно, уже многие годы ему хотелось заявить обидчику и миру, что снискавшие сомнительную репутацию фрагменты его произведений не были написаны по недоразумению, что «современный композитор творит на основании истины» (*sopra a li fondamenti della verità*). Раньше он благоразумно воздерживался от того, чтобы вступать в дискуссию с известным любителем полемики, но теперь переоценил собственные силы: после того, как мадригалы увидели свет и могли сами себя защитить, ему показалось, что он в состоянии в короткий срок изложить свои представления об искусстве и его правилах в форме трактата. Опрометчивостью максималиста в данном случае было не только выданное противной стороне обещание (к которому Монтеверди никто не принуждал), но и попытка приоткрыть свою мысль: существует иная практика, чем та, которой учил Царлино, — практика, удовлетворяющая и разуму, и чувству (в то время как Артузи обвинял приверженцев современной музыки в сенсуалистическом произволе). Эта практика действительно существовала, но обосновать ее было крайне сложной задачей, и остается лишь гадать, способен ли был в принципе решить ее Монтеверди, даже если бы сосредоточил усилия на разработке подобной теории. Печатный ответ последовал незамедлительно, в течение ближайших месяцев. Мы можем лишь догадываться, что именно написал человек, скрывающийся под именем Браччино да Тоди, в своем «Первом музыкальном рассуждении», но как

Монтеверди, в частности Антонио Горетти, в доме которого 16 ноября 1598 года состоялось приватное прослушивание мадригалов композитора, положившее начало спору. В Посвящении Четвертой книги, датированном 1 марта 1603 года, Монтеверди просит Неустрашимых «осветить блеском своих имен и осчастливить защитой» публикуемые мадригалы [24]. Правда, во «Второй части Артузи» автор утверждает, что получил письмо, подписанное «Оттузо, академик», в 1599 году [7, 5], и это ставит под сомнение гипотезу о принадлежности Оттузо феррарской академии.

⁴ Под *le mie cose* (букв. «моими вещами») в данном высказывании надо понимать не только произведения Монтеверди, но всё, что он делает в качестве композитора.

было не напомнить композитору, дающему амбициозные обещания, о том, что он забыл ответить на прямые и конкретные вопросы о правилах, которыми руководствовался, сочиняя «резкие» по звучанию мадригалы? И кроме того, сама мысль о существовании иной музыкальной практики, чем та, которой учил Царлино, должна была показаться Артузи абсурдной. А ведь эта мысль к тому же не была ничем подкреплена, в то время как предписания венецианского теоретика прекрасно зарекомендовали себя в качестве основы профессиональной подготовки композиторов; в этом качестве контрапункт сохранит свое значение не только в XVII, но и в XVIII столетии.

Заклеймив «химерой» неосторожное «Письмо» Монтеверди, критик нанес тем самым композитору и репутационный урон. Благодаря развитию индустрии нотопечатания их полемика разворачивалась на глазах широкого круга интеллектуалов и любителей музыки — всех тех, кого Джулио Чезаре именуется в своей апологии «миром». Два крупнейших венецианских издателя, Джакомо Виченти и Ричардо Амадино, в 1583–1586 годах совместно начинавшие свой бизнес, негласно покровительствовали каждой из сторон конфликта. Первый опубликовал трактаты Артузи о несовершенствах современной музыки и оба «Музыкальных рассуждения» Браччино да Тоди — второй выпустил в свет все музыкальные опусы Клаудио Монтеверди 1600-х годов, от переизданной в 1600 году Третьей книги мадригалов до Мессы и Вечерни 1610 года; ранее, в 1594 году, он же опубликовал трактат Эрколе Боттригари *Il Desiderio*, полемика об авторстве которого положила начало затяжного публичного противостояния Боттригари с тем же Артузи [12, 176–177]. В этой ситуации композитор благоразумно покинул сцену словесного ристалища, уступив место Джулио Чезаре, перед которым помимо заявленной задачи — разъяснить идеи Клаудио о существовании второй практики, стояли и две другие: оправдать своего брата, уклоняющегося от ответа по существу, и дискредитировать противника, опровергнув по мере возможности его аргументы. Произвести соответствующее впечатление на публику и поправить репутацию мантуанского капельмейстера в данной ситуации было не менее важно, чем поведать миру истину современного композиторского искусства. Переплетение этих двух мотивов, двигавших Джулио Чезаре, затемняет текст апологии и затрудняет его восприятие для читателей нашего времени не в меньшей мере, чем своеобразный литературный жанр, избранный автором.

Отделить в тексте «Разъяснения» искренность от риторического приговора не просто. Изначально Клаудио Монтеверди избрал в конфликте естественную и разумную линию — отвечать на словесные нападки Артузи делами, то есть публикацией своих сочинений, которые будут говорить сами за себя. Но, отступив от этой линии, он был принужден к словесным дебатам.

Обещание написать трактат (и, очевидно, искреннее желание рано или поздно выполнить свое обещание) препятствовало ему высказаться самостоятельно и вполне откровенно. Тем не менее, прочитав «Разъяснение»,

мы можем понять, что на самом деле думал композитор по поводу обрушившейся на него критики. Его, конечно, раздражали мелочные придирки музыкального теоретика, цепляющегося к частным деталям и не желающего видеть их в широком контексте. Публикация «отрывков» мадригалов без слов, по-видимому, крайне возмутила Монтеверди, притом что это была обычная практика для трактатов эпохи Ренессанса — встречающаяся не только у Артузи и Царлино, но и, скажем, у Винченцо Галилея. Композитор обнаружил разительное, с его точки зрения, несоответствие теории и практики: в то время как он сам не мыслил своих произведений без словесного текста, для критикующего его автора трактата разъяснение музыки было само собой разумеющейся процедурой. Монтеверди сочинял мадригалы, претворяя в музыке стихи модных в его время поэтов, — но это совершенно не интересовало оппонента, который исходил из других соображений. Ощущение творящейся несправедливости и послужило первичным импульсом к осознанию, что композиторская практика Монтеверди — вторая, иная по отношению к тому, что изложена у Царлино и в контрапунктических учебных пособиях, базирующихся на третьей части «Гармонических установлений». Композитору было лучше промолчать, но им двигали не только уязвленное самолюбие, но и естественный протест широты против узости. От мелких фрагментов «гармонии» его внутренний взор устремлялся к целостной «мелодии» мадригалов. Ему было интересно испробовать разную поэзию — вслед за «Верным пастухом» Гварини (который один из критиков этой пасторальной трагикомедии окрестил «нагромождением мадригалов») он экспериментирует с канцонеттами Кьябреры, а в «Орфее» сочетает множество различных поэтических и музыкальных форм. И во всяком роде музыки он стремился к совершенству — но это совершенство было совсем иного рода, чем то, вернуться к которому призывал его Артузи.

Стоит поблагодарить Джулио Чезаре — он если и не выразил истинные мысли и чувства Монтеверди напрямую, то донес их до нас в достаточной мере, чтобы сегодня их можно было попытаться реконструировать. Посвоему успешно справился он и со своей главной, риторической, задачей.

Вступительная часть «Разъяснения» написана весьма умело. Сообщая о нападках Браччино да Тоди, автор не скрывает от читателей его обидной характеристики «Письма» («химера и суэта») — напротив, этим жестоким приговором он пользуется для того, чтобы возвысить свой голос в защиту музыки Монтеверди и пообещать продемонстрировать истинность каждого слова брата. При этом Джулио Чезаре ловко вплетает в стандартную риторическую конструкцию выгодное для себя и брата замечание о причинах, по которым сам Клаудио не взялся оппонировать неприятелю: «он увлечен делами и не слишком ценит слова других». В первом из схолиев Джулио Чезаре доводит до сведения читателей источник спора, и вновь обращает дело в свою пользу. Мало того, что «ругать других» не велит Гораций, противник поступает недостойным образом буквально во всем: нападает без всяких причин, говорит худшее, частицы мадригала приводит в сильно

искаженном виде, да еще и называет их не «частицами» (*particelle*), а «отрывками» (*passaggi*).

Как обойтись без лицемерия в публичных дебатах? В то, что нападки Артузи и Браччино да Тоди оставили Монтеверди равнодушным, еще можно с трудом поверить. Но было ли нападение беспричинным? И если главная цель Артузи изначально состояла в том, чтобы опорочить Клаудио, почему он в течение длительного времени не обнародовал имя автора «Жестоккой Амарилли»? Является ли обычная для контрапунктических трактатов практика разбирать случаи употребления диссонансов серьезным и злонамеренным искажением процитированных фрагментов сочинения? Что изменилось бы по существу, назови Артузи приводимые примеры не *passaggi*, а *particelle*? И не поступает ли сам Джулио Чезаре с Посланием Горация к Лоллию в худших осуждаемых им самим же традициях? Вырванная из контекста строка звучит как абсолютный запрет на всякую критику. Но у поэта речь идет совсем об ином: стихотворение описывает сомнительное с нравственной точки зрения искусство обращения со знатными покровителями — это их не надо ругать вслух и перед ними не стоит похвастаться. И наконец, Многие ли читатели «Разъяснения» были столь же придирчивы к словам автора, как мы? И многие ли придирчивые вспомнили о том, что Артузи не просто напал и порочил, а прежде всего просил сторонников современной музыки предоставить ему рациональное объяснение приведенным в «Несовершенствах» примерам (и что этих объяснений, а не «хи-мер» он ждет до сих пор)?

Джулио Чезаре приводит далее перечень причин, по которым мантуанский придворный капельмейстер до сих пор не выполнил обещание явить миру музыкальный трактат; в содержательном отношении здесь особенно важно указание на то, что Клаудио собирается говорить о вещах, которые до него почти не затрагивались. Причины выглядят вполне уважительными, хотя мы помним, что «Вторая практика» так и не была завершена композитором до самой смерти (не осталось никаких документальных следов работы над ней), и, возможно, не забыли, что для ответа Артузи на заданные в 1600 году вопросы жанр научного трактата был необязателен и даже избыточен.

Тем временем наступает пора приоткрыть карты: в комментируемом фрагменте «Письма» Клаудио утверждает, что «творит свои вещи не по воле случая». Здесь и появляется впервые метафора госпожи и служанки, подкрепленная ссылкой на авторитет Платона. Мы уже отчасти осветили эту главную идею «Разъяснения» и то, что могло за ней в реальности стоять, — и еще вернемся к этому вопросу. В данном случае для нас важна полемическая стратегия Джулио Чезаре, который пытается вывести спорные фрагменты «Жестоккой Амарилли» из-под юрисдикции тех правил, с помощью которых о музыке мадригала судит Артузи. Новое, адекватное искусству брата учение обрисовано в общих чертах, зато идея подвергнуть — в качестве мысленного эксперимента — школьному разбору классические

творения Чиприано де Роре остроумна. На этом автор «Разъяснения» однако не останавливается, и предлагает Артузи продемонстрировать свои практические навыки, представив на суд публики собственные, сочиненные согласно правилам Царлино, произведения; отказ принять вызов Джулио Чезаре предлагает приравнять к поражению в споре. Сравнение с врачом, которого ценят за умение излечить, а не за ученость, предвосхищает не лишенный справедливости гносеологический тезис «практика — критерий истины», однако в целом возникает ощущение, что в своем популизме автор заходит излишне далеко. Убежденный в том, что музыкальных сочинений Артузи не предоставит⁵, он заранее объявляет всё сказанное противником «химерами и болтовней», а заодно предусмотрительно освобождает брата от опрометчиво данного им обещания написать «Вторую практику» и помещает Клаудио в сонм благородных особ «героической школы» — аристократов, увлеченных сочинением музыки в современной манере⁶.

На этом первый раунд полемики следует признать завершенным. Если бы «Письмо» не имело продолжения, то и Джулио Чезаре мог бы считать здесь свою миссию выполненной. И более того, он оставил бы нам обильную пищу для ума. За фейерверком чисто риторических приемов не упустим из вида важный поворот мысли: в данном разделе «Разъяснения» соотношение первой и второй практик можно уподобить оппозиции школьных предписаний и тех правил, которыми пользуется творец, создающий истинные художественные ценности; примечательно, что в определенный момент Джулио Чезаре сравнивает Артузи с придирическим и остроглазым школьным педагогом (*bon maestro*) — учителем, вышедшим за пределы компетенции и взявшимся судить о «вещах» большого мастера.

Джулио Чезаре не случайно именует Чиприано де Роре «божественным». Этот титул даровал ему Джованни Мария де Барди — ему, а также Лудовико Ариосто и Микеланджело Буонарроти. С последним Чиприано сравнивает и протеже графа, Винченцо Галилей, характеризуя творчество великого художника следующим образом: «Занимаясь живописью, скульптурой и архитектурой, Микеланджело Буонарроти всегда стремился найти средний путь, избегая крайностей, и преуспел в этом настолько, что заслуженно получил имя Божественный (*Divino*); поддаваясь лести то чувства, то разума, в зависимости от того, что его великий ум считал уместным, он никогда не лишал свои вещи подобающего им декорума» (цит. по: [22, 72]). Иными словами, «божественный» творец, тонко осязающий

⁵ Артузи не был чужд музыкальной композиции, но демагогическое предложение Джулио Чезаре он, естественно, проигнорировал, и был по-своему прав — в конце концов, сам он не предлагал Клаудио взяться за написание теоретического трактата, а просто просил сослаться на уже существующие правила, которыми тот руководствуется в своем искусстве.

⁶ Как нам представляется, список составлен исключительно из риторических ображений, однако заслуживает серьезного отношения хотя бы потому, что в него входят такие значимые фигуры, как Эмилио де Кавальери, Альфонсо Фонтанелли и Джезуальдо.

границы приличествующего, обладает исключительным правом — по собственному усмотрению следовать то рациональным правилам, то велению чувства.

Скорее всего, Джулио Чезаре не знал (а если знал, то можно лишь восхищаться тонкостью его намека), что эксперимент по разъятию на «отрывки» мадригалов де Роре, который он из риторических соображений предлагает провести, имел место совсем недавно. В опубликованном в 1602 году «Втором Мелоне» (*Il Melone secondo*) Эрколе Боттригари опровергает претензии Гандольфо Зигонио, еще одного верного ученика и последователя Царлино, к мадригалу Николы Вичентино *Stiamo Amore à vedere*, избылующему противоположными квинтами, — обращаясь в первую очередь не к положениям музыкальной теории, а к многочисленным примерам из мадригалов Чиприано, в которых обнаруживается противоположное движение не только квинт, но и октав [9, 5–6]; Боттригари указывает название цитируемых сочинений, но в традициях трактатов «первой практики» не снабжает приводимую «гармонию» текстом. Гандольфи весьма язвительно отзывается о Вичентино: «Этот архимузыкант (Вичентино. — *Авт.*) не соблюдает букву Правил Контрапункта. <...> Если бы архимузыкант имел представление о науке и практике, то не стал бы писать подобные отрывки (*passaggi*), ибо их избегают все опытные музыканты» [ibid., 4–5]. Предъявляя противнику в ответ целую россыпь «движений» (*movimenti*), или отрывков, из музыки прославленного мастера, Боттригари аргументирует: «Чиприано Роре, по всеобщему признанию считающийся не только весьма искусным, но также весьма изящным и весьма аккуратным Сочинителем Музыки, ясно показывает, должны ли опытные Музыканты пользоваться такими созвучиями или избегать их» [ibid., 5], — и лишь затем приступает к чисто теоретическому обоснованию приведенных примеров.

Что дозволено Юпитеру... После смерти Клаудио Монтеверди в Венеции по инициативе руководившего погребальной службой Джован Баттиста Маринони был опубликован сборник «Поэтические цветы, собранные на могиле Знаменитого и Достопочтенного Клаудио Зеленогора»⁷, авторы которого щедро одаривают усопшего композитора «божественными» эпитетами: «Юпитер», «Аполлон», «Небесный муж», «Земной бог». И хотя никто из рифмоплетов не догадался использовать выражение *il divino Claudio*⁸, Марианна Кестинг возводит его именно к этому изданию, к вступительной статье Матео Каберлотти «Краткая речь о высоком достоинстве Клаудио Зеленогора», где упоминается о «высоте духа Клаудио» (*l'altezza dell' ingegno di Claudio*) и о его «небесном даре, происхождения божественного» (*dono del Cielo, parto divino*) [20, 28, *Anm.* 14].

ARS POLEMICA, РАУНД ВТОРОЙ

За вычетом риторического вступления с изложением оспариваемых тезисов второй круг полемики по своему строению напоминает первый: в его

⁷ «Claudio Monte verde» [23, *frontespizio*].

⁸ Это выражение, происхождение которого до сих пор остается неясным, стало официальным титулом Монтеверди гораздо позже, в Италии времен Муссолини; см. [14].

начале преобладает обсуждение содержательных проблем — чем ближе к концу, тем больше Джулио Чезаре «работает на публику». В самых первых строках он выстраивает выгодную для своего брата оппозицию: Артузи защищает старую музыку и нападает на современную — Клаудио «обе почитает, обе уважает и восхваляет». Тотчас же происходит отождествление первой практики с музыкой прошлого и второй — с творчеством композиторов новых поколений; списки представителей обеих школ появляются незамедлительно.

Сами по себе группировка композиторов по историческому признаку (умершие / ныне живущие; старинные / современные; сначала / затем / наконец) и публикация соответствующих списков — довольно частое явление в музыкальных трактатах XV — первой половины XVII века⁹. Внимания заслуживает сопряжение этого систематизаторского подхода с терминологией первой и второй практик — шаг, на самом деле, достаточно рискованный. Прежде у Джулио Чезаре оставалась возможность позиционировать — в ренессансном духе — первую и вторую практики скорее в смысле противопоставления школьных правил и артистической свободы музыканта-мастера, который до известной степени устанавливает своему искусству правила сам. Теперь, когда «вторую практику» следует понимать как «еще одну» — не имеющую ничего общего с учением о контрапункте — систему нормативных правил, мы вправе потребовать от обоих братьев не просто продемонстрировать нам таковую, но и сформулировать соответствующие ей правила в том виде, в каком их можно было бы преподнести студенту. И что могут предъявить нам Клаудио и Джулио Чезаре в ответ на подобный запрос? Неужели опять «химеры»?

Стефано Ла Виа словно предлагает братьям удобный выход из затруднительной ситуации. Современный ученый обращает внимание на тонкости терминологии Монтеверди, присутствие в тексте «Разъяснения» таких замысловатых, трудных для понимания и перевода оборотов, как *seconda prattica overo l'uso moderno*. Если зацепиться за эти формулировки, то можно попытаться «освободить» постфактум симпатичную нам сторону спора от невыполнимого (и не выполненного) обещания: «*Seconda*, а не *nuova prattica*, потому что она вырастает из первой, и четкого деления внутри традиции не существует. *Institutioni* Царлино Монтеверди рассматривал как “благородный труд”, плод “великих деяний”, в котором содержатся “наиразумнейшие правила”, истинные “законы гармонии”. Эти правила как таковые остаются основополагающей теоретической точкой отсчета для *Seconda prattica*; изменения же касаются *uso*, того способа, которым композиторы читают эти правила, находят им практическое применение» [22, 82]¹⁰.

⁹ Репрезентативную подборку — от Йоханнеса Тинкториса до Йоханнеса Нущия — см. в специально посвященной этому вопросу статье Джесси Энн Оуэнс: [30, 320–321].

¹⁰ Аналогичную идею в совершенно оригинальной формулировке выдвинул впоследствии Бернд Кулавик: «В плане предметной аргументации Монтеверди обосновывает не двойственность практик, которые существуют одна наряду с другой (причем

Пусть читатель статьи рассудит нас в споре с выдающимся исследователем — публикуемый перевод «Разъяснения» да послужит ему помощью. На наш взгляд, Джулио Чезаре не проводит никакого значимого разграничения между понятиями «второй» и «новой» практик и неоднократно дает понять на страницах «Разъяснения», что правила Царлино, сколь бы разумны они ни были, не релевантны современному искусству¹¹. Речь у него идет не о «вольностях» (*licenze*), допустимых в творчестве композиторов, а о новой системе правил, которую и предстояло изложить в трактате «Вторая практика, или Совершенства современной музыки». И в этом Монтеверди заходит слишком далеко для своего времени, еще не созревшего для формулировки подобного учения. Более того, в силу свойственной ему принципиальности и полемического азарта он зеркально отражает название двух трактатов Артузи (1600, 1603) и обещает написать о «совершенствах» современной музыки — в его эпоху это звучит как заявка на то, чтобы возвести новую практику к неким вневременным «конечным» основаниям, наподобие того, как у Царлино и других представителей традиционной музыкальной теории Возрождения принято начинать изложение с законов математики и акустики (а то и от сотворения мира Богом)¹².

Риторическая стратегия второго раунда полемики, развивающаяся по принципу крещендо, проста и эффективна — целью ее является доказать невежество оппонента и его последователей, которые-де не знакомы толком с учением не только второй, но и первой практики. Противник критикует мадригалы Монтеверди при помощи «Установлений» Царлино? Значит, в ответ ему надо предъявить максимально возможное количество цитат из того же трактата, которые допустимо при желании использовать в качестве контраргументов. И таким образом Артузи должен попасть в неприятное положение: ему придется опровергать сложившееся у читателей впечатление, что он — «сам дурак»¹³.

вторую от первой вполне возможно отличить в композиционно-техническом отношении), — он явно уклоняется это делать; эти названия предполагают исключительно различие композиторских установок к соотношению речи и гармонии, которые в процессе сочинения реализуются самыми разнообразными способами» [21, 61].

¹¹ С помощью оборотов, подобных тем, что приводит Ла Виа, Монтеверди, вероятно, хотел донести до сведения читателей, что учение о второй практике не поколеблет «вечные» математические основания музыки, излагаемые Царлино в двух первых частях «Установлений».

¹² Примечательно, что в «Разъяснении» Джулио Чезаре незаметно, но существенно откорректировал название трактата, заявленное Клаудио в письме 1605 года: в последнем обещано рассказать не просто о «совершенствах» современной музыки (*perfetioni della moderna musica*), а о ее «Совершенстве» (*Seconda Pratica, overo Perfetteone Della Moderna Musica*; разрядка и написание — согласно оригинальному изданию Пятой книги мадригалов) [25]. О нежелании Клаудио писать *ab ovo* универсальное учение о музыке свидетельствует и его не лишнее ерничества предложение покойному (!) Царлино и здравствующему Боттригари сочинить *Institutioni Melodiche*.

¹³ В интереснейшем комментарии к «Разъяснению» [22, 77–92] Ла Виа, демонстрируя тесную связь учения о второй практике с положениями Царлино, не учитывает

Первым делом Джулио Чезаре приводит фрагмент «Музыкальных добавлений» Царлино (1588). По замечанию автора трактата, он не имеет намерений подробно описывать практику древних греков и римлян — а значит, сам непогрешимый Джозеффо признает, что практика мессера Адриана является не единственной вообще, а всего лишь единственной, которую он систематизирует в своих трудах. Сие открытие настолько воодушевляет полемиста, что он теряет осторожность и заявляет вскоре — и, как представляется, не вполне к месту, — что вторую практику «в отношении происхождения можно было бы назвать первой». Эта неожиданная и неочевидная мысль подхватывает высказанное ранее убеждение, что «божественный Киприан» был «реноватором» (*il primo rinovatore*) практики древних, базирующейся на принципах, которые изложил Платон. Мы вернемся к обсуждению данного тезиса по существу впоследствии, а пока заметим, что Царлино оказался бы плохим союзником в продвижении подобной идеи, имея он возможность вмешаться в спор и уточнить свою точку зрения.

Следующая почерпнутая у Царлино мысль — гармония не способна производить внешние эффекты без слов, а лишь подготавливает душу к радости или к печали — примечательна тем, что привязана к комментируемому фрагменту «Письма» чисто внешне; скорее всего, она потребовалась для того, чтобы обеспечить впечатление массовости цитат из работ теоретика. Предмета спора здесь на самом деле нет. Композиторы, входящие в оба списка Джулио Чезаре — представителей как первой, так и второй практики, — сочиняли музыку со словами и желали, чтобы благодаря присутствию последних их творения производили точно определенное воздействие на души и умы слушателей (а не только управляли настроением, как это делала инструментальная музыка Ренессанса).

Перед тем как нанести решающий удар, автор «Разъяснения» предпринимает важный обходной маневр. Обсуждается серьезный вопрос: Артузи убежден, что «вторая практика» — вещь искусственная и вторичная по отношению к первой, что приверженцы современного искусства не создают ничего принципиально нового, а лишь ухудшают то, что было создано до них в соответствии с законами природы и, более того, доведено до совершенства. Поскольку речь идет прежде всего о правилах употребления диссонансов, на кону стоит идея сенария¹⁴, которую неоднократно и по существу пытались оспорить противники Царлино, в частности Винченцо Галилей. По-видимому, автор «Разъяснения» не нашелся, что сказать по столь сложному вопросу, а потому, упомянув неприятное для сторонников современной музыки мнение Артузи, тут же воспользовался известным

этот полемический момент, что, как мы видели, приводит к небольшому, но заметному и принципиальному смещению фокуса в его интерпретации.

¹⁴ Царлино выдвинул теорию, согласно которой все консонансы порождаются отношениями натуральных чисел от 1 до 6, то есть «шестиричным числом» (*numero senario*); см.: [40, 25–26].

полемическим приемом: быстро и недобросовестно подменил предмет разговора, отвлекая внимание публики пафосом притворной обиды.

Давайте внимательно проследим за движением рук фокусника. Тезис Артузи — «вторая практика <...> является отбросами первой» — появляется на страницах его трактата 1603 года, где само выражение «вторая практика» используется довольно редко [2, 94, сн. 11]. В «Письме» Клаудио настаивает на собственном авторстве данного термина — хотя словосочетание буквально носилось в воздухе, и впервые в ходе полемики возникает в письме академика Оттузо (то есть не исключено, что в реальном письме реального исторического лица). Браччино да Тоди язвительно замечает: «Вы так ревнуете к этому выражению, словно боитесь, что его украдут». Его высказывание — убийственно ироничное и при этом вполне искреннее, нет смысла искать в нем двойное дно; Артузи действительно полагал, что переживать за такое «сокровище», как термин «вторая практика», крайне неумно. Джулио Чезаре выворачивает эти слова таким образом, будто Артузи покушается на славу Клаудио как новатора, и приводит ряд примеров, подтверждающих, что по многим позициям у брата найдутся подражатели. Обретаемый в итоге образ авторитетного музыканта, злонамеренно оболганного недоброжелателями, риторически очень выигрышен. Важнейший эстетический вопрос — о том, является ли музыка второй практики естественной или же искусственной, вторичной по отношению к творчеству «умеренных» авторов, — остается при этом не только без ответа, но и вне сколько-нибудь серьезного обсуждения¹⁵.

И вот настало время последнего поединка. Полемика для сражения избирается область ладовой теории: еще в первом «Артузи» неприятель обвинил Монтеверди в пренебрежении правилом ладового единства (в мадригале «О, Миртилло»). Проблема ладового единства в рассматриваемую эпоху принадлежала к числу дискуссионных, и хотя большинство теоретиков настаивали на том, что кантилена должна начинаться и заканчиваться в одном тоне (в частности, это обосновывалось потребностями этического воздействия музыки), случаи нарушения встречались не так редко. Специального обоснования такие случаи не получили, однако в григорианике существовал известный феномен, описанный многими авторами ренессансных трактатов, и в частности Царлино в небольшой Главе 14 Четвертой части «Гармонических установлений» *Delle Modi comuni, & delli Misti*; под смешением ладов имеется в виду использование специй квинты или кварты, чуждых основному ладу [40, 315]. Торжественно процитировав Браччино да Тоди, издевающегося над бессвязной речью композиторов, которые

¹⁵ Существует, впрочем, и иное, альтернативное объяснение этого схолия. Братья могли просто не понять, что имеет в виду Артузи, и вследствие этого додумать дьявольские козни со стороны неприятеля — а потом успешно с ними сражаться. Если принять такую версию, то придется отказать автору «Разъяснения» по крайней мере в образованности — но, в любом случае, не в ловкости, с которой он повергает на глазах у публики своего оппонента.

переходят из одного лада в другой, Джулио Чезаре выдает перечень григорианских песнопений и произведений уважаемых авторов, где ладовое единство так или иначе нарушается. Не нужно обладать богатой фантазией, чтобы догадаться, что на предпоследней позиции окажется мадригал «божественного» Чиприано де Роре, а на последней... вещь самого «мессера» Адриано Вилларта. Упомянутая Глава 14 едва ли может служить теоретическим обоснованием всех этих композиторских вольностей, но многие ли возьмутся ее немедленно читать? Советом мысленно поверженному оппоненту — лучше изучать труды своего почитаемого наставника — Джулио Чезаре эффектно завершает предпоследний схолий.

Последний же из схолиев — образец риторического заключения спора и вместе с тем прообраз некоторых технологий информационных войн. Чтобы окончательно сломить и унижить противника, необходимо дать ему почувствовать, что он принадлежит к абсолютному меньшинству, что против него восстали буквально все. Соответственно, и колеблющиеся, а также то большинство, которое просто не имеет собственного мнения, легко присоединяются к тому, что громогласно объявляется мнением всеобщим. Притворно предполагая, что приведенные аргументы в пользу второй практики могли оказаться неудачны, Джулио Чезаре настаивает на истинности описанного (на самом деле, лишь обрисованного в общих чертах) способа сочинения уже потому, что он всеупотребителен и на его стороне — весь мир (и надо думать, не в последнюю очередь — все читатели «Разъяснения»). И этот триумф истины грозит окончательно погубить всякую мысль, об истине взыскующую...

Но вернемся к схолию предпоследнему — яркому примеру того, как в пылу дебатов становится почти невозможно уловить истинное мнение автора. Действительно ли братья Монтеверди придерживались ладовой теории, изложенной в Четвертой части «Гармонических установлений», и насколько Клаудио руководствовался ею в своем творчестве? Надо ли относить проблемы единства лада к существованию второй практики, если приводимый Джулио Чезаре перечень примеров включает в себя не только образцы творчества представителей «старой музыки», но даже церковную монодию? По внимательном изучении «Разъяснения» наши собственные вопросы остаются без ответа. Читайте «Вторую практику, или Совершенство современной музыки».

БРАЧЧИНО ДА ТОДИ, ИЛИ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНКВИЗИТОР

Хлесткие нападки Джулио Чезаре отчасти достигли своей цели. Автор «Второго музыкального рассуждения» был вынужден не только вступить в дискуссию на новые, затронутые в «Рассуждении» темы, но и доказывать чистоту своих намерений. Благодаря его объяснениям приоткрываются некоторые оставшиеся за кадром подробности спора: выясняется, что Артузи с самого начала пытался вступить с Монтеверди в личную переписку и отправил ему послания, «полные любезности и доброжелательности»,

но вместо ответа в соответствующей манере получил письма от третьего лица, к тому же подписанные не собственным именем [10, 6] — Браччино явно имеет в виду частично опубликованные в трактате 1603 года письма академика Оттузо, и нет оснований не верить его свидетельству (хотя было бы крайне интересно ознакомиться с «доброжелательной» эпистолярией Артузи). По крайней мере, ни Монтеверди, ни его сторонники никогда не пытались опровергнуть это заявление.

Браччино демонстративно подчеркивает свою компетентность во всех вопросах, в которых она была поставлена под сомнение. В частности, он проясняет свою позицию по проблеме смешения ладов. Таковое допускается им в многоголосной музыке исключительно в аспекте, описанном Глареаном и его последователями, — как сочетание в парах голосов (тенор + сопрано / бас + альт) автентического и плагального тонов с общим финалисом. Смешение ладов в одноголосии — особая статья; в данном вопросе Браччино апеллирует к авторитету Маркетто Падуанского [ibid., 11–12].

Но, пожалуй, главное достижение Джулио Чезаре состояло в том, что ему удалось заставить оппонента сформулировать свое отношение к музыке Клаудио Монтеверди в целом — ведь до сих пор он ограничивался неприемлимой критикой отдельных мельчайших фрагментов контрапунктической ткани. Об искренности слов Браччино судить трудно. Его похвалы композитору (впервые высказанные публично), вполне возможно, были лишь лукавством дипломата — но и в этом случае они заметно разряжали атмосферу вокруг мантуанского капельмейстера. Скрывающийся под маской Браччино да Тоди Артузи невольно охарактеризовал и себя:

Разъяснитель говорит, что у Артузи были настолько скверные помыслы, что он хотел увидеть гибель трудов Монтеверди. Артузи отвечает, что это совершеннейшая ложь и что он хвалит его труды, его прекрасный ум, но в той части, что заслуживает похвалы, — и то, что достойно похвалы, он не бранит. Но если Монтеверди написал множество отрывков, в которых не соблюдаются тоны, которые написаны плохо, написаны наихудшим образом, хочет ли Разъяснитель, чтобы Артузи восхвалял подобные деяния? Он не станет так поступать по многим причинам: прежде всего, из любви к науке, основанной на доказательствах, а также, чтобы учащиеся, еще не умеющие толком отличать истинное от ложного, не взяли за образец вещи, сделанные скверно, варваризмы, можно сказать, ереси в области Музыки и в области Гармонии — главной части Мелодии [ibid., 6–7].

Духовное лицо и типичная фигура для эпохи Контрреформации, Артузи мыслит свой спор с Монтеверди и другими сторонниками современной музыки как своеобразный инквизиционный процесс¹⁶. Намерений подвергать заблудшего композитора трем знаменитым пыткам или сжигать его на

¹⁶ Непонимание этого обстоятельства привело Ульриха Зигеле к совершенно ошибочному и нелепому убеждению, что Артузи готовил почву для настоящего инквизиционного процесса над музыкантом, в котором прегрешения против учения Царлино

костре у него, разумеется, не было. Эти впечатляющие атрибуты деятельности Святой службы расследования еретической греховности и не относились, однако, к ее сути. Основная часть инквизиционного процесса состояла не в грубом физическом насилии над инакомыслящими, а в долгих и систематических увещеваниях, разнообразных уговорах и разъяснительных беседах, проводившихся с теми, кто отказывался вернуться в лоно Церкви. Демонстративный садизм среди инквизиторов никогда не поощрялся — поощрялись воздействие мягкое и лицемерная забота о спасении заблудших душ, напускное доброжелательство.

Еще до того, как Артузи принялся за борьбу против «несовершенств» современной музыки, топос «борьбы с ересями» был привнесен в музыкальную науку. Ключевая роль в этом принадлежала учителю болонского каноника, которому тот, по всей видимости, подражал. В 1600 году он не случайно посвятил первое из серии своих печатных выступлений кардиналу Помпео Арригони — члену Конгрегации Святой инквизиции (основана в 1542 году папой Павлом III), также часто именуемую Римской инквизицией, — и поместил на титульном листе первой части «Артузи» герб этого видного деятеля Контрреформации. Примером служило посвящение «Добавлений» Царлино папе Сиксту V. В Посвятительном письме автор трактата сравнивает понтифика с его предшественником, святителем Львом I Великим (440–461), прославившимся твердостью исповедания веры и борьбой с несторианством, а также с ересями Евтихия и Диоскора; он называет Сикста «великим защитником и ревностным мстителем за Беззаконие» и отождествляет его с «Солнцем, которое своим появлением изгоняет злобную тьму беззаконных, очищает тучи развращенных еретиков, сражающихся против света Святого Духа» (цит. по: [19, 93]). Рендалл Голдберг приводит подборку фрагментов «Добавлений», в которых противники теоретика, в том числе первый среди оных, Галилей-отец, уподобляются еретикам [ibid., 93–94].

Можно предположить, что превращение Артузи в Браччино да Тоди состоялось именно потому, что теоретику захотелось примерить на себя роль великого музыкального инквизитора — в тот самый момент развития спора, когда Клаудио Монтеверди неосторожно прервал молчание и заявил о существовании «второй практики». Тем самым, в глазах оппонента, композитор открыто сообщил миру о своем заблуждении (о котором Артузи подозревал уже давно, еще со знаменитого вечера в доме Горетти) и стал упорствовать в отстаивании ложного, «химерического» учения, то есть музыкальной ереси.

Можно также предположить, что «Первое музыкальное размышление» было довольно коротким, под стать «Письму» из Пятой книги мадригалов. Получив подробные разъяснения от Джулио Чезаре и убедившись в упорстве противоположной стороны, во втором тексте, подписанном именем

должны были быть приравнены к отступлению от правой веры; см.: [36; 37]. Многие западные ученые, в том числе авторитетные, до сих пор относятся к этой ереси всерьез.

Браччино да Тоди, Артузи прибегает к жанру увещательной речи, в которой стремится продемонстрировать несостоятельность новоизобретенного учения как самим его авторам, так и всему миру.

Прежде чем вступить в полемику с «Разъяснителем», Артузи подробно излагает, с многочисленными ссылками на труды древних и современных авторитетов, «что понимается под Мелодией, Мелопеей и Мелопозетом в согласии с их природой, подлинным смыслом, назначением и возможностями» [10, 6]. Продолжительное рассуждение он начинает с элементарного разделения обычной речи и «пения с изяществом» — явлений, похожих друг на друга до такой степени, что их можно назвать не только «сестрами», но и «близняшками» [ibid., 3]. По ходу дела он уместно вводит и цитату из «Государства» Платона — ту самую, которая послужила краеугольным камнем для теоретических опытов братьев Монтеверди. Но если братья, используя латинский перевод Марсилио Фичино, всячески подчеркивают, что у Платона ритм и гармония следуют за речью, то Артузи расставляет совсем иные акценты:

Из Гармонии, Ритма и речи составляется этот общий род (*Genere Generalissimo*), называемый Мелодией. Платон говорит: та композиция совершенна, что составлена из трех вышеназванных вещей. Одна из них обладает низким и высоким, и это Гармония; вторая — быстротой и медленностью, и это Ритм, и оные (быстрота и медленность. — *Авт.*) наблюдаются в движении тела, как говорит об этом в другом месте Артузи. Третья обладает длительностью и краткостью, и это речь. И все эти вещи можно наблюдать также в человеческом голосе. В каждой из названных вещей, составляющих Мелодию, заключена сила менять человека внутренне, то есть [менять] страсти и обычаи души (как убедительно доказал Ученый Царлино в Гл. восьмой второй части Установлений). Но в Гл. седьмой той же книги имеется гораздо больше на изложенную тему, из чего Монтеверди не извлек прекраснейший, ученый и полезный урок. Теперь же спросим: если каждая из названных вещей имеет силу воздействия на душу человеческую, насколько же состоящая из них Мелодия обладала в те времена большей силой, чем каждая [из этих вещей] по отдельности, двигать внутренние страсти и вводить новые обычаи? [ibid., 4–5]

Цель Артузи-полемиста — всячески дискредитировать идею Монтеверди о существовании такой музыкальной практики, в которой речь доминирует над музыкальной интонацией и ритмом, принизить значение речи, которое Платон в пресловутом фрагменте диалога подчеркивает. Примечательно, что в «Рассуждении» понятия гармония и ритм пишутся, как правило, с заглавной буквы, а речь — со строчной. Возможно, самой эффективной стратегией в этой связи было бы твердо придерживаться представления о равноправии трех элементов, но Артузи почти сразу отходит от этой линии, выводя на ведущие позиции гармоническую составляющую¹⁷. Причин то-

¹⁷ Стремясь выправить этот крен, под конец трактата он вставляет большое и, в сущности, необязательное рассуждение — со ссылкой на множество авторитет-

му две. Во-первых, Монтеверди «согрешил» против правил контрапункта, и Артузи необходимо акцентировать непростительность этого проступка. Во-вторых, теоретик внутренне убежден, что изучение контрапункта является основой мастерства современного мелопоэта, и не исключено, что вне контекста полемики он мог бы воспользоваться терминологией братьев Монтеверди в собственных целях и заявить, что у античных музыкантов была вторая практика, тогда как современная музыка придерживалась, придерживается и всегда будет придерживаться первой. Чтобы придать солидность своему убеждению, Артузи опирается на фрагмент «Введения в гармонику» Клеонида (приписывая его, подобно многим ученым того времени, Евклиду):

Мелопея — это использование тех вещей, которые подчиняются в трактовке вещам Гармоническим, или можно сказать, что она использует вещи, которые имеют такую же силу, что и вещи, подчиняющиеся Гармоническому трактованию. И называли ее древние Создательницей напева. А мы можем по справедливости сказать, что в наши времена она является, пожалуй, искусством сочинять Кантилену, или искусством Контрапункта. И потому ясно, что надо думать на сей счет. Не всякий, кто возьмется трактовать вещи, относящиеся к Гармонии, и использовать их в своем творчестве, должен носить имя и звание Мелопоэта (который есть не

ных суждений других ученых и мыслителей — о первенстве ритма в мелопее. Этот раздел текста (фактически — отступление от основной темы) можно воспринимать как свидетельство замечательной начитанности Артузи и его умения играть словами, далеко превосходящего соответствующие навыки оппонентов. Заключительные формулировки этой части «Рассуждения», где автор пытается воздать должное каждому элементу мелодии, достойны внимания читателя: «Если речь получает душу, дух и форму от Ритма, а то очарование, которое иногда ощущается в прекрасной манере говорить, от гармонии (поскольку в красноречии мы ощущаем стиль настолько музыкальный, что нечего добавить к подобному совершенству) — то что же имеется у речи своего, что можно было бы сказать, что она госпожа и повелительница гармонии и Ритма, прислуживающих и повинующихся [ей]? если она состоит исключительно из букв, слогов и сочетаний слов, и [лишь] затем получает от Ритма то хорошее, что в ней заключено? Как может речь повелевать Ритмом и гармонией, если мы доказали, что без этих двух начал, которые дают ей душу и дух, она кадавр, мертвое тело, ничто? Сила и энергия, которыми речь обладает, откуда берутся? От ритма и от гармонии. И таким образом она будет Госпожой и хозяйкой, а гармония — мать всех вещей, и Ритм — отец всего, что делает человек, — слугами! Но если оратору, когда он произносит речь, гармония не дает понижение и повышение голоса, чтобы при помощи интонации (*portare la voce*) он мог объяснить свои намерения с изяществом и добиться особого воздействия звука и гармонии, — какой силой и каким изяществом будет обладать оратор? И эта часть относится к слуху. Если [речь] не будет сопровождаться прекрасными жестами и подобающими движениями частей тела, на манер хорошего проповедника (и эта часть Ритма относится к зрению), чем она будет обладать? какое воздействие она произведет? Один эффект дает чтение речи ровным голосом и другой — когда ее читают или произносят [по памяти] голосом то высоким, то низким, сопровождают жестами, и таким образом Ритм и гармония наделяют речь духом и душой. Таким образом, мы можем с уверенностью сказать, что Ритм — отец, а гармония — мать, повелевающие речью, которая [им] повинуются» [ibid., 14–15].

кто иной, как создатель и изготовитель Мелодии). На сей счет мы можем с уверенностью утверждать, что всякий раз, когда Мелопоез не обладает знанием и разумением тех вещей (гармонии, ритма и речи. — *Авт.*) по отдельности, а также того, как они сочетаются для образования и формирования одного общего рода, именуемого Мелодией, — то есть не понимает воздействия на душу смысла, качества и эффектов Ритма, речи и Гармонии, а также того, как и каким образом они сочетаются воедино, — всякий знаток может считать и публично называть его невеждой в данной науке и потому недостойным имени совершенного Мелопоеза [ibid., 5].

Тем самым Артузи возвращает себе право критиковать контрапунктическую ткань мадригалов Монтеверди, рассматривая ее автономно от слов. Логика, которой он придерживается, проста: не может быть совершенным целое, если несовершенна одна из образующих его частей. Решительные протесты композитора против того, чтобы его произведения анализировались по правилам, им не признаваемым, и отдельно от поэтического текста, Артузи не просто игнорирует — они кажутся ему смешной и нелепой уловкой, покрывалом, которое надо сорвать с грешника, дабы он (и все окружающие, особенно — падкое на соблазны юношество) увидели грехопадение во всей его неприглядной наготе. И действительно, никому из композиторов, включая великих мастеров, не приходило до сих пор в голову возмущаться стандартной процедурой — рассматривать контрапунктическую ткань саму по себе. И только Клаудио Монтеверди требует особого подхода к оценке своего творчества:

Разъяснитель приводит, чтобы показать великие вещи тем, кто усердно занимается этим искусством, авторитетное мнение или, как мы бы сказали, изречение Платона, которое, как ему кажется, делает речь Господней и хозяйкой Повелевающей, а Гармонию и Ритм — Слугами и Подчиненными; и он говорит это, чтобы доказать, что в мадригалах Монтеверди гармонию и ритм надо исследовать не по отдельности, но мелодически, то есть вместе с речью Повелевающей, — поскольку понимает, что стиль этих мадригалов слишком противоречит [правилам] и что защищать его [приходится] не от души, а под надуманным прикрытием рассуждений о Мелодии, идущих вразрез с тем, что Гармонию можно рассмотреть, исследовать и как следует продумать отдельно [от речи и Ритма]: но почему? Пусть скажут разъяснитель и сам Монтеверди. Может быть, они не видели труда Киприана, Адриана, дель Порты, Габриелли, Корреджо, Массино, Палестрины, Марсоло и многих других достойных мужей [с гармонией], отделенной от мелодии? <...> Гармония и Ритм — науки самодостаточные; их знание не зависит от речи, присущие им силу и действенность они имеют от самих себя, по своей собственной природе, а не получают ее от речи. Верно, что, когда они сопровождаются речью, то усиливают ее, придают ей большую силу, чем та, которой она обладает сама по себе. Являются ли посему эти две науки слугами речи и тем, что нельзя и не должно помыслить иначе, как только с речью, то есть мелодически? <...> Тем не менее, несмотря на то, что Гармония — наука самостоятельная и отделенная от речи, [что бы выяснилось], если бы разъяснитель пожелал

обдумать ее вместе с речью и рассмотреть труды Монтеверди с точки зрения Мелодии? Нестройность, химера, покрывало, маскирующее ошибки Монтеверди¹⁸ [ibid., 7–9].

Если бы Монтеверди захотел и рискнул продолжить спор, то мог бы, пожалуй, возразить на этот аргумент в следующем духе: гармония рассматриваемых мадригалов должна быть признана совершенной согласно тем правилам, по которым о ней следует судить, — отличным от правил контрапункта, изложенным в трактате Царлино; профессиональный теоретик мог бы вывести эти правила, исходя из мысли Платона о том, что речь подчиняет себе гармонию и ведет ее за собой. Но правила второй практики нигде не сформулированы, их никто не преподает, и Артузи пользуется этой ситуацией для того, чтобы обвинить Монтеверди в отступлении от заветов его учителей — тех самых композиторов, которых Джулио Чезаре включает в список представителей второй практики и которым Клаудио якобы подражает:

Известно, что Монтеверди, посещая школу превосходного господина Марко Антонио Индженъери, обучался Мелопее, или, как мы это называем, искусству контрапункта, и не нуждался ни в коей мере ни в Речи, ни в Ритме как в самостоятельных искусствах, но обращал внимание лишь на то, как полагается соединять консонансы и диссонансы, однако не в той манере, какой он нынче пользуется. <...> По поводу заявления разъяснителя о том, что в своей так называемой второй практике Монтеверди следует (по его словам) Превосходному Киприану де Роре, Индженъери и другим благородным душам. Допускаю существование тех, кто объявили себя подражателями Киприана: живые подтверждают это словами, а многочисленные покойные доказывают своими сочинениями. И я берусь заявить, что это очередная химера, изреченная лишь для пущей важности и для того, чтобы показать миру и своим последователям в особенности, будто сочинения Монтеверди во всем и всецело Киприановы, хотя сходства у них не больше, чем у осла с голубкой. Скажу вдобавок, что Превосходный Киприан и Индженъери никогда не сочиняли вещи, хоть чем-то отвечающие представлениям Монтеверди, вроде тех, что он в этой своей второй практике (так называемой) полагает достойными подражания, как ни хотелось бы разъяснителю письма приписать ему это [ibid., 8, 11].

Преимственность композиторов Артузи понимает в первую очередь как приверженность одним и тем же воспринятым в школе правилам. Как следствие, и созданные композитором-преемником произведения звучат похоже на те сочинения, которые он принял за образец для подражания. В этом есть своя логика, и примечательно, что в отличие от Монтеверди, который акцентирует роль фигуры Чиприана де Роре как основателя второй практики, Артузи выводит на первый план учителя своего оппонента,

¹⁸ Уверенность Артузи в том, что контрапунктическая ткань мадригалов Монтеверди несовершенна также и при рассмотрении ее с точки зрения мелодии, основывается, по видимому, на упомянутом убеждении теоретика в невозможности существования совершенного целого, если хотя бы одна из его частей, взятая в отдельности, несовершенна.

Марко Антонио Индженъери, — человека, который преподавал Монтеверди контрапункт. Трудно сказать, чем руководствовался Джулио Чезаре, помещая Индженъери на второе место после Чиприано в списке представителей современной музыки, не было ли это одним лишь жестом вежливости. Но хотя составленный им перечень композиторов может вызывать разнообразные сомнения, и звучание музыки того же Индженъери не многим напоминает стиль Джулио Каччини или Джезуальдо, не стоит спешить в один голос с великим музыкальным инквизитором объявлять и этот список химерическим. Приведенная нами ранее идея Кулавика о том, что различие подходов к соотношению между собой «гармонии» и «речи» может служить сущностным критерием разделения творчества композиторов второй половины XVI — начала XVII века на первую и вторую практики (см. сн. 10), вполне способна оправдать и объяснить многообразие музыки, которую Клаудио Монтеверди причислял, по-видимому, к своему направлению в искусстве. В отличие от Кулавика, доказывающего присутствие этой мысли непосредственно в тексте «Разъяснения», мы склонны считать, что братья Монтеверди имели намерение четко разделить две практики в композиционно-техническом отношении — к этому их подталкивали нападки Артузи и необходимость найти от них якобы надежную защиту. Но не исключено, что вне контекста спора композитор мог принять формулировку, подобную предлагаемой Кулавиком, и признать, что объединил в своем списке коллег по цеху, которые, по его мнению, считали словесный текст ведущей составляющей своего творческого процесса и ставили его требования выше тех, что диктовали школьные учебники контрапункта.

Артузи уделяет довольно много места рассуждениям о том, что Джулио Чезаре неправоммерно использовал фрагмент «Государства» для оправдания второй практики, поскольку Платон писал о музыке своего времени, принципиально отличающейся от искусства XVI–XVII веков. И Вилларт, и Чиприано де Роре, и сам Монтеверди вместе с другими композиторами-новаторами сочиняют многоголосные контрапунктические произведения, в которых соотношение «речи» и «гармонии» не может быть тем же самым, что в легендарные времена «Одиссеи» и «Энеиды». По ходу аргументации Артузи ловко пускает в оборот критические пассажи по адресу «современной» многоголосной музыки из девятой главы второй части «Гармонических установлений» — на сей раз с их помощью можно выразительно продемонстрировать нерелевантность мнения Платона предмету полемики:

Не думаю, что современные мелодии, или музыкальные произведения когда-нибудь были предметом размышлений Платона. Но полагаю, что он рассуждал о тех мелодиях, которые процветали в его времена — если так можно выразиться, тогда, когда Речь обладала большей силой, чем Гармония и Ритм, поскольку некая История или Рассказ, каковыми бы они ни были, декламировались под звуки одного только инструмента, как это можно прочесть о Демодоке, Фемие, Иопеде и многих других. И потому гармония воздействовала на внимательных слушателей, а хорошо воспринимаемая Речь — в сочетании с Гармонией и Ритмом — волновала

слушателя в соответствии с тем, к чему он был расположен. Но мелодии Монтеверди, о которых рассуждает разъяснитель, не похожи на те, что были в ходу во времена Платона; они иного вида. В тех волновала речь, а в этих — гармония (если [только] воздействие [на душу вообще] имеет место); в тех отчетливо воспринималась речь, а в этих — гармония; тогда [музыка] производила великие эффекты, ныне не производит никаких. Можно сказать, что избыточная гармония угнетает, затуманивает множеством голосов и приводит в смущение декламацию Речи; и поэтому, как следствие, можно с уверенностью говорить, что Речь является служанкой, а Гармония — госпожой и повелительницей. Здесь нет соответствия и нет подобия мелодии, которую использовали во времена Платона, — та, что используется в наше время, от нее сильно отличается, является совсем иной. Приведенное изречение Платона не относится к делу, является суетой и химерой, не свидетельствует в пользу [Монтеверди]. Если бы разъяснитель сказал мне, что можно, пожалуй, использовать и что некий Мелопэот как-то раз использовал Мелодию, подобную той, что была во времена Платона, я бы поверил, что так оно и есть. Но изречение Платона свидетельствует не в пользу Мадригалов Монтеверди, а против них, как было показано выше [ibid., 9].

Из процитированного фрагмента вытекает и последнее, заключительное положение критики Артузи — то, которое он помещает в конце «Второго музыкального рассуждения» как наиболее эффектный удар по защитной аргументации братьев Монтеверди. Поскольку мадригалы, оказавшиеся в центре полемики, представляют собой многоголосные произведения, и ткань в них — контрапунктическая, сомнительно утверждать, что они относятся к той же практике, которая была принята у древних певцов-сказителей. А следовательно, мысль о том, что вторую практику «в отношении происхождения можно назвать первой», следует подвергнуть осмеянию, — что Артузи и делает, и притом в такой манере, чтобы читатель лишний раз усвоил и запомнил его старую, высказанную, по-видимому, еще в первом из «Рассуждений» идею: так называемая вторая практика — ухудшенный и искаженный вариант первой, а не самостоятельное и полноценное явление в истории музыкального искусства.

В середине разъяснения письма, чтобы доказать, что есть другая практика, отличная от сформулированной Царлино, [разъяснитель] цитирует его слова, напечатанные в первой главе Добавлений, где сказано: *В мои намерения никогда не входило и не входит писать о том, какова была практика согласно методу древних, как греков, так и римлян, хотя я и обрисую ее здесь в общих чертах, — [я опишу] лишь метод тех, кто изобрели нашу манеру петь несколько партий вместе, с различными модуляциями и различными напевами, в особенности — согласно тому пути и тому методу, которых придерживается мессер Адриан* (завершает [цитату] разъяснитель). Таким образом, есть другая практика, и она будет второй. Но если мы решим, что практика Греков и Римлян действительно представляла собой нечто единое, то нет сомнений в том, что наша [практика] отличается от их, поскольку они пели только одногласно и играли только на

одном инструменте, а мы — со множеством разных напевов и на несколько партий. И тем самым можно утверждать, что это была первая практика, а наша, которой следовали Киприан и Адриан и которую впервые сформулировал Царлино, — вторая; а тот способ сочинения, [которого придерживается] Монтеверди, — третья практика, или даже, пожалуй, четвертая, если отделить греков от римлян. Таким образом, можно заключить, что все те вещи, которые он сказал, все эти химеры, — лишь ради того, чтобы защититься, словно он исповедуется перед противником, будучи не в состоянии привести ему доказательства, что сделанные им вещи — благие и истинные [ibid., 15].

Примечательно, что именно этой цитатой из «Второго музыкального рассуждения» завершает свой обзор истории спора о второй практике Гари Томлинсон. Для данного исследователя истина в споре совершенно очевидна, и правота братьев Монтеверди не подлежит сомнению: по его мнению, этот иронический выпад Браччино да Тоди — «номинализм самого бессодержательного толка», пустая игра в слова, не затрагивающая учение о второй практике по существу [39, 27–28]. Если отнестись к аргументации Артузи с большей внимательностью, чем это сделал наш предшественник, то придется констатировать, что дело обстоит не так просто и что истина в споре вряд ли была провозглашена какой-либо одной из сторон, при всем их декларируемом стремлении к таковой, — скорее, крупинцы истины приходится добывать сегодня, читая между строк, пробиваясь к пониманию существа дискуссии заново.

Своеобразным призом в полемике была, однако, не только изреченная истина, но, прежде всего, победа — впечатление правоты, произведенное на читающую публику. И здесь, по-видимому, противники были квиты: не случайно после выхода в свет «Второго музыкального рассуждения» многолетнее противостояние затихает. Братья Монтеверди могли быть довольны уже признанием неприятеля в том, что его нападки касались лишь частных в мадригалах Клаудио, и хвалой, которую Браччино да Тоди воздает трудам композитора в целом, — пусть и делает он это скорее из чисто тактических соображений, компенсируя словесные реверансы суровой критикой заблуждений оппонента. Продолжать полемику означало для них, к тому же, выполнение невыполнимого обещания — публикацию завершеного трактата, написанного в соответствии с современными стандартами музыкальной теории. Но и Артузи вполне мог счесть себя удовлетворенным, объявив в конце «Второго музыкального рассуждения», что добился от Монтеверди фактического покаяния и исповеди совершенных грехов. Каждая сторона сохраняла при этом лицо и могла интерпретировать результаты полемики как свою победу по очкам: с точки зрения Артузи, идеи «второй практики» представляли собой лишь жалкую попытку оправдания признавшего в глубине души поражение оппонента, — с точки зрения братьев, «Разъяснение» можно было рассматривать как конспект полноценной теории, разрабатывать которую надлежало уже профессиональным ученым.

Публика же, с интересом наблюдавшая за тем, какие доводы выставят ей на суд участники спора, была настроена на примирение и поиск компромисса. Последствия полемики для становления барочной системы музыкально-теоретических представлений требуют отдельного исследования. В качестве послесловия, прозвучавшего «из зала», можно привести, вслед за Паоло Фаббри, резюме Джованни Баттиста Магоне. В трактате 1615 года он воздает должное учености Артузи, фундированности его суждений относительно как первой, так и второй практик; однако, извиняясь перед прославленным полемистом, призывает не порицать труды Клаудио Монтеверди — «на основании как аргументов, приведенных Синьором Джулио Чезаре, братом Синьора Клаудио, в его защиту и честь, так и того факта, что, по моему представлению, Синьор Монтеверди направлял свои помыслы в сочинительстве к услаждению слуха, главной цели музыки» (цит. по: [17, 51–52]).

ФЛОРЕНТИЙСКИЙ СЛЕД И УМНОЖЕНИЕ ХИМЕР

Не упуская ни одного слабого места в учении братьев Монтеверди, Артузи находит несоответствие между буквальным смыслом цитаты из «Государства» в переводе Фичино и выводами, к которым приходят оппоненты в результате ее интерпретации:

То же самое с созвучным и несозвучным, поскольку Ритм и Гармония следуют (sequuntur) за речью, а не она (sequitur) — за Ритмом и Гармонией. Разъяснитель подразумевает под этими sequuntur и sequitur, будто Гармония и Ритм являются соответственно служанкой и слугой и будто речь является госпожой Повелевающей, а те — Повинующимися. И однако, когда славный Тибурцио Массайно имитирует труды Превосходного Киприана, можно ли по этой причине сказать, будто он является слугой Киприана? [10, 8]

Притом что недоумение Артузи понятно и вполне обосновано, в этом своем критическом пассаже он допустил серьезную, хотя и не заметную при поверхностном чтении промашку, нечаянно предоставив подтверждение демагогическим выпадам Джулио Чезаре, обвинившим теоретика в слабом знании трудов Царлино. Между тем, «следование» к «прислуживанию» приравнял учитель болонского каноника в четвертой части «Гармонических установлений» (цитируем отрывок, находящийся в начале главы 32):

Во Второй части (разъясняя, согласно мнению Платона, что представляла собой Мелодия), я сказал, что она составлена из Речи, Гармонии и Числа, и что в этом составном целом ни одна вещь не имеет первенства перед другими. Тем не менее, он располагает Речь — как главную вещь — перед другими частями, а две другие части [после Речи] — как те, что ей подчиняются (che servono a lei); поскольку, описав целое посредством частей, он говорит, что Гармония и Число должны следовать Речи, а не Речь — Числу и Гармонии [40, 339].

«Чудеса» на этом не заканчиваются. Еще более ясную формулировку мы обнаруживаем не где-нибудь, а во второй части «Артузи» — в том фрагменте трактата, где его автор объясняет академику Оттузо, что эффекты в музыке достигаются с помощью «естественных» интервалов:

И где это видано, чтобы подобные эффекты достигались с помощью Музыки Современной (*Moderne Musiche*), и чтобы они были порождены интервалами, произведенными подобным образом, и посредством других вещей, используемых вопреки природе? Рождаются они от Гармонии, от числа и Ритма, которые являются слугами Речи, и таковые воздействуют на субъекта согласно его предрасположенности к тем или иным страстям, как подробно и доказательно рассуждает Почтен. Царлино в процитированных выше Установлениях, а также в Гл. 8 Кн. 8 Добавлений [7, 31].

Маргиналия гласит: «Гармония, число, Ритм — слуги речи». И в таком виде эта мысль похожа на полуфабрикат учения о второй практике. Но можем ли утверждать, что свой тезис братья Монтеверди создавали, ориентируясь на кого-либо из процитированных теоретиков? В этом есть большие сомнения. Открыто сослаться на трактат Царлино и тем более на самого Артузи было бы крайне выигрышно и к тому же полностью соответствовало бы полемической стратегии, избранной Джулио Чезаре в «Разъяснении». Трудно представить себе отказ от подобной возможности и еще труднее — его мотивы. Скорее, мысль о подчинении двух элементов мелодии третьему, что называется, носилась в воздухе, и потому установить ее авторство почти невозможно. Сама по себе она не содержала крамолы — ересь же могла показаться лишь в сочетании с отказом строго следовать предписаниям школьного контрапункта и с обещанием изложить новую систему правил, иную, чем во всеобщее признанной третьей части «Гармонических установлений». Есть, однако, ирония судьбы в том, что автор «Второго музыкального рассуждения» долго и с пафосом опровергает фактически совсем не чуждую ему мысль.

Источник идей, из которого могли заимствовать братья Монтеверди, стоит поискать в ином направлении. В списке представителей второй практики выделяются фигуры Джулио Каччини и Якопо Пери — флорентийских певцов, причастных к «рождению оперы», но не замеченных в сочинении мадригалов, подобных тем, что содержатся у Монтеверди в Четвертой и в Пятой книгах; а среди представителей «героической школы» обращает на себя внимание немного загадочный «граф Камераты» (*il Conte di Camerata*). Последнего вовсе не обязательно идентифицировать с Джованни Мария де' Барди — современные ученые склонны видеть здесь скорее композитора и поэта Джироламо Бранчифорте, графа Каммараты (*Cammarata*, или *Camerata*), расположенной на Сицилии: в частности, Паоло Фаббри обнаружил похвалу музыкальным опытам этого аристократа в трактате Пьетро Чероне *El melopeo y maestro* (1613) [17, 51, 284]. Однако моды у исследователей достаточно переменчивы.

Траектории жизненных путей у Монтеверди и представителей флорентийского музыкального Ренессанса, прежде всего графа Барди, могли пересекаться. Предполагаемым местом встречи называют Венгрию, где в 1595 году, во время войны с турками, граф Вернио находился в составе папского войска под командованием Джан Франческо Альдобрандини — Монтеверди же, как хорошо известно, сопровождал отправившегося за воинской славой и христианскими подвигами герцога Винченцо I в составе небольшой группы музыкантов. Группа представителей мантуанского двора присутствовала и во время знаменитой флорентийской свадьбы осенью 1600 года. Доподлинно известно, что в ее состав входил Алессандро Стриджо Младший, будущий либреттист «Орфея»; гипотетически можно предположить и присутствие Монтеверди. Граф Барди покинул Флоренцию еще в 1592 году, задолго до этого исторического события, но Пери и Каччини играли в нем первые роли, и общение с ними могло способствовать обогащению Монтеверди самыми передовыми идеями (см.: [12, 177–181]).

Рассуждения о «флорентийских родственниках» второй практики так и оставались спекуляциями до тех пор, пока Ла Виа не предоставил весомые доказательства в пользу того, что братья Монтеверди, не афишируя имевшие место заимствования, приспособили для собственных нужд фрагмент «Рассуждения, адресованного Каччини, о музыке древней и о прекрасном пении»¹⁹. В трактате Барди интересующий нас текст играет роль одного из отступлений:

Не показалось ли бы тебе вещью смехотворной, если, шествуя по площади, ты увидел бы слугу своего Господина в сопровождении оного и ему приказывающего, или мальчика, который дает поучения отцу или педагогу. Божественный Киприан под конец своей жизни хорошо понимал, что музыка того времени впала в великое заблуждение. По этой причине он посвятил весь свой талант тому, чтобы в его мадригалах стих и звучание слов стали вразумительными, как это можно видеть в его [сочинениях] на пять голосов: *Poiche m'invita amore*, и в другом, ему предшествующем, *Se bene il duolo*, и еще в одном, *Di virtù, di costumi, di valore*; а также в тех [сочинениях] на четыре голоса, опубликованных вскоре после его смерти, где поется *Un'altra volta la Germania stride*, и, в другом, *O sonno, o della quiete humida ombrosa*, [а также] *Schietto arbuscello*, и в других, сочиненных отнюдь не просто так, ибо сей великий человек рассказывал мне в Венеции, что этот способ сочинения — истинный. И воистину, если бы смерть не забрала его, то, как мне кажется, он привел бы многоголосную музыку (*la musica della più arie*) к такому совершенству, что и другие с легкостью перешли бы постепенно к той истинной и совершенной [музыке], которую восхваляли древние (цит. по: [22, 25]).

Ла Виа отмечает, что сразу три мадригала Чиприано де Роре (один четырехголосный и два пятиголосных) перекочевали из «Рассуждения» Барди

¹⁹ Рукопись этого сочинения Барди, датируемая ок. 1578, при жизни Монтеверди не издавалась.

в «Разъяснение» Джулио Чезаре — причем, в отличие от ряда других авторов трактатов, также ссылающихся на опусы прославленного композитора, и Барди, и Монтеверди предпочитают упоминать произведения де Роре, которые относятся предположительно к позднему периоду его творчества, то есть примерно к тем временам, когда граф Вернио вдохновлялся беседами с маэстро в Венеции, накануне его смерти. По мнению исследователя, настойчивые утверждения Клаудио в «Письме», что свои вещи он делает «не случайно» (*non facie le mie cose a casa*), также могли быть инспирированы словами Чиприано, настаивавшего в беседах с Барди на том, что поздние свои произведения он создавал согласно особому замыслу (*non mica fatti a caso*) [ibid., 78]²⁰.

Ла Виа приводит еще две цитаты, являющиеся косвенными доказательствами того, что идеи второй практики братья Монтеверди заимствовали не напрямую у Царлино, а из рукописи Барди. В первой аранжируется уже хорошо знакомая нам, восходящая к Платону мысль о том, что музыка должна следовать за поэзией; чтобы проиллюстрировать ее, склонный к использованию бытовых образов Барди уподобляет сладкоголосого певца искусному повару, оснащающему блюдо (то есть речь) соусами и приправами с целью доставить своему господину максимальное удовольствие [ibid., 24]. Еще один фрагмент трактата, по мнению Ла Виа, предвосхищает сетования Джулио Чезаре на образ действий теоретика, который, изымая из мадригалов поэтический текст, как будто лишает их тело души. Не меньшего внимания в этом отрывке заслуживает, однако, и другой момент: Барди рассматривает слова как своего рода правила, регулирующие применение контрапункта. Возможно, нечто в этом роде имели в виду и братья Монтеверди, заявляя о существовании такого вида гармонии, который подчиняется речи и руководствуется правилами, отличными от правил контрапункта (и эта мысль была абсолютно непостижима для Артузи, убежденного в том, что правила у гармонии могут быть только собственные и что ради совершенства целого гармония должна быть совершенна сама по себе):

Но когда ты сочиняешь, позаботься прежде всего о том, чтобы стих был строен, а слова (*la parola*) как можно лучше слышны, и не позволяй контрапункту сбить себя с толку <...>. Всегда исходи из того, что слова благороднее контрапункта — подобно тому, как душа благороднее тела; и подобно тому, как душа должна управлять (*regolata*) телом, правилом (*poema*) для контрапункта должны стать слова (*parole*) [ibid., 24–25].

²⁰ Следует иметь в виду, что, используя это выражение, Клаудио зеркально отражал главный тезис Артузи: все авторы современной музыки творят произвол — создают свои произведения, не заботясь о соблюдении каких бы то ни было правил, то есть полагаясь лишь на волю случая, а *caso*. Заимствование данного выражения из первой части «Артузи» не вызывает у нас ни малейших сомнений. Это не исключает, однако, того, что слова Чиприано де Роре, переданные Барди, могли воодушевить композитора вступить в открытое сражение с неприятелем на его поле.

Приводимые Ла Виа аргументы достаточно весомы. Тем не менее, их нельзя расценивать как стопроцентное доказательство того, что братья Монтеверди были знакомы с рукописью «Рассуждения, адресованного Каччини» и использовали ее при выработке своей линии защиты: лексические совпадения между двумя текстами невелики, и можно предположить, что знакомство с идеями графа Вернио произошло «понаслышке» — допустим, благодаря личным контактам мантуанцев с флорентийцами на свадебных торжествах 1600 года; носившиеся в воздухе идеи для современного исследователя неуловимы. Значение диссертации Ла Виа состоит прежде всего в том, что обсуждение возможных связей Монтеверди с флорентийской музыкальной эстетикой приобрело предметный характер — после того, как в течение примерно пяти десятилетий данный вопрос сильно мифологизировался.

Как это ни удивительно, но «отцом» мифологизированной истории ре-нессансной музыкальной мысли стал не кто иной, как Клод Палиска — авторитетнейший ученый, знаток итальянских музыкальных трактатов второй половины XVI века и первооткрыватель некоторых из них. Вводя в научный обиход в середине прошлого столетия ценнейшие тексты, он не удержался от искушения дать им слишком вольные и, как это теперь представляется, упрощенные трактовки.

Широко известная концепция Палиски строится вокруг двух фигур — Винченцо Галилея, мятежного ученика Джозеффо Царлино, и Джироламо Меи, историка древнегреческой музыки, состоявшего в переписке с Галилеем — между 1572 и 1581 годами они обменялись более чем тремя десятками писем — и оказавшего большое влияние на флорентийскую музыкальную эстетику. Бунт Галилея — вдохновленного идеями, которые он воспринял от Меи, а также от своего покровителя Джованни Барди, — против прежнего наставника Палиска расценил как переломный момент в истории музыкального Возрождения; тем самым изданный и прокомментированный им ценнейший материал (трактаты Галилея и его переписка с Меи) с самого начала воспринимался с известным предубеждением.

Свои представления Палиска сформулировал достаточно рано, еще в статье 1954 года, и затем придерживался их в дальнейших исследованиях и публикациях. Ясность изложения мысли и разумный схематизм теоретических положений обусловили влияние его концепции — на протяжении длительного времени ее никто не пытался оспорить: «Столкновение наследия Царлино и наследия Меи в карьере Галилея стало встречей ранней и поздней стадий гуманизма. Царлино суммировал раннюю фазу, пионерами которой были Гафури, Глареан, Фольяно, Тинкторис и другие. Труды этих лиц представляли собой Возрождение скорее псевдо-эллинистическое, чем истинно греческое. Их гуманизм являлся параллелью к философии Марсилио Фичино и Пико дела Мирандола, интерпретировавших Платона таким образом, чтобы адаптировать его к собственному христианскому благочестию. <...> Глареан, Гафури и Царлино поставили

возрождение античности на службу официально признанному франко-фламандскому церковному стилю. Они цеплялись за пифагорейский мистицизм и по большей части бозэцианскую, схоластическую средневековую доктрину, господствовавшую на протяжении веков. <...> Как ученик Веттори, он (Меи. — *Авт.*) был участником возрождения аристотелевской риторики, поэтики, учения о душе и политики, а также множества работ Цицерона по красноречию и риторике. Изучение этих дисциплин и литературы <...> снабдило его системой ценностей, разумеется, весьма отличной от той, с которой подходили к своему предмету музыкальные теоретики раннего Ренессанса. Примечательно, что большинство музыкальных гуманистов до Меи были либо учителями математики и дисциплин квадривия, либо богословами. <...> В силу своей метафизической ориентации они придерживались единообразного представления об универсуме, в рамках которого математика и религия связывали все науки в мистически переплетающемся и упорядоченном космосе. Меи и его современники придерживались более критического, номиналистического взгляда на мир. <...> В его (Меи. — *Авт.*) гуманизированной и секуляризированной системе мышления музыка была родственна скорее выразительным искусствам (риторике, поэзии, красноречию), чем математике или космологии. Перенос акцента был характерен для его поколения. Вместе с другими искусствами музыка стала искать новых покровителей и новые альянсы среди искусств и наук» [31, 19–20].

В этом своеобразном кредо начинающего длительную академическую карьеру ученого есть немало верных наблюдений и перспективных идей. Действительно, благодаря Джироламо Меи, хорошо владевшему древнегреческим языком, произошло существенное уточнение представлений итальянских интеллектуалов о древнегреческой музыке, вследствие чего можно говорить о наступлении качественно новой фазы музыкального Возрождения. Переход музыкальной науки с математических оснований на риторические часто рассматривается как одно из сущностных свойств эпохи Барокко в музыке. Тем не менее, слабости и натяжки, хорошо заметные сегодня в представленной Палиской концепции, являются не только неизбежными издержками опыта глобальных обобщений, но и следствием излишнего доверия ученого к человеку, которого он выбрал в качестве своего главного героя, — Винченцо Галилею.

Как отмечает Ла Виа, в трактатах Галилея прослеживается своеобразный подход к диалогу с наследием Царлино, и прежде всего с идеями, изложенными в «Гармонических установлениях»: в тех случаях, когда Галилей жестоко критикует своего учителя, он всякий раз называет его по имени — однако, используя идеи Царлино или солидаризируясь с ними, он никогда не указывает на первоисточник [22, 54]. Из-за этого и складывается обманчивое впечатление «столкновения наследия Царлино и наследия Меи» на страницах трудов Галилея. В действительности же, «столкновение», порожденное «встречей» двух стадий «музыкального гуманизма» характерно

уже для опыта Царлино, задолго до его во многих случаях неблагодарного ученика Галилея» [ibid., 101–102].

Тем, кто не знаком с диссертацией Ла Виа, имеет смысл прочитать хотя бы ее первую часть, в которой подробно аргументирована точка зрения, что полемика среди итальянских интеллектуалов конца XVI — начала XVII века шла, по существу, не столько «за» и «против» наследия Царлино, сколько на его основе. Наш анализ спора о второй практике также во многом подтверждает эту мысль. Обвиненный в прегрешениях против правил, сформулированных авторитетным теоретиком, Монтеверди не стал позиционировать свои поиски новых музыкальных истин как развитие потенциала, заложенного в «Гармонических установлениях» и в «Добавлениях». Вероятно, в контексте спора подобная мысль и не могла прийти ему в голову — по крайней мере, все отсылки к трудам учителя и кумира Артузи носят в «Разъяснении» риторический характер. Джулио Чезаре было важно продемонстрировать, что Царлино гораздо более согласен с учением о второй практике, чем его верный последователь, а не пытаться как-то развивать те моменты в трактатах венецианского теоретика, которые объективно закладывали основу для эстетики Монтеверди и других представителей «современной музыки».

Вместе с тем, нельзя не заметить, что, обращаясь в той или иной мере к идеям флорентийцев (предположительно, восходящим к «Рассуждению» Джованни Барди), братья Монтеверди не называют открыто их источник. О причинах умолчания остается лишь догадываться. Скорее всего, дело было в недостаточном знакомстве с эстетикой графа Барди и его последователей и, как следствие, в том, что Джулио Чезаре не вполне представлял себе специфику учения, которого придерживались во Флоренции. Но и сегодня при объективном рассмотрении строго разграничить позднеренессансных теоретиков музыки на два лагеря или на два поколения не получается. Упрощенные критерии здесь не работают — например, мы не решимся поделить, вслед за Палиской²¹, музыкальных мыслителей на «платоников» (считающих главной целью музыки услаждение ушей) и «аристотелианцев» (мечтающих о том, чтобы музыка, как в древние времена, волновала души, возбуждала аффекты и творила тем самым чудеса): чаще всего эти ценности не исключали друг друга, а более или менее мирно существовали рядом, бок о бок.

Что же в таком случае породило те яростные споры, которыми отмечена эпоха? Выскажем предположение, что одной из важнейших причин был коренной вопрос ренессансной музыкальной эстетики — о том, что по существу представляет собой возрождение античной музыки, каковы его пути и насколько радикальным должно быть движение в этом направлении. В широко известном фрагменте «Гармонических установлений» (Вторая

²¹ Ученый представляет Винченцо Галилея как естествоиспытателя и аристотелианца, выступившего против «числовых догм платоников и пифагорейцев» и «очистившего воздух, еще отягощенный пифагорейским мистицизмом»; см.: [32, 84–85].

часть, Глава 9) Царлино, чтобы объяснить неспособность многоголосной музыки его времени производить эффекты, сопоставимые с теми, которые были у древних, воспроизводит стандартные инвективы «гуманистов» по адресу полифонии — и говорит далее о том, что современная музыка при «разумном» употреблении способна «приблизиться» (*accostare*) к древнегреческой. Речь в данном фрагменте идет о современной «монодии» — импровизированной музыкальной декламации итальянской поэзии, наподобие той, что сочинял Ариосто (*con lunghe narrationi*). Однако «приблизить» к античному идеалу можно было и многоголосные мадригалы — посредством применения моноритмической фактуры, преобладания силлабической манеры озвучивания словесного текста и заботы о верной просодии.

В Главе 33 Четвертой части «Установлений» Царлино излагает десять правил для тех, кто «подкладывает» музыку под слова; впоследствии немецкий теоретик Гаспар Штокер в трактате «Две книги о музыке со словами» (*De musica verbali libri duo*, между 1570 и 1580, единственный сохранившийся экземпляр был обнаружен в Национальной библиотеке Испании, Мадрид) расширит их и создаст уникальное учение о том, как правильно донести до слушателя поэтический текст. Вместо десяти правил Царлино Штокер предложит пятнадцать: десять (пять обязательных и пять факультативных) — для композиторов старшего поколения, возглавляемого Жоскеном, и еще пять факультативных — для композиторов младшего поколения во главе с Виллартом [16, 24]. Примечательно, что оба автора формулируют свои правила разумного обращения со словом на материале музыки именно этого композитора, признавая ее образцовой. Мадригалы мессера Адриана, вошедшие в собрание *Musica nova* (1559), и были, по всей видимости, для почитателей его Музы образцом «приближения» современной музыки к древнегреческой — дальнейшего движения в заданном направлении не требовалось, и потому стиль Вилларта знаменовал в их глазах достижение музыкальным искусством «совершенства».

А что же Чиприано де Роре, по сложившейся традиции считающийся учеником Вилларта? Действительно ли в последние годы своей жизни он сделал новый решительный шаг к «возрождению» принципов древнегреческой музыки и заслужил звание основоположника второй практики? Автор диссертации с говорящим названием «Иллюзия первой практики и второй практики в музыке Вилларта и Роре», проанализировав мадригалы обоих мастеров в плане работы со словесным текстом и сравнив полученные результаты, отмечает отсутствие заметных различий в их стиле. И если только понятия первой и второй практик в споре братьев Монтеверди и Артузи обозначают реальные стилевые феномены, то произведения обоих композиторов следовало бы отнести к «первой практике», признав Вилларта более прогрессивным музыкантом хотя бы потому, что он последовательно ориентировался на систему двенадцати тонов Глареана и Царлино [8, 105]. Тем самым современная исследовательница, возможно, неосознанно вторит Артузи: теоретик также считал разделение полифонической музыки на

две практики иллюзорным («химерическим») и демонстративно упоминал Вилларта и де Роре через запятую, чтобы подчеркнуть их принадлежность к единой (и единственной истинной) «первой» практике.

Противопоставление Вилларта и де Роре — очередная «химера» спора о второй практике, но не стоит возлагать ответственность за нее исключительно на Джулио Чезаре или на обоих братьев. Автор «Разъяснения» лишь обессмертил миф о двух композиторах, распространенный в его время. Представления Царлино о Вилларте и Барди о де Роре во многом идентичны: каждый из мыслителей видел в своем кумире важнейшую фигуру в музыкальном искусстве середины XVI столетия — мастера, который исправил многочисленные ошибки полифонии и, приняв во внимание учение древних, явил миру ее новые, совершенные образцы. Однако в глазах Царлино (и вслед за ним Штокера) Вилларт выглядел «Новым Пифагором» — музыкантом ученого склада, детально проанализировавшим и окончательно исправившим недостатки современного ему искусства²². Барди же видел «божественного Киприана» немного иначе: для него это была скорее переходная фигура — творец, который мог вернуть развитие искусства на истинный путь, но не успел этого сделать, и поздние мадригалы де Роре, с которыми граф Вернио познакомился, по-видимому, в Венеции, при личных встречах с их автором, лишь указывали путь длительному процессу музыкального возрождения.

Подобно тому, как фигура Царлино допускает двоякое толкование — автора «Гармонических установлений» можно, по желанию, выставить либо создателем консервативного учения о контрапункте, «тормозившего» прогресс в музыкальном искусстве, либо типичным представителем музыкального Ренессанса, критиковавшим недостатки современной ему полифонии и заложившим научный фундамент новой музыкальной эстетики, — музыка Вилларта и де Роре, рассмотренная в различных ракурсах, попадает то в «первую», то во «вторую» практику. В «Разъяснении» Джулио Чезаре по понятным причинам ставит Вилларта в конце списка «старинных» музыкантов, начинающегося с Окегема и Жоскена. Гаспар Штокер, напротив, противопоставляет Жоскена и Вилларта как выдающихся представителей двух музыкальных «поколений», каждое из которых обладало собственной музыкальной поэтикой, собственной системой правил музыкальной передачи словесного текста. Для Артузи и Вилларт, и Чиприано де Роре — классики, творившие в соответствии с естественными законами музыки, которые постиг и изложил Царлино; с его точки зрения, Монтеверди и прочие «модернисты», отступив от этих законов, встали на сомнительный путь

²² В Предисловии к «Гармоническим установлениям» Царлино характеризует Вилларта как «одного из редких умов, которые когда-либо занимались музыкой; словно Новый Пифагор, он скрупулезно исследовал все ее возможности и обнаружил в ней бесчисленные ошибки, принялся исправлять их и возвращать музыке честь и достоинство, которыми она некогда уже обладала и которыми, по логике вещей, должна обладать; показал разумный метод сочинять в элегантно манере музыкальную кантилену любого рода и в собственных сочинениях дал ему наияснейший образец» [40, 2].

и лживо апеллируют к музыке Чиприано, ища в ней оправдание собственным бесчинствам. Мы же могли бы возразить на это, что оба композитора, вольно или невольно, открыли путь для разнообразных экспериментов в области музыкальной риторики — экспериментов, породивших множество индивидуальных композиторских подходов и манер, с трудом поддающихся теоретическому обобщению.

Но в таком случае наш долг — возразить и братьям Монтеверди, отождествившим первую и вторую практики со старинной и современной музыкой соответственно. Скорее, речь могла бы идти о двух полюсах единого направления сложного и противоречивого развития итальянской музыки во второй половине XVI — начале XVII века. И художественные достижения этого этапа музыкальной истории возникали во взаимодействии двух систем ценностей: традиционного идеала благозвучия, воплощенного в учении о контрапункте (Царлино, его последователей, но также и оппонентов автора «Гармонических установлений», включая Винченцо Галилея), и экспериментов с музыкальным смыслом, в ходе которых исследовалось воздействие музыки на человеческую душу и создавались предпосылки для будущей теории аффектов.

ДОБАВЛЕНИЕ К УМНОЖЕНИЮ ХИМЕР И ЯВЛЕНИЕ ТЕНЕЙ ВИНЧЕНЦО И ГАЛИЛЕО ГАЛИЛЕЕВ

В системе представлений Клода Палиски об истории ренессансного музыкального гуманизма «Разъяснению» Джулио Чезаре отведена особая, выдающаяся роль. В середине пятидесятих годов прошлого столетия ученый открыл два выдающихся памятника музыкально-теоретической мысли: первым была уже упомянутая переписка между Меи и Галилеем, вторым — контрапунктический трактат, созданный флорентийским музыкантом. Автор трактата, в частности, отвергал теорию Царлино о музыкальных интервалах, идею сенария, и провозглашал диссонансы столь же естественными интервалами, как и консонансы. Палиска увидел в этом эмпирическом учении аналог представления Джордано Бруно о бесконечном множестве солнечных систем в Космосе [32, 85–86], а также оправдание будущих «жестких» по звучанию мадригалов Монтеверди и, более того, инкарнацию обещанного, но не написанного великим музыкантом трактата о второй практике.

По мнению Палиски, «за шестнадцать лет до того, как Монтеверди написал свое знаменитое письмо к “прилежным читателям”, Винченцо Галилей в значительной степени освободил его от выполнения задачи, которую он поставил перед собой, — быть выразителем мнения новой практики. <...> Хотя Галилей никогда не использовал термин *seconda pratica*, изложенное выше (принципы второй практики согласно «Разъяснению» Джулио Чезаре. — *Авт.*) было и его руководящими принципами»²³ [ibid., 81, 82]. При-

²³ На самом деле, труд, которому Винченцо посвятил последние годы своей жизни (1589–1591), не лучшим образом вписывается в контекст идей, изложенных в «Разъясне-

бегая к красивой, но неосторожной метафоре, Палиска утверждает, что в отношении трактовки диссонансов Галилей «выделяется как новатор, кодификатор и пророк *seconda pratica*» [ibid., 87], — и в этом лишний раз проявляется его убеждение в том, что все главные события в истории ренессансной музыкальной эстетики происходят на страницах трактатов флорентийского мыслителя.

Воспользовавшись системой координат, заданной в трудах Палиски, Гари Томлинсон делает решающий шаг к идеологизации спора о второй практике. Во вступительной части своей монографии он рассматривает три показательных для своей эпохи случая: инквизиционный процесс над Галилео Галилеем, спор Джованни Баттиста Гварини с Джозефом Деноресом о пасторальной трагикомедии «Верный пастух» и собственно полемику о второй практике, появляющуюся на страницах его книги в свете двух предварительно рассмотренных интеллектуальных поединков. Методологически подобный подход безусловно интересен — дело портит поверхностное рассмотрение каждого из трех случаев, грубоватая их трактовка и соответствующего характера выводы. В отличие от Палиски, интерпретирующего спор о второй практике, подобно дискуссии между Винченцо Галилеем и Артузи, как столкновение двух направлений в музыкальном гуманизме, Томлинсон прямолинейно противопоставляет на рубеже XVI–XVII веков «гуманистов» и «схоластиков» [39, 28]. Артузи, не желающего принять во внимание данные якобы очевидного чувственного опыта, он «эффектно» уподобляет профессору падуанского университета Чезаре Кремонини, отказавшемуся рассматривать в телескоп Галилео Галилея лунные горы [ibid., 24]²⁴. В свою очередь, Галилей, Гварини и Монтеверди покидают «рационализированный мировой порядок» — наследство предшествующих поколений, — чтобы принять бремя свободы. Их действия Томлинсон характеризует как «мужественные и творческие акты в эпоху растущего интеллектуального авторитаризма» [ibid., 28].

Приоритет слова над правилами контрапункта в нем не заявлен, а музыкальные примеры даются без текста, вследствие чего, по замечанию Ла Виа, братья Монтеверди могли бы воспринять этот трактат, будь он им известен, как относящийся к первой, а не ко второй практике [22, 75]. Приводимый Галилеем список композиторов, использовавших диссонансы свободно, не соотносится с писаными правилами учения о контрапункте, почта не имеет пересечений с перечнем авторов второй практики у Джулио Чезаре: он открывається Жоскеном и включает в себя такие фигуры, как Гомбер, Моралес, Палестрина, Орландо ди Лассо. Имена Адриано и Чиприано в нем также присутствуют, располагаются рядом и даны, как и у Артузи, через запятую (см.: [ibid., 74]).

²⁴ Сравнение от начала до конца не корректно. Ничего самоочевидного в восприятии экспериментальных мадригалов Монтеверди не было и не могло быть. Эти произведения требовали подготовленного слушателя, импульсом же к спору о второй практике стало, скорее всего, искреннее возмущение Артузи-слушателя резкостью прозвучавших последовательностей диссонансов, а не отказ от ознакомления с опусами Монтеверди. Аналогичным образом Томлинсон упрощает фигуру прославленного ученого своего времени Кремонини и его сложные отношения с Галилеем — для того, чтобы прийти к широким обобщениям, ему хватает исторического анекдота.

Широта и свобода мысли Монтеверди в его профессиональной сфере не могут не вызывать симпатию. Нападки Артузи на творчество композитора, как можно было убедиться, действительно укладываются в русло контрреформационной тенденции наводить повсюду интеллектуальную дисциплину. И мы можем попробовать сегодня извлечь из истории спора о второй практике некие уроки — более сложные и многообразные, чем предлагает своему читателю Томлинсон. Мы видели, насколько тонкие материи затронули Артузи и братья Монтеверди, и как трудно бывает разграничить в их полемике истину и заблуждение, отделить подлинные убеждения от высказываний, сделанных главным образом для того, чтобы привлечь на свою сторону наблюдателей спора. Точно так же и Галилей в многочисленных дискуссиях со своими противниками (аристотелианцами, учеными-иезуитами) не всегда бывал прав как по форме, так и по существу; а поддержка сильных мира сего, в том числе представителей церкви, не всегда находилась на стороне его оппонентов.

Домыслы и упрощенные научные схемы имеют свойство умножать друг друга. Обобщения Томлинсона вдохновлены концепцией Палиски. В свою очередь, крайне спорная гипотеза Зигеле о подготовке реального инквизиционного процесса в области искусства — до подобного XVII век еще не созрел — спровоцирована не вполне точными параллелями, которые Томлинсон проводит между судом над знаменитым приверженцем гелиоцентризма и спором о второй практике. Вероятно, и отечественная исследовательница ознакомилась в какой-то мере с трудами Палиски или кого-то из его последователей, прежде чем сообщить миру сенсационную информацию: «Монтеверди в 1605 г. объявляет о своем намерении написать труд под названием “Вторая практика, или Совершенство современной музыки”, требуя, чтобы слова “новая практика” не были присвоены соперниками. История сыграла злую шутку с композитором: вовсе не он ввел в обиход понятие “вторая практика” — его опередил Винченцо Галилей, в 1589 году разграничивший “первую” и “вторую практику”. Любопытно, что Монтеверди постоянно ссылался на В. Галилея в своих высказываниях, ища опоры в авторитете, реконструировавшем античность» [4, 46]. И действительно, разве мог «мессия» музыкального гуманизма не ссылаться на «пророческие» писания своего предшественника?²⁵

²⁵ Чтобы предотвратить возможное распространение химер, напомним, что на самом деле Монтеверди защищал свой приоритет в отношении другого термина — *seconda pratica*. Винченцо Галилей не пользовался понятиями «первая» и «вторая практика» никогда, в том числе и в 1589 году, а Монтеверди ознакомился с ранним трактатом Галилея довольно поздно, уже по окончании спора с Артузи (см. об этом далее), и никогда не ссылался на флорентийского ученого как на авторитет.

ВЕНЕЦИАНСКИЙ ПОСТСКРИПТУМ

При определенном ракурсе рассмотрения можно сказать, что история второй практики началась в Венеции, с публикации «Новой музыки» Адриана Вилларта и трактата Джозеффо Царлино «Гармонические установления». Логика полемики диктовала братьям Монтеверди позиционировать эти явления как относящиеся к практике первой: Артузи критиковал Клаудио за несоблюдение правил контрапункта, изложенных в Третьей части трактата, а те, в свою очередь, представляли собой теоретическое обобщение полифонии мессера Адриано. В то же время, мадригалы Вилларта, наряду с сочинениями Чиприано де Роре, предвосхищали новый, характерный для второй практики, подход к осмыслению слова в музыке, а иные разделы «Гармонических установлений» содержали ключевые тезисы, на основе которых можно было приступить к формулировке учения, подобного тому, что изложил в «Разъяснении» Джулио Чезаре.

Символично, что итоги спора о второй практике были подведены также в Венеции, в переписке Клаудио Монтеверди с Джованни Баттиста Дони. Римский ученый, секретарь Священной коллегии кардиналов, близкий к папе Урбану VIII, выступил инициатором обмена посланиями, передав осенью 1633 года первое из трех своих писем в Венецию через падуанского епископа Марка Антонио Корнаро, бывшего настоятеля (*primicerio*) Сан-Марко (1619–1632). Переписка включала в себя в общей сложности пять сообщений — сохранились лишь два из них, отправленные Монтеверди в Рим 22 октября 1633 года и 2 февраля 1634. Исследователи творчества композитора обычно не обходят их стороной, но более или менее целостный анализ этой корреспонденции предпринял только Массимо Осси, пришедший в результате к четырем основным заключениям [29, 30–32]. Мы также предлагаем вниманию читателей четыре группы наблюдений, неизбежно пересекающихся с выводами итальянского ученого, но лишь отчасти.

1. В первом из писем Монтеверди, с расстояния в четверть века, излагает мотивы своего участия в споре и свое видение его итогов:

Таким образом, Вам известно, и это правда, что я пишу, — но вынужденно, поскольку событие, подвигнувшее меня много лет назад приняться за это дело, было такого рода, что я, не заметив [своей ошибки], пообещал миру то, что, как я понял впоследствии, было не по моим слабым силам. Я пообещал, как было сказано, в печатном [издании] поведать некому теоретику первой практики, что существует и еще одна точка зрения относительно гармонии, ему неизвестная, названная мною второй [практикой]. Причина же состояла в том, что он взялся, да еще и в печати, нападать на мой мадригал, точнее на некоторые гармонические отрывки из него, основываясь на соображениях первой практики, то есть [исходя] из обычных правил, — словно это было упражнение (*solfe*), [написанное] мальчишкой, который только начал изучать контрапункт! — но не сообразуясь с учением о мелодии. Когда же он услышал о некоем возражении, что в мою защиту опубликовал мой брат, он успокоился и не просто перестал нападать, но даже обратил свое перо к восхвалению, начал меня любить и ценить.

Однако обещание, данное публично, не следует оставлять просто обещанием, и потому я вынужден тянуть с отдачей этого долга. Прошу Вас простить мне эту дерзость [26, 201–202].

Приведенный фрагмент подтверждает высказанную нами ранее гипотезу, что обращение «Прилежным читателям» Монтеверди написал опрометчиво, потеряв бдительность, и пожалел об этом своем поступке, вероятно, практически сразу же, а не в 1633 году. Трактат он писать не хотел, поскольку не чувствовал себя способным к занятиям теорией — разнообразные намеки на подобное нежелание заметны уже в «Разъяснении». Причину своей неосторожности Монтеверди сообщает Дони чистосердечно (хотя уже текст «Разъяснения» позволяет о ней догадаться): Артузи поучал его, словно мальчишку, начинающего музыканта, а не признанного мастера, которому «божественные» вольности простительны. Можно представить себе, что музыкант долгое время сдерживал проявления вспыльчивости, и только с публикацией Пятой книги мадригалов, где, как ему казалось в тот момент, была поставлена уверенная точка в споре, он позволил себе возвысить голос. Но именно эта минутная слабость и положила начало наиболее заметным и вошедшим в историю музыкально-эстетической мысли событиям спора.

Отдельно стоит сказать о том, как виделись композитору итоги полемики — или, скорее, как он их пытался изобразить. Насколько нам известно, ни один из комментаторов спора до сих пор не соотнес процитированное высказывание Монтеверди с притворными заявлениями автора «Второго музыкального рассуждения» о том, что он всегда хвалил творчество музыканта в той его части, в которой оно этого достойно. Это, однако, единственное удовлетворительное объяснение слов композитора, которое мы можем дать на основе имеющихся в нашем распоряжении сведений (и, к тому же, еще одно косвенное свидетельство, что Монтеверди идентифицировал Антонио Браччино да Тоди с Джованни Мария Артузи).

2. Представления Монтеверди о том, как должен выглядеть в итоге его будущий трактат, к тридцатым годам существенно изменились, и хотя композитор в этом, разумеется, не признаётся, критика Артузи сыграла здесь решающую роль:

Название книги будет следующее: «Мелодия, или Вторая музыкальная практика». Под второй я имею в виду вторую по счету, в современной манере, под первой — первую по счету, в манере старинной. Я разделяю книгу на три части, соответствующие трем частям мелодии: в первой рассказывается о речи, во второй — о гармонии, в третьей — о ритме [ibid., 202].

Как мы видим, планируемый трактат поменял свое название: Монтеверди больше не пытается зеркально отражать заглавия полемических трудов Артузи, и ни о каком совершенстве речи больше не идет. Доказывать Артузи «мелодическое» совершенство фрагментов «Жестокой Амарилли», столь яростно дискутировавшихся в нулевые годы, теперь не имело смысла. Зато

Монтеверди воспринял у автора «Второго музыкального рассуждения» идею о необходимости уделить внимание каждой из трех частей мелодии, изложив не только обновленные законы контрапункта, но также всё, что касается ритма и учения о музыкальной передаче словесного текста. Если бы музыкант выполнил в конце концов свое обещание, то его труд получился бы солидным и, вероятно, достаточно масштабным.

Метафора служанки, превратившейся в госпожу, столь настойчиво использовавшаяся в «Разъяснении», в письмах к Дони напрочь отсутствует. В отличие от Теофила из диалога Чарльза Браунера, мы не думаем, что Джулио Чезаре ввел ее в «Разъяснение» исключительно по собственной инициативе. Скорее всего, этот эффектный словесный образ на какое-то время увлек и Клаудио, создав у него иллюзию решения всех теоретических проблем, но критика Артузи (пусть и сама не лишенная уязвимостей) подействовала на музыканта отрезвляюще.

Вместе с тем, в самом принципиальном пункте своего спора с Артузи Монтеверди не утратил веру в собственную правоту. Вторая практика для него — не химера, а реальность современного искусства, и ее отличие от первой состоит в том, что старинная манера была «исключительно гармонической» (*armonica solamente*) [ibid., 204] — а значит, можно предположить, неполной и тем самым несовершенной.

3. Цели, с которыми Дони вступил в переписку с Монтеверди, не вполне ясны. О том, что прославленный к тому времени композитор работает над неким теоретическим трудом, он мог узнать от Корнаро, и интерес к подобному трактату был делом совершенно естественным. Судя по приведенному выше фрагменту первого письма Монтеверди, Дони мог быть не осведомлен о былом споре музыканта с Артузи в принципе. Во всяком случае, композитор подробно разъясняет ему причины, побудившие его взяться за перо, — и следовательно в первом из собственных посланий Дони, по крайней мере, ничем не выдал своих познаний о предыстории дела. Домыслы Зигеле о том, что секретарь Коллегии кардиналов пытался выведать у композитора его музыкальное кредо и выманить затем в Рим, чтобы попытаться-таки довести дело до инквизиционного процесса, нельзя обсуждать серьезно.

В то же время, судя по некоторым деталям писем Монтеверди, любопытство Дони не было совсем бескорыстным. Он явно сам, по собственной инициативе, предлагал корреспонденту такие темы для обсуждения, как труды Винченцо Галилея о музыке древних греков²⁶ и, возможно, собственные работы в данной области — те, которые привели к изобретению знаменитого инструмента с тремя рядами струн, настроивавшихся в разных

²⁶ Монтеверди признается — очевидно, в ответ на расспросы Дони, — что видел примерно 20 лет назад некий труд Галилея (судя по контексту письма, имеется в виду «Диалог о старинной и современной музыке»). Но если исходить из того, что он пишет далее, извиняясь за собственное невежество и неспособность далеко продвинуться в изучении «темных» премудростей древнегреческой практики, далеко не факт, что этот труд вызвал у Монтеверди искренний интерес и был им более или менее добросовестно проштудирован; см. далее перевод фрагмента письма от 2 февраля 1634 года.

античных ладах, — лиры Барберини. В ответ Монтеверди учтиво восхищается этим чудом музыкального возрождения и вообще проявляет вежливый интерес к тому, что волнует далекого собеседника, — но никак не более того. Вероятно, не без помощи жестоких уроков Артузи он усвоил к этому времени, что практика древних греков разительно отличалась от современной, и нет никакого смысла восстанавливать ее буквально, реставрировать в том виде, в котором она некогда существовала.

И в этом состояло его принципиальное расхождение не только с Дони, но и с интеллектуальными традициями флорентийского гуманизма, которые Дони продолжал и развивал на новом уровне. Именно на страницах переписки 1633–1634 годов Монтеверди окончательно отказывается вступить в партию наиболее радикальных приверженцев идеи возрождения античной музыки — на помощь которой он негласно пытался опереться в разгар спора с Артузи. Вторая практика для него теперь — явление исключительно современного искусства: вторая, очевидно, не только по счету, но и по происхождению. Реалии древнегреческой музыки видятся Монтеверди настолько туманными, что как практик он делает всё возможное для того, чтобы не вдаваться в их обсуждение.

Вероятно, и Дони почувствовал, что тот диалог, на который он рассчитывал, не налаживается, и именно по этой причине прекратил эпистолярный обмен по получении второго письма Монтеверди. Можно также предположить, что композитор был счастлив скорому окончанию переписки — он давно уже понял, что общения с музыкальными теоретиками, к какой бы партии они ни принадлежали, ему лучше избегать.

4. Многие исследователи спора о второй практике (Палиска, Осси, отчасти Кулавик) отмечают, насколько сильным импульсом к саморазвитию и интеллектуальному поиску стало данное событие в жизни Монтеверди. Уже «Разъяснение» представляет в этом плане сильный контраст по отношению к краткому письму 1605 года. Автор письма ограничивается обещанием поведать миру доказательства истинности и разумной обоснованности своего композиторского метода — в тексте Джулио Чезаре, созданном примерно через год, в опоре на труды Платона и трактаты музыкальных мыслителей Ренессанса предпринят опыт теоретического осмысления незыблемых основ музыки и ее исторического развития.

Степень удачности этого опыта не следует преувеличивать. По-видимому, одним из уроков спора о второй практике для Монтеверди стало укрепившееся убеждение в том, что его призвание — искать истину не на словах, а на практике, в тех «вещах», которыми он занимается. Чтение же философских трудов, вкус к которому Монтеверди мог почувствовать, лишь до известной степени пролиvalo свет на его творческие искания:

Верю, что [моя книга] не будет миру противна, после того как я на практике убедился — когда, собираясь сочинить Плач Ариадны, не нашел книгу, которая бы открыла мне естественный путь к подражанию (*la via naturale alla imitazione*) или хотя бы просветила меня, в чем состоят обязанности

подражателя, кроме Платона (своим светом столь потаенным, что я едва смог разглядеть издали моим слабым зрением то небольшое, что он мне показывал) — я убедился, повторяю, какие огромные усилия надлежит мне предпринять, чтобы создавать то небольшое, что я сделал в подражании, и потому надеюсь, что [Вас] это не разочарует. Но будь что будет: в конце концов, мне для счастья вполне достаточно удостоиться хоть небольшой похвалы за то, что я пишу новое, чем большой — за то, что пишу заурядное. И за эту дерзость я вновь прошу прощения [ibid., 202].

Однако я видел у Галилея — не сейчас, а лет двадцать назад — то небольшое, что известно о старинной практике. Мне было важно тогда увидеть это — и посмотреть на то, как использовали древние на практике свои, отличные от наших, знаки, но я не пытался продвинуться дальше в их понимании, будучи уверенным, что этот шифр окажется для меня тайной, покрытой мраком, и хуже того, я совсем потеряюсь во всей этой античной практике. А потому я развернул свои исследования в другую сторону, опираясь на принципы лучших философов, исследовавших природу. И поскольку, в согласии с прочитанным мною, я вижу, что — когда я пишу вещи практические с помощью упомянутых наблюдений — [мне] встречаются эффекты, соответствующие этим принципам и удовлетворяющие требованиям природы, и реально чувствую, что нынешние правила не имеют ничего общего с упомянутыми требованиями, то на этом основании я поставил название «Вторая практика» в заглавие моей книги и надеюсь изложить ее настолько ясно, что мир не станет ее порицать, но хотя бы примет во внимание. Я оставляю в стороне в своем труде тот метод, которого придерживались греки, с их словами и значками, и занимаюсь голосами и знаками, которыми пользуемся мы в нашей практике, поскольку мое намерение состоит в том, чтобы показать применительно к нашей практике, что я смог извлечь из мыслей тех философов для нужд прекрасного искусства <...> [ibid., 204].

Из приведенных фрагментов двух писем можно сделать довольно очевидное наблюдение, что степень оптимизма Монтеверди относительно возможности применять принципы античной эстетики к современной музыкальной практике не была величиной постоянной. Заметно также, какую важную роль в его рассуждениях играет понятие природы, и вероятно, что это также одно из последствий спора о второй практике. Опираясь на учение Царлино, Артузи порицал использование диссонансов у Монтеверди как попрание естественных законов музыки и в силу этого расценивал новую, «вторую» практику употребления диссонансов как ухудшенный вариант первой. Для композитора, по-видимому, было важно пребывать в уверенности, что его творчество удовлетворяет требованиям природы. Но природа не была для него чем-то столь же определенным и неизменным, как математически фундированное благозвучие — «природа» в трудах Царлино и его последователей. К природе вел путь подражания, и верность природе заключалась в движении по этому пути.

Джулио Чезаре Монтеверди

РАЗЪЯСНЕНИЕ ПИСЬМА, НАПЕЧАТАННОГО В ЕГО ПЯТОЙ КНИГЕ МАДРИГАЛОВ²⁷

Перевод и комментарий Надежды Игнатъевой и Романа Насонова

Несколько месяцев назад было напечатано и опубликовано письмо моего брата Клаудио Монтеверди²⁸, которое дало повод утрудиться одному [лицу], под вымышленным именем Антонио Браччино да Тоди, дабы представить миру это письмо химерой и суетой²⁹. Я же, побуждаемый любовью к своему брату, но гораздо более — истиной, содержащейся в этом письме, видя, что он увлечен делами и не слишком ценит слова других, не в силах вынести, что его труды были столь несправедливо поруганы, — захотел на сей раз ответить на возражения и разъяснить шаг за шагом, во всех подробностях, то многое, что мой брат в упомянутом письме высказал в немногих словах, чтобы это лицо и его последователи знали: истина, содержащаяся в письме, весьма отличается от того, что он выводит в своем Рассуждении. Итак, письмо гласит:

Не удивляйтесь тому, что я отдал в печать эти мадригалы, не ответив прежде на возражения, выдвинутые Артузи

²⁷ Перевод выполнен с итальянского языка по изданию: [27]. Использование заглавных букв по возможности отражает оригинал. Также по возможности сохранены сложные грамматические конструкции, хотя в некоторых случаях периоды речи пришлось разбить на отдельные предложения.

²⁸ Пятая книга мадригалов Клаудио Монтеверди вышла в свет в 1605 году. По-видимому, «Первое музыкальное рассуждение» Антонио Браччино да Тоди было опубликовано — в ответ на включенное в эту книгу письмо «Прилежным читателям» [26] — очень быстро, в течение нескольких месяцев. Джулио Чезаре также принял решение возразить противнику незамедлительно: можно предположить, что «Разъяснение», напечатанное в ближайшем подходящем сборнике, Scherzi musicale (1607), датируется началом 1606 года.

²⁹ Принято считать, что под вымышленным именем скрывался Артузи — иначе трудно объяснить познания Браччино да Тоди относительно мыслей и поступков болонского каноника [17, 41]. В нашей статье мы приводим дополнительные косвенные доказательства в пользу этой точки зрения. Что же касается упомянутого документа, то Джулио Чезаре Монтеверди имеет в виду не сохранившееся «Первое музыкальное рассуждение». Имя вымышленного лица Джулио Чезаре пишет искаженно, не так, как оно указано на титульном листе сохранившегося «Второго музыкального рассуждения»: Врассини вместо Врассино. Впрочем, и фамилия автора «Гармонических установлений» в «Разъяснении» устойчиво дается в своеобразном написании — Zerlino; вряд ли за подобными искажениями стоял некий умысел, тем более злой.

Под «Артузи» следует понимать книгу, называющуюся «Артузи, или о Несовершенстве современной музыки», в которой ни в грош не ставится учтливое наставление Горация: «Сам себя не хвали и других не ругай»³⁰. И безо всяких на то причин и, следовательно, несправедливо говорится худшее, что можно сказать, о некоторых музыкальных сочинениях моего брата.

против мельчайших их частиц,

Эти частицы, именуемые Артузи отрывками (что приведены упомянутым Артузи во Второй беседе сильно искаженными), являются частью гармонии мадригала *Cruda Amarilli* моего брата³¹, а его гармония — составной частью мелодии; и потому в отношении всего того, что составляет мелодию, они должны именоваться частицами, а не отрывками.

поскольку, находясь на службе у Его Сиятельнейшего Высочества, я не хозяин того времени, что мне для этого потребовалось бы.

Мой брат говорит это не только из-за забот о музыке как церковной, так и приватной, но также из-за других служебных обязанностей; будучи на службе у Великого Государя, он занят большую часть времени — то на Турнирах, то на Баллети, то на Представлениях, в разных ансамблях и, наконец, играя в дуэте виол бастард; эти обязанности и занятия не столь заурядны, как могло показаться противнику³². Но не столько по названной причине и в силу предоставленных веских оправданий мой брат затягивал и затягивает [дело], а потому что знает: «поспешишь — людей насмешишь», и «быстро — хорошо не бывает»³³, так как истинная добродетель требует от человека полной отдачи — особенно если он пытается говорить о вещах, которых искушенные Теоретики гармонии коснулись лишь едва, — а не так,

³⁰ «Собственных склонностей сам не хвали и его — не порочь ты» (Квинт Гораций Флакк. «Послания». Первая книга, Послание 18, стих 39; цитируется в данной сноске в переводе Н. С. Гинцбурга по изданию: [1, 320]).

³¹ Данное сочинение открывает Пятую книгу мадригалов Монтеверди, а его критика содержится в первой части трактата «Артузи, или О несовершенствах современной музыки» (1600), написанной в форме двух бесед вымышленных лиц — Луки (просвещенного любителя искусства) и Варио (искушенного музыкального теоретика, alter ego Артузи). В начале второй беседы Лука демонстрирует Варио девять небольших фрагментов контрапунктической ткани — семь из них извлечены из «Жестокой Амарилли» [6, 39v–40r]. При этом название мадригала и его автор в этом трактате не указаны.

³² Чтобы обозначить противоположную сторону спора, Джулио Чезаре использует два выражения: *l'oppositore* (в нашем переводе — «противник») и *l'avversario* (в нашем переводе — «неприятель»); первое — значительно чаще, чем второе. Тим Картер справедливо отмечает, что иногда, но далеко не во всех случаях, «противника» можно отождествить с Антонио Браччино да Тоди, а «неприятеля» — с Джованни Мария Артузи [12, 183]. В некоторых же случаях автор «Разъяснения» чередует данные выражения, по-видимому, лишь для того, чтобы избежать тавтологии.

³³ Джулио Чезаре приводит здесь итальянские пословицы.

как это сделал противник, [рассуждая] о вещах, известных «всякому цирюльнику и всякому подслепому»³⁴.

Тем не менее, я написал ответ, чтобы стало известно, что я делаю свои вещи не случайно.

Мой брат говорит, что делает свои вещи не случайно, поскольку его намерение (в данном роде музыки) заключалось в том, чтобы речь была госпожой гармонии, а не служанкой, и чтобы его произведение, тем самым, судили исходя из сложения мелодии, о которой Платон говорит следующим образом: «Мелодия состоит из трех частей — речи, гармонии и ритма»; и чуть ниже: «И разве не то же самое с созвучным и несозвучным, коль скоро ритм и гармония следуют за речью, а не она — за ритмом и гармонией?»; затем, чтобы придать речи больше силы, следуют такие слова: «А способ выражения и сама речь разве не следуют складу души?»; и после: «А всё прочее следует речи»³⁵. Но в данном случае Артузи, как опытный учитель, выхватил некоторые частицы (или отрывки, как он говорит) из Мадригала *Cruda Amarilli* моего брата, ни капельки не позаботившись о тексте, попросту отбросив его, как если бы он не имел к музыке ни малейшего отношения, а затем упомянутые отрывки, лишённые своего текста — всего, [что составляет их] гармонию и ритм, — выставил на обозрение. Однако если бы в пассажи, обозначенные им как ложные, вернуть их текст, то мир без сомнения узнал бы, где он зашел в своих суждениях слишком далеко, да и сам он не стал бы говорить, что, раз в них не соблюдены в полной мере правила Первой практики, то это химеры и воздушные замки. Но не послужило ли бы прекрасным доказательством, если бы мы проделали нечто подобное с мадригалами Киприана *Dalle belle contrade, Se ben il duol, E se pur mi mantiene amor, Poiche mi invita amor, Crudel acerba, Un'altra volta* и, наконец, другими, гармония которых полностью подчиняется своему тексту? Утратив поэзию, они, подобно тому, как тело лишается души, лишились бы самой важной и главной составляющей музыки. Противник же, подвергнув эти лишённые слов отрывки критическому разбору, решит, будто красота и совершенство состоят в неукоснительном соблюдении названных правил первой практики, утверждающих гармонию госпожой речи, — как покажет мой брат, который знает точно, что музыка (в том роде кантилены, как у него) вращается вокруг совершенства мелодии, и, если рассмотреть гармонию с этой точки зрения, то из госпожи она становится слугой речи, а речь — госпожой гармонии, и к этой мысли склоняется вторая практика, или современный обычай. На этом основании он обещает показать, что гармония мадригала *Cruda Amarilli*, вопреки [мнению] противника, сделана

³⁴ То есть общеизвестных. Этой фразой Джулио Чезаре Монтеверди отсылает снова к Горацию, на сей раз — к «Сатирам» (Первая книга, Сатира 7, стих 1): «Всякий цирюльник и всякий подслепый, я думаю, знает»; цит. в переводе М. Дмитриева по изданию: [1, 236].

³⁵ Платон. Государство. Книга III. 398c/d, 400d. Процитировано в «Разъяснении» в переводе Марсилио Фичино: [35, 437С, 438В].

не случайно, но согласно благому и прекрасному искусству и правильному учению, не понятному Неприятелю и не известному ему. И поскольку мой брат обещает показать в письменной форме, возражая противнику в отношении совершенства мелодии, что вещи, написанные Неприятелем, не основаны на истине искусства, — пусть и его противник, чтобы опровергнуть мадригал моего брата, покажет ошибки других посредством печати подобным же образом, на практике, — с гармонией, соблюдающей правила первой практики, то есть не стремящейся к совершенству мелодии (и если рассмотреть гармонию с этой точки зрения, то из служанки она становится госпожой), ведь *purpura juxta purpuram dijudicanda*³⁶. Если же противопоставлять делам других [одни] лишь слова — *Nil agit exemplum litem quod lite resoluit*³⁷.

Оставим же миру судить [об этом] впоследствии, и если противник не покажет дел, но ограничится словами (ведь Мастера прославляют дела), то похвалы вновь удостоится мой брат, а не он. Подобно тому, как больной взывает к учености врача не для того лишь, чтобы внимать трактатам Гиппократу и Галена, но чтобы в конечном итоге с ее помощью поправить здоровье, — и мир взывает к учености музыканта не для того, чтобы он трепал языком о прославленных музыкальных Теоретиках. Тимофей вдохновлял Александра на войну не подобными вещами, а пением. К этой практике мой брат приглашает [только] противника, а не других, поскольку он всем уступает, всех уважает и всех почитает. И он не собирается повторять противнику свое приглашение, потому что хочет посвятить себя пению, а не прозе (за исключением того, что обещано в данном конкретном случае), следуя Божественному Киприану Роре, Г-ну Князю Венозы, Эмилио де Кавальери, Графу Альфонсо Фонтанелле, Графу Камераты, Кавалеру Турки, Печчи и другим Господам этой героической школы³⁸, и не хочет посвящать себя болтовне и химерам.

И как только я перепису [ответ] начисто, он появится на свет и будет нести на титульном листе название «Вторая практика,

...поскольку противник вознамерился нападать на современную музыку и защищать старую. И действительно, между ними обнаруживается различие в способе обращения с консонансами и диссонансами, как покажет

³⁶ В русском языке нам не удалось найти аналог процитированной поговорки из «Адагий» Эразма Роттердамского, гласящей буквально: «О пурпуре следует судить по пурпуру». Нидерландский гуманист комментирует ее следующим образом: «Самое верное суждение рождается из сопоставления. Поэтому покупатели, желающие приобрести пурпур, чтобы не ошибиться, прикладывали другой [кусочек] пурпура» [15, 435].

³⁷ «Спорным примером спорный вопрос разрешить невозможно» (Гораций. «Сатиры». Книга вторая, Сатира 3, стих 104; перевод М. Дмитриева; цит. по: [1, 260]).

³⁸ О сложностях с идентификацией «графа Камераты» уже говорилось специально в статье; *il cavaler Turchi* — Джованни Дель Турко (1577–1647), рыцарь Ордена святого Стефана, созданного Козимо I Медичи и базировавшегося в Пизе; Печчи — Томазо Печчи (1576–1604), представитель знатного рода из Сьены.

мой брат. Но поскольку оное различие не знакомо противнику, пусть прояснится истина и всем станет понятно, в чем состоит одна и в чем другая, — обе мой брат почитает, обе уважает и восхваляет. Старой [музыке] он дал название первой практики, поскольку она первой [вошла] в практическое употребление, а современную назвал второй практикой, поскольку она [вошла] в практическое употребление второй. Под первой практикой он подразумевает ту, что вращается вокруг совершенства гармонии, то есть ту, что считает гармонию не подчиненной, а подчиняющей, не служанкой, а госпожой речи. Начало ей положили те первые, кто стали сочинять свои кантилены более чем для одного голоса с помощью наших знаков [нотации]; следовали и развивали — Окегем, Жоскен де Пре, Пьер де ля Рю, Жан Мутон, Крекийон, Клеменс-не-Папа, Гомбер и другие [композиторы] того времени; довели до окончательного совершенства — мессер Адриан на практике и Превосходнейший Царлино в наиразумнейших правилах.

Вторая практика была возрождена в наших знаках [нотации] Божественным Киприаном Роре, как покажет мой брат; ей следовали и ее развивали не только уже названные Господа³⁹, но также Инженьеры, Маренцио, Жьяш Верт, Луццаско, а равным образом Якопо Пери, Джулио Каччини и, наконец, возвышенные души, разумеющие истинное искусство. Под второй практикой он подразумевает ту, что вращается вокруг совершенства мелодии, то есть ту, что считает гармонию подчиненной, а не подчиняющей, и госпожой гармонии полагает речь. По этим соображениям он называет ее второй, а не новой; и называет практикой, а [не] Теорией, поскольку имеет в виду, что ее правила вращаются вокруг способа употребления консонансов и диссонансов на практике; и не называет [свой ответ] «Мелодическими установлениями», ибо не чувствует себя подходящим для столь серьезного предприятия. Поэтому он оставляет сочинение столь благородных трудов Кавалеру Эрколе Боттригари и Достопочтенному Царлино, который использовал название «Гармонические установления», желая преподать законы и правила гармонии. Но мой брат говорит о «второй практике», то есть о втором практическом применении, поскольку хочет пользоваться ее идеями, то есть идеями и правилами мелодическими, затрагивая лишь те из них, которые необходимы для защиты от противника.

или Совершенства современной музыки».

И называет свой [труд] «Совершенства современной музыки», движимый авторитетом Платона, который говорит: «Разве совершенство музыки не в мелодии состоит?»⁴⁰

К возможному удивлению и недоверию некоторых, существует иная практика, чем та, которой учил Царлино.

³⁹ Очевидно, что имеются в виду не лица, упомянутые в предыдущем абзаце, а перечисленные ранее представители «героической школы»: Дезуальдо, Кавальери и другие знатные особы.

⁴⁰ Платон. Горгий. 449 d; перевод Фичино, ср.: [35, 282A].

Он сказал «некоторых», но не всех, имея в виду лишь противника и его последователей; сказал «к их удивлению», поскольку уверен, что они лишены понимания не только второй практики, но в значительной мере и первой (как он затем покажет), и не верят, что «существует иная практика, чем та, которой учил Царлино», то есть не верят, что есть иная практика, чем та, [которую довел до совершенства] мессер Адриан. Достопочт. Царлино не имел желаний рассуждать об иной практике; это хорошо подтверждают его слова: «В мои намерения никогда входило и не входит писать о том, какова была практика согласно методу древних, как греков, так и римлян, хотя я и обрисую ее здесь в общих чертах, — [я опишу] лишь метод тех, кто избрели нашу манеру петь несколько партий вместе, с различными модуляциями и различными напевами, в особенности — согласно тому пути и тому методу, которых придерживается мессер Адриан»⁴¹. Получается, что сам Достопочт. Царлино признает, что нет одной истины и что практика, которой он учит, не единственная. И потому мой брат намеревается пользоваться принципами, которым учил Платон и которые практикуют Божественный Киприан и современное искусство, — отличными от [принципов], которые сформулировал и преподавал Царлино и практиковал мессер Адриан.

Но пусть они будут уверены, что относительно консонансов и диссонансов

Но пусть противник и его последователи будут уверены, что относительно консонансов и диссонансов, то есть относительно способа употребления консонансов и диссонансов...

существует еще одна точка зрения, отличная от принятой, —

Под принятой точкой зрения относительно способа употребления консонансов и диссонансов мой брат подразумевает правила Достопочт. Царлино, находящиеся в третьей [части] его «Установлений», которые показывают преимущественно совершенство гармонии, а не мелодии, как это хорошо видно из его музыкальных примеров, [приведенных] в том месте. Эти примеры, демонстрируя на практике смысл названных наставлений и законов, даны без учета слов, так как показывают гармонию госпожой, а не служанкой. Поэтому мой брат докажет противнику и его последователям, что гармония, прислуживающая речи, в том, что касается употребления консонансов и диссонансов, не регламентирована вышеназванным методом, а значит между двумя [видами] гармонии в этом отношении имеется различие.

которая, в согласии с разумом и чувством, защищает современную композицию.

«В согласии с разумом», так как основана на консонансах и диссонансах, одобренных математикой (поэтому он говорит «относительно способа их употребления»), и в равной мере основана на власти речи — главной

⁴¹ Ср.: [41, 9].

госпожи искусства, если рассматривать его с точки зрения совершенства мелодии (как утверждает Платон в третьей книге «Государства»). Поэтому он говорит «вторая практика». «В согласии с чувством», так как сочетание речи, властвующей над ритмом и гармонией, которые ей прислуживают — говорю «прислуживают», поскольку одного сочетания (трех названных элементов. — *Пер.*) недостаточно для совершенства мелодии, — двигает страстями души. Об этом у Платона: «Только мелодия отвращает душу от всего, что ее развращает, возвращая ее к себе»⁴². А не «только гармония», какой бы совершенной она ни была; это и Царлино признает в следующих словах: «Если мы возьмем гармонию простую, ничего к ней не добавляя, то она не сможет произвести никакого внешнего эффекта»; и добавляет чуть ниже: «[гармония] сама по себе подготавливает и располагает определенным образом к радости или же к печали, но не побуждает к выражению внешнего эффекта»⁴³.

И хотел сказать вам это для того, чтобы данное выражение, «вторая практика», не было занято другими,

Мой брат довел до сведения [всего] мира, что это выражение — несомненно его, чтобы все узнали и сделали вывод [о мотивах, которыми руководствуется] неприятель, когда говорит во второй [части] «Артузи»: «Вторая практика, по правде сказать, является отбросами первой»⁴⁴. Ведь он поступает так с целью опорочить труды моего брата, и сказал он это в 1603 году,

⁴² Джулио Чезаре Монтеверди цитирует не собственные слова Платона, а Главу XXX «Компендия “Тимей”» Марсилио Фичино: [18, 467]. В первоисточнике данная фраза находится в контексте рассуждений о целительных возможностях музыки: «Ведь говорят, что некоторые болезни — не только телесные, но и ментальные — можно чудесным образом излечить с помощью известных созвучий. Поэтому неудивительно, что древние мудрецы связывали начало не только медицины, но и музыки с одним и тем же источником, а именно, с Аполлоновым числом. Ведь обе они исцеляют. Но одна исцеляет душу посредством тела, а вторая — тело посредством души. Весьма разумно, что они наделяли Аполлона, источник мелодии, пророческим даром. Ведь только мелодия отвращает душу от всего, что ее развращает, возвращая ее к себе и к некоему, так сказать, внутреннему слышанию, посредством которого можно воспринимать не только звуки, но и их пропорции. И, успокоив волнение [души], мелодия настраивает ее сообразно небесной гармонии и изливает с Небес божественные оракулы» [ibid.]. Примечательно, что этот фрагмент, как кажется, ничем не предвосхищает «аристотелианское» учение об эффектах (в котором Палиска видел прогресс музыкальной эстетики, движущейся от Ренессанса к Барокко) — скорее, его можно представить себе в качестве комментария строф Музыки в Прологе «Орфея» и даже ключа к пониманию тех смыслов этой оперы в целом, которые оказались «закрыты» для современного слушателя.

⁴³ Ср.: [40, 71].

⁴⁴ См. [7, 33]. Негативное отношение Артузи к творчеству композиторов второй практики, якобы злоупотребляющих диссонансами, происходит как из его слухового опыта, так и из теории интервалов Царлино, согласно которой диссонансы «противоестественны»; ср.: «Ни один диссонанс не может приносить наслаждения и удовольствия слуху» [ibid., 34]. Подробнее об этом см. в нашей статье, входящей в состав данной публикации.

в то самое время, когда мой брат решил взяться за перо, дабы защититься от [нападок] противника — едва лишь это выражение, «вторая практика», сорвалось с его уст; и это верный признак того, что неприятель пожелал разнести в пух и прах и слова моего брата, и его музыку, пока они носятся в воздухе и еще не записаны. Но по какой причине? Пусть скажет тот, кто это знает. Пусть увидит тот, кто сможет отыскать это в [его] сочинении. Так чему же удивляется неприятель в своем Рассуждении, заявляя в данной связи: «Вы так ревнуете к этому выражению, словно боитесь, что его украдут»? Будто хочет сказать на своем языке: «Вам не стоит бояться подобной кражи, ибо Вы не достойны ни подражания, ни ограбления». Довожу до его сведения, что, если рассматривать предмет с этой стороны, то у моего брата найдется немало аргументов в свою пользу, в частности *canto alla francese*⁴⁵ в современной манере, [появившийся] в печатных изданиях — на слова то мотетов, то мадригалов, то канцонетт и арий — три или четыре года назад и не перестающий вызывать удивление. И разве не он первым принес его в Италию, вернувшись в 1599 году с целебных вод Спа?⁴⁶ И разве не он первым стал применять его и к латинским текстам, и к текстам на нашем родном языке? И не сочинил ли он ныне эти «Забавы»? Так что найдется, что сказать в его защиту, и сверх того (если пожелаю) — о других вещах, о которых умолчу, поскольку, как я сказал, нет нужды рассматривать предмет с этой стороны. Я буду называть его второй практикой в отношении

⁴⁵ Значение данного понятия не установлено; исследователи творчества Монтеверди трактуют его по-разному. Массимо Осси пытается аргументировать, что к *canto alla francese* можно отнести пьесы, опубликованные в «Музыкальных забавах»: «Само *Dichiartione*, как мы видели, возможно, было эскизно написано в 1605–1606 году, и на основе содержащегося в нем сообщения о том, что на протяжении предшествующих “3 или 4 лет” наблюдался рост популярности *canto alla francese* в светских и духовных сочинениях Монтеверди, можно предположить, что новый стиль начал распространяться около 1601–1602 годов, а его возникновение, соответственно, относится к промежутку между 1599 и 1601 годами. И Джулио Чезаре указывает на канцонетты, собранные в *Scherzi musicale*, как на наглядное доказательство первых попыток своего брата» [29, 111]. Тим Картер интерпретирует это понятие в рамках систематизации явлений в музыке начала XVII века, подпадающих под категорию *aria*, и предполагает, что под *canto alla francese* подразумевались подвижные напевные арии в двудольном метре: «Учитывая, что большинство двудольных танцев были медленными, в мелодичном типе двудольных арий инерцию мелодического / гармонического движения следовало создавать, опираясь на иные средства (чем в трехдольных мелодичных ариях, опиравшихся на подвижные танцы. — Пер.), — с помощью фраз с сильным ритмическим пульсом и симметричной и / или повторяющейся структурой (именно это Монтеверди и понимает, вероятно, под *canto alla francese*)» [13, 189].

⁴⁶ В 1599 году Винченцо I Гонзага ездил в известный курортный город Спа на лечебные воды. Вероятно, там он познакомился с Питером Паулем Рубенсом, которого позже пригласил в Мантую. Монтеверди же, судя по словам его брата, сопровождал герцога в этой поездке и познакомился в ходе нее с некими музыкальными новшествами, которые, вернувшись в Италию, стал внедрять в музыкальную практику.

способа употребления, а в отношении происхождения его можно было бы назвать первой [практикой]⁴⁷.

а также чтобы изобретательные умы могли рассмотреть и иные, вторые вещи, относящиеся к гармонии,

«Иные [вещи]», то есть [рассмотреть], не пребывая в твердой уверенности, что всё необходимое искусству надо искать не где-нибудь, а только в правилах, предписываемых первой практикой, — как если бы гармония, будучи одинаковой для всех родов кантилены, уже достигла своей цели и утратила способность быть совершенной служанкой речи. «Вторые вещи», то есть [рассмотреть] вещи, относящиеся ко второй практике, или же совершенству мелодии. «Относящиеся к гармонии», то есть [рассмотреть] кантилену в целом, а не только частицы, или отрывки. Ведь если бы противник обдумал гармонию мадригала моего брата «О, Миртилло» в этом ключе, то в своем Рассуждении не наговорил бы лишнего относительно его тона (хотя и может показаться, что он говорит на общие темы), заявляя: «Равным образом Артузи разъяснил и показал беспорядок, который вносят в кантилены те, кто начинают в одном тоне, продолжают в другом, а завершают в том, что и от первого, и от второго весьма далек. Слушать подобное — словно [внимать] рассуждениям безумца, который, как принято говорить, пытается угодить и нашим и вашим». Бедняжка не замечает, что, желая выставить себя перед миром в роли непогрешимого ментора, он впадает в заблуждение, отрицая [существование] смешанных тонов. Но если бы их не существовало, то не являлся ли бы тогда и гимн Апостолов, который начинается в шестом тоне, а заканчивается в четвертом, также слугой двух господ? А равным образом и интроит *Spiritus Domini replevit orbem terrarum*?⁴⁸ И особенно *Te Deum laudamus*? Не был ли невеждой Жоскен, начав свою мессу *Fait sans Régréz* в шестом тоне, а закончив во втором? *Nasce la pena mia* Превосходного Стриджо — песнь, чья гармония (основанная на первой практике) достойна называться божественной, — не является ли химерой, будучи написана в некоем тоне, состоящем из первого, восьмого, одиннадцатого и четвертого? Мадригал Божественного Киприана *Popе Quando signor lasciaste* начинается в одиннадцатом тоне, в середине

⁴⁷ Поскольку, по мнению Монтеверди, она восходит к античным временам.

⁴⁸ Данный пример, вероятно, заимствован у Царлино, который дает ему отсутствующий в «Разъяснении» комментарий: «Когда в каком-нибудь ладу, <...> например, в Первом, или во Втором, или в другом подобном, много раз повторяется Квинта или Кварта (т. е. определенный вид квинтового или квартового звукоряда, иначе говоря — «специя» квинты или кварты. — *Пер.*), служащая другому ладу, например, Третьему, Четвертому или какому-нибудь еще, то такой Лад можно назвать смешанным, поскольку Квинта или Кварта одного Лада смешивается с кантиленой другого, как это можно видеть в Интроите *Spiritus Domini replevit orbem terrarum*, что поется во время Мессы на праздник Пятидесятницы. Будучи сочинен в Восьмом ладу, он имеет в своем начале Первую специю Квинты, которая служит Первому ладу; в середине же много раз повторяется Третья специя [квинты], которая служит исключительно Пятому, а также Шестому [ладам]» [40, 315].

переходит во второй и десятый, завершается же в первом тоне, а вторая [его] часть — в восьмом; не является ли эта [вещь] Киприана жалкой суетой? А кем бы он назвал мессера Адриана, который начинает *Ne proicias nos in tempore senectutis* (пятиголосный мотет, который можно найти в конце его Первой книги) в первом тоне, в середине переходит во второй, а в конце — в четвертый? Но пусть противник почитает четвертую часть «Установлений» Достопочт. Царлино, гл. 14, и усвоит урок.

и прийти к убеждению, что современный композитор творит на основании истины. Живите счастливо.

Так говорит в конце мой брат, зная, что, повинувшись приказаниям речи, современная композиция не соблюдает и не может соблюдать правила первой практики. К тому же, этот способ сочинения настолько одобрен во [всем] мире, что может по справедливости называться общеупотребительным. Поэтому он не может поверить и не поверит никогда — даже если его доводы в защиту истины этой практики были неудачными, — что обманывается [весь] мир, а не противник. Живите счастливо.

Использованная литература

1. *Гораций*. Собрание сочинений. СПб.: Биографический институт, Студия биографии, 1993. 447 с.
2. *Игнатьева Н., Насонов Р.* Позиция Дж. М. Артузи в споре о *второй практике*: ценности и интересы // Научный вестник Московской консерватории. 2016. №2 (25). С. 84–107.
3. Из писем Клаудио Монтеверди / пер. с ит. Ю. Грамши, вступ. статья и коммент. И. Гамовой // Советская музыка. 1986. № 1. С. 104–111.
4. *Лобанова М. Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 336 с. (Серия «Письмена времени»).
5. *Ноговицына К. А.* Madrigale concertato: новые поэтические формы в музыке североитальянских композиторов раннего барокко // Научный вестник Московской консерватории. 2015. №2 (21). С. 36–73.
6. *Artus G. M.* L'Artusi, ovvero delle imperfettione della moderna musica ragionamenti dui. Ne' quali si ragiona di molte cose utili, & necessarie alli moderni compositori. Venetia: Giacomo Vincenti, MDC. 13 p., 71 f.
7. *Artusi G. M.* Seconda parte del'Artusi, ovvero delle imperfettione della moderna musica. Nella quale si tratta de'molti abusi introdotti da i moderni Scrittori, et Compositori. Venetia: Giacomo Vincenti, MDCIII. [9], 56, 54 p.
8. *Atkins K.* The Illusion of the *Prima Pratica* and *Seconda Pratica* in the Music of Willaert and Rore: Master of Arts thesis. Chapel Hill: University of North Carolina, 2012. VI, 147 p.
9. [*Bottrigari H.*] Il Melone Secondo, ovvero Considerationi del M. Ill. Sig. Cavaliere Hercole Bottrigaro Intorno al Discorso di M. Gandolfo Sigonio Sopra i Madrigali, & i Libri dell'Antica Musica Ridutta alla moderna pratica da D. Nicola Vicentino. <...> Ferrara: Vittorio Baldini, [1602]. 39, [4] p.
10. [*Braccino da Todi A.*] Discorso secondo musicale di Antonio Braccino da Todi. Per la Dichiaratione della lettera posta ne' Scherzi musicali del sig. Claudio Monteuerde. Venetia: Giacomo Vincenti, M DC VIII. 15 p.
11. *Brauner Ch. S.* The Seconda Pratica, or, The Imperfections of the Composer's Voice // Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca / ed. by N. K. Baker and B. R. Hanning. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992 (Pendragon Festschrift Series, No. 11). P. 195–212.
12. *Carter T.* Artusi, Monteverdi and the Poetics of Modern Music // Musical Humanism and Its Legacy: Essays in Honor of Claude V. Palisca / ed. by N. K. Baker and B. R. Hanning. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992 (Pendragon Festschrift Series, No. 11). P. 171–194.
13. *Carter T.* The Venetian secular music // The Cambridge Companion to Monteverdi / ed. by J. Whenham and R. Wistreich. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 179–194.
14. *Dell'Antonio A.* Il divino Claudio: Monteverdi and Lyric Nostalgia in Fascist Italy // Cambridge Opera Journal. Vol. 8. No. 3 (Nov., 1996). P. 271–284.

15. [*Desiderius Erasmus*] Desiderii Erasmi Roterodami Opera omnia: Emendatiora et Auctiora, ad optimas editiones praecipue quas ipse Erasmus postremo curavit summa fide exacta, doctorumque virorum notis illustrata. Tomus Secundus, complectens Adagia. Lugduni Batavorum [i.e. Leiden]: Petri Vander Aa, M DCC III. [6] Bl., 1212 Sp., [14] Bl., 96 Sp.
16. *Don Harrán*. New Light on the Question of Text Underlay Prior to Zarlino // *Acta Musicologica*. Vol. 4. Fasc. 1 (Jan. — Jun., 1973). P. 24–56.
17. *Fabbri P.* Monteverdi / transl. by T. Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. XV, 350 p.
18. [*Ficino M.*]. Compendium Marsilii Ficini in Timaeum // *Omnia Divini Platonis Opera*. Tralatione Marsilii Ficini <...>. Lugduni [i.e. Lyon]: Apud Godefridum et Marcellum Beringos, Fratres, M. D. XLVIII. P. 456–473.
19. *Goldberg, Randall E.* Where Nature and Art Adjoin: Investigations into the Zarlino-Galilei Dispute, Including an Annotated Translation of Vincenzo Galilei's *Discorso Intorno All'opere Di Messer Gioseffo Zarlino*: Ph. D. Jacobs School of Music, Indiana University, 2011. X, 418 p.
20. *Kesting M.* Tasso and Monteverdi: *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* // Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen: Methodik und Analyse: eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum 65. Geburtstag / hrsg. von W. Bernhart. Tübingen: Gunter Narr, 1994. S. 21–34.
21. *Kulawik B.* Stilistische Vielfalt im italienischen Madrigal um 1600. 169 S. URL: <http://www.bibliothek-oechslin.org/stiftung/team/kulawik/seconda-prattica> (дата обращения: 25.02.2017).
22. *La Via, S.* Cipriano de Rore as reader and as read: A literary-musical study of madrigals from Rore's later collections (1557–1566): Ph. D. Princeton University, 1991. 524 p.
23. [*Marinoni G. B.*] Fiori Poetici Raccolti nel Funerale del Molto Illustre e Molto Reverendo Signor Claudio Monte verde <...>. Venetia: Francesco Miloco, MDCXLIV. 71 p.
24. *Monteverdi C.* Alli Illustrissimi miei Signori, & Patroni osservandissimi, li Signori Accademici Intrepidi di Ferrara // *C. Monteverdi*. Il quarto libro de madrigali a cinque voci <...>. Novamente composto, & dato in luce. Venetia: Ricciardo Amadino, MDCIII. P. [1].
25. *Monteverdi C.* STUDIOSI LETTORI // *C. Monteverdi*. Il quinto libro de madrigali a cinque voci. <...> Col basso continuo per il clauicembano, chitarone od altro simile istrumento; fatto particolarmente per li sei ultimi & per li altri a beneplacito. Novamente composti, & dati in luce. Venetia: Ricciardo Amadino, MDCV. P. [24].
26. *Monteverdi C.* Lettere / a cura di É. Lax. Firenze: Leo S. Olschki, MCMXCIV. 219 p.
27. *Monteverdi G. C.* DICHIARATIONE DELLA LETTERA stampata nel Quinto libro de suoi Madregali // Scherzi musicali a tre voci, di Claudio Monteverde, raccolti da Giulio Cesare Monteverde suo fratello, & novamente posti in luce <...>. Venetia: Ricciardo Amadino, MDCVII. P. [42]–[45].
28. *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.

29. *Ossi M.* Divining the Oracle: Monteverdi's *Seconda Prattica*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. XVIII, 280 p.
30. *Owens J. A.* Music Historiography and the Definition of "Renaissance" // *Notes*. Second Series. Vol. 47. No. 2 (Dec., 1990). P. 305–330.
31. *Palisca C. V.* Girolamo Mei: Mentor to the Florentine Camerata // *The Musical Quarterly*. Vol. 40. No. 1 (Jan., 1954). P. 1–20.
32. *Palisca C. V.* Vincenzo Galilei's Counterpoint Treatise: a Code for the *Seconda Pratica* // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 9. No. 2. (Summer, 1956). P. 81–96.
33. *Palisca C. V.* The Artusi-Monteverdi Controversy // C. V. Palisca. *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. N. Y.: Oxford University Press, 1994. P. 54–87.
34. *Palisca C. V.* Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2006. X, 302 p. (*Studies in the History of Music Theory and Literature*; Vol. 1).
35. [Plato] *Divini Platonis Opera Omnia quae extant*. Marsilio Ficino Interprete. <...> Genevae: Franciscum le Preux, M. D. XC. [28], 849, [30] p.
36. *Siegele U.* Cruda Amarilli, oder: Wie ist Monteverdis ‚seconda pratica‘ satztechnisch zu verstehen? // *Claudio Monteverdi. Vom Madrigal zur Monodie*. München, 1994. S. 31–102. (*Musik-Konzepte* 83/84).
37. *Siegele U.* *Seconda pratica*: Counterpoint and Politics // *Journal of Seventeenth-Century Music*. Vol. 18 (2012). No. 1. URL: <http://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-18-no-1/seconda-pratica-counterpoint-and-politics/> (дата обращения: 12.06.2017).
38. *Tomlinson G.* Madrigal, Monody, and Monteverdi's "Via Naturale Alla Immitatione" // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 34. No 1 (Spring, 1981). P. 60–108.
39. *Tomlinson G.* Monteverdi and the End of the Renaissance. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1987. XII, 280 p.
40. [Zarlino G.] *Le istituzioni harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia: Nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, Si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi; Si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere*. Venetia: [Zarlino], M D LVIII. [12], 347 p.
41. [Zarlino G.] *Sopplimenti Musicali del Rev. M. Gioseffo Zarlino, Maestro di Cappella della Sereniss. Signoria di Venetia: Ne i quali si dichiarano molte cose contenute ne I Due primi Volumi, delle Istituzioni & Dimostrazioni; per essere state mal' intese da molti; & si risponde insieme alle loro Calornie. Con due Tauole, l'una che contiene i Capi principali delle Materie, & l'altra le cose più notabili, che si trouano nell'Opera. Terzo Volume*. Venetia: Francesco de' Franceschi, Sanese, M D LXXXVIII. [14], 330, [20].

СУНДУКОВА ЛЮДМИЛА ИВАНОВНА

milasundukova@gmail.com

Преподаватель теоретических дисциплин Центральной музыкальной школы при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
Малый Кисловский пер., д. 4, стр. 5

LYUDMILA I. SUNDUKOVA

milasundukova@gmail.com

Teacher of Music Theory, Central Music School at Moscow State Tchaikovsky Conservatory

4–5, Maly Kislovsky per.
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ

Орден Золотого руна: музыка и церемониал (1431–1559)

Статья раскрывает небольшую часть музыкальной истории всемирно известного Ордена Золотого руна. В ней повествуется об истории создания Ордена, а также об обычаях музыкального оформления встреч его кавалеров. На основе сохранившихся описаний так называемого Фазаньего банкета делаются предположения о музыке, его сопровождавшей. Документы, повествующие о торжественной встрече в Брюсселе в 1501 году, дают повод предположить, что на ней мог звучать утраченный Реквием Гийома Дюфаи. Высказывается предположение о том, что мотет Жоскена Депре «*Ut Phoebi radiis*» был написан специально для брюссельского собрания Ордена. Также приводится краткое описание встречи кавалеров, произошедшей в 1531 году в Турне.

Ключевые слова: Орден Золотого руна, торжественные собрания кавалеров, Фазаний банкет, Филипп Красивый, Реквием Гийома Дюфаи, мотет «*Ut Phoebi radiis*» Жоскена Депре

ABSTRACT

Order of the Golden Fleece: Music and Ceremonial (1431–1559)

The article reveals a small part of the musical history of the world-famous Order of the Golden Fleece. It tells the story of the creation of the Order, as well as describes the customs of the musical arrangement of meetings of its gentlemen. On the basis of surviving descriptions of the so-called Feast of the Pheasant the author makes assumptions about the music that accompanied it. The documents that tell of the solemn meeting in Brussels in 1501 give rise to the suggestion that Guillaume Dufay's lost Requiem could sound on it. It is also supposed that the motet "Ut Phoebi radiis" by Josquin Depre was written specifically for the Brussels meeting of the Order. The article also contains brief description of the Order meeting, held in 1531 in Tournai.

Keywords: Order of the Golden Fleece, solemn assemblies of gentlemen, Feast of the Pheasant, Philip I of Castile, Requiem by Guillaume Dufay, motet "Ut Phoebi radiis" by Josquin Despres

Людмила Сундукова

ОРДЕН ЗОЛОТОГО РУНА: МУЗЫКА И ЦЕРЕМОНИАЛ (1431–1559)

Рыцарство, получившее распространение в Средние века и сыгравшее огромную роль в политической и культурной жизни Европы, слывет в наше время воплощением представлений о мужественности, верности и благородстве. По мнению Й. Хёйзинги, рыцарство¹ было «грандиозной игрой в прекрасную жизнь». Выражением такой игры в XIV–XV веках стали рыцарские ордена: начертанные на знаменах и доспехах девизы слабо согласовывались с реальными поступками рыцарей, а их благородные устремления и чаяния вряд ли были таковыми на деле [2, 90]. В то время ордена учреждались практически каждым правителем и даже некоторыми представителями высшего сословия, не облеченными государственной властью. Наиболее известны Орден Святого Георгия, Орден Подвязки, Орден Святого Михаила и Орден Золотого руна, которому посвящена данная статья.

Орден был основан герцогом бургундским Филиппом III Добрым по случаю его бракосочетания с принцессой Изабеллой Португальской в январе 1430 года. Создавая его, Филипп, помимо благородной цели поддержать

¹ Рыцарство — термин очень неоднозначный. С одной стороны, под словом «рыцарь» имеется в виду мужчина аристократического происхождения, прошедший обряд «посвящения», обладающий полной военной экипировкой (оружием, доспехами, боевым конем) и выразивший готовность сражаться в случае призыва на службу. С другой стороны, под рыцарством может подразумеваться некий орден (по аналогии с монашескими орденами) или же военное объединение, призванное защищать церковь. Подробнее о феномене рыцарства см.: *Кин М.* Рыцарство / пер. с англ. И. А. Тогоевой. М.: Научный мир, 2000. 520 с.; *Бартелеми Д.* Рыцарство: от древней Германии до Франции XII в. / пер. с франц. М. Ю. Некрасова. СПб.: Евразия, 2012. 522 с.; *Ефимова Е., Дельбрюк Г.* Рыцарство. М.: Евролинц, 2003. 228 с. и др.

рыцарство, явно преследовал и другие, более меркантильные. Герцогу необходимо было заручиться поддержкой подданных — и каждый новый кавалер Ордена в произносимой во время посвящения торжественной клятве обещал короне свое содействие, рискуя в случае нарушения обета лишиться почетного звания. В день основания Ордена в его члены было возведено двадцать пять рыцарей, включая самого Филиппа Доброго. К моменту первого капитула² количество кавалеров расширилось до тридцати одного и оставалось неизменным вплоть до 1517 года, когда Карл V увеличил членский состав до пятидесяти одного участника. Встречи Ордена пышно обставлялись. Для этих целей привлекались художники, актеры, музыканты.

Используемая в деятельности Ордена музыка выполняла три важнейшие функции. Первая и самая очевидная — сопровождение официальных встреч, которые проводились на регулярной основе с 1431 по 1559 год. До 1451 года соблюдался обычай их проведения в день почитания святого Андрея (30 ноября); в последующие годы дата официальных встреч перестала привязываться к определенному дню церковного календаря и назначалась по желанию герцога [7, 19]. В указанный период Орден возглавляли Филипп Добрый, Карл Смелый, Максимилиан I, Филипп Красивый, Карл V и Филипп III³. Всего было организовано двадцать три встречи в разных городах Бургундии — Лилле, Брюгге, Дижоне, Брюсселе, Генте, Сент-Омере, Хертогенбосе, Мехелене и других.

Вторая функция связана с жизнью Дижонской капеллы, которую Филипп Добрый отдал в ведение Ордена в январе 1432 года. Герцог распорядился ежедневно служить мессы по следующему расписанию: в понедельник — реквием, во вторник — мессу Ангелам, в среду — святому Андрею, в четверг — Святому Духу, в пятницу — Животворящему Кресту, в субботу — Деве Марии, наконец, в воскресенье — Святой Троице. По большим церковным праздникам ординарная месса замещалась праздничной. Известно также, что в 1425 году Филипп спонсировал создание небольшой капеллы мальчиков, состоявшей из четырех певцов и капельмейстера, обучавшего их пению и контрапункту [12, 34].

² Капитул — собрание членов ордена. В данной работе мы разделяем понятия «капитул» и «встреча»: капитул — официальное заседание членов ордена, на котором среди прочих решался вопрос о приеме новых кавалеров. Под встречей понимается весь комплекс торжественных мероприятий, сопровождавших капитулы.

³ Все перечисленные правители в различное время имели титул Бургундских герцогов и являлись представителями одного рода. Филипп Добрый и Карл Смелый — наследники династии Валуа. Все последующие герцоги носили фамилию Габсбургов (поскольку единственная дочь Карла Смелого, Мария, вышла замуж за Максимилиана I Габсбурга). Максимилиан фактически не являлся обладателем титула герцога Бургундского, а был назначен (после смерти Марии Бургундской) регентом при малолетнем сыне Филиппе. Сын и внук Максимилиана I, Филипп I Красивый и Карл V, впоследствии обладали титулом императора Священной Римской империи. Также представители этого семейства, начиная с Филиппа I Красивого, правили в Испании. Филипп I — король Кастилии, Карл V — король Кастилии и Арагона, а Филипп II — король Испании и Португалии.

Наконец, музыка сопровождала неофициальные встречи (коих было немало) членов Ордена. Из имеющихся документов архива Ордена [14, 96] ясно, что, когда официальные капитулы перестали проводиться в день святого Андрея, их место заняли «закрытые» торжества для избранных участников. Празднование начиналось еще 29 ноября (вечером накануне праздника — в соответствии с началом церковных суток) с исполнения вечерни святому Андрею. Точно не известно, с какого именно времени начали проводиться закрытые встречи, но, судя по сохранившимся документам, относятся они ко времени правления Карла Смелого. Вслед за Карлом традицию неофициальных собраний продолжили его зять, Максимилиан I, а затем и внук — Филипп Красивый. Есть свидетельства [9], что в 1498 году Филипп и девять кавалеров Ордена присутствовали на вечерне в придворной капелле Брюсселя, а на следующий день посетили мессу в соборе Святых Михаила и Гудулы. В этом же документе имеются записи о том, что в 1503 году встреча прошла в соборе Антверпенской Богоматери.

Разумеется, большинство документов и воспоминаний современников, дошедших до наших дней, связаны именно с официальными встречами. Сценарий этих торжеств был тщательно проработан еще Филиппом Добрым. Пышные представления, церковные службы и непосредственно капитулы, на которых избирались новые кавалеры Ордена, — в течение полтора-двух веков этот порядок оставался практически неизменным. Удивительно, но до 1559 года сохранились фасон и цвета мантий, в которые облачались кавалеры.

Правила поведения кавалеров, также узаконенные Филиппом Добрым, собраны в особом уставе, копия которого имела у каждого члена Ордена. Кавалеры должны были облачаться в алые одеяния и входить в церковь по двое. На следующий день им надлежало присутствовать на мессе, а затем вернуться во дворец на торжественный банкет. Правителю предписывалось сидеть во главе длинного стола, по обе стороны которого размещались кавалеры, причем самый пожилой садился рядом с герцогом. После банкета присутствующие, облаченные в черные одежды, возвращались в церковь помянуть усопших членов Ордена во время заупокойного оффиция. На следующее утро члены Ордена (также в черных одеяниях) шли в церковь, где служился реквием. На четвертый день торжеств, утром, одетые в белое, кавалеры присутствовали на торжественной мессе в честь Богоматери. В целом такой порядок практически не менялся на протяжении всех встреч — от установившего его Филиппа Доброго до времени правления Филиппа Красивого. К примеру, расписание торжественных служб при Филиппе Красивом было таким [13, 120]:

- день 1: вечерня святому Андрею;
- день 2: месса святому Андрею и заупокойный оффиций;
- день 3: реквием и Богородичная вечерня;
- день 4: месса Деве Марии и вечерня Святому Духу;
- день 5: месса Святому Духу.

Не до конца ясно, кто именно пел во время служб. Это могли быть певчие храма, где проводились приуроченные к торжествам службы. Однако У. Прайзер [13, 121] обнаружил в архивах бургундской капеллы копии устава (которые, по-видимому, раздавались всем певчим и служащим), где описывались церемонии Ордена Золотого руна. Устав состоял из двух частей, составленных в разное время, но мало чем отличающихся друг от друга по содержанию. Первая относится к 1431 году (правление Филиппа III Доброго), вторая — к 1546 году (правление Карла V). В уставе сказано, что на праздниках Ордена должны присутствовать не только певчие, но и все служащие капеллы (*aultre gens de la Chappelle*) [13, 122]. Во время процессии, следующей в церковь к вечерне Святого Андрея, певчим надлежало исполнять респонсории и антифоны, а затем петь и на самой службе. Никакие другие службы в уставе не указываются. Если таковые имелись, в них, вероятно, также могли участвовать певчие придворной капеллы.

Помимо описания самих церемоний, устав содержит информацию о том, как надлежало вести себя служащим капеллы на банкете после мессы Святого Андрея. В числе прочего сообщается, что певчие и священники, участвующие в мессе, обедали за отдельным столом в главном банкетном зале или же в отдельном зале. Устав дает лишь общее представление о встречах Ордена Золотого руна, в нем не указывается, какая именно музыка звучала во время шествий, банкетов и служб. И все же некоторая информация доступна благодаря дошедшим до сегодняшнего дня документам.

Одним из самых известных празднеств, инициированных Орденом Золотого руна, был так называемый Фазаний банкет. На нем после восьмого капитула Ордена Филипп Добрый призвал к крестовому походу ради спасения осажденного турками Константинополя⁴. Торжество состоялось 17 февраля 1454 года в Лилле. События подробно описаны современниками [5; 6]. Праздник имел невероятные масштабы. Были проведены турнир и массовое шествие, приглашены музыканты, артисты, художники. Пир выглядел чрезвычайно помпезно: столы ломились от яств, гостей развлекали певцы, инструменталисты, актеры. Также были организованы многочисленные аттракционы, присутствующие могли полюбоваться уменьшенными копиями дворцов, поплавать в искусственных озерах, повстречать невиданных («искусственных») зверей. Посреди зала находился макет церкви, внутри которого располагались небольшой хор и орган, а апофеозом торжеств стал огромный торт в виде замка. В середине торта поместились двадцать восемь менестрелей, игравших на различных инструментах.

Музыкальное сопровождение Фазаньего банкета было разнообразным. В перерывах между подачей блюд разыгрывались театральные интермедии о предводителе аргонавтов Ясоне. После каждой из них, как пишет Матье д'Эскуши [6, 45], звучали мотеты, шансон, а также инструментальная музыка в исполнении флейт, труб, шалмеев. И Оливье де ла Марш, и д'Эскуши, при

⁴ Ради особой торжественности был возрожден старинный римский обычай давать обет над фазаном, после чего делить птицу между участниками пиршества.

всей подробности описания музыкальных инструментов и представлений, мало пишут, какие именно сочинения звучали в тот вечер. Находим упоминание о двух шансон: «Sauvegarde de ma vie» и «Je ne vis onques». Первая до сих пор не идентифицирована, вторая могла принадлежать Гийому Дюфай, Жилью Беншуа либо вовсе быть анонимной, поскольку шансон с таким названием часто упоминается в манускриптах того времени без указания автора. Еще одно сочинение, фигурирующее в документах, — качча «Tosto che l'alba», которая, по мнению К. Макклиток [11, 16–17], могла принадлежать Герарделло Флорентийскому.

Особой пышностью отличалась также встреча кавалеров Ордена в Брюсселе в 1501 году, во время правления Филиппа Красивого, известного своей любовью к музыке⁵. Описание торжеств оставил Никколо Фриджо⁶, посол Франческо II Гонзага, маркиза Мантуанского. Помимо подававшихся на пиру блюд, богатого убранства зала и костюмов кавалеров, он рассказывает о музыкальном сопровождении торжеств: кавалеров, входящих во дворец Куденберг, приветствовали двенадцать трубачей; трубы и другие инструменты звучали 21 января, когда почти годовалый герцог Люксембургский (будущий Карл V) стал кавалером Ордена, а 22 января, на заключительном банкете, играли «трубы, шалмеи, бубны и всякого рода иные инструменты [так громко], что это походило на землетрясение» [13, 141]. Также в описании упоминается о многоголосном пении во время месс⁷.

Фриджо не называет авторов музыки, поэтому мы не знаем, какие именно сочинения звучали в те дни в Брюсселе. До нас не дошла ни одна франко-фламандская месса, посвященная святому Андрею, которая могла бы исполняться в 1501 году. Можно лишь предположить, что пелось во время Богородичных месс. Служивший в то время в капелле Пьер де Ла Рю является автором тринадцати месс, посвященных Деве Марии, восьми магнификатов, а также мотетов на марианские тексты. Тогда же в капелле работал и Александр Агрикола — автор трех магнификатов, ряда мотетов и гимнов. В Королевской библиотеке Брюсселя хранится рукопись [18], относящаяся предположительно к 1505 году и содержащая немало произведений на Богородичные тексты. Там содержатся магнификаты Ла Рю и Агриколы, а также мессы, связанные с Девой Марией, — «Intemerata Dei Mater» Окегема и «Stabat Mater» Жоскена и Веербеке.

Кажется логичным, что на торжестве, где присутствовали кавалеры *рыцарского* Ордена (то есть «вооруженные люди»), могла прозвучать месса «L'homme armé», коих к тому моменту существовало достаточно много.

⁵ Об этом свидетельствует небывалый расцвет придворной капеллы. Придя к власти в 1494 году, Филипп Красивый приступил к реорганизации двора. Подробнее об этом см. [1].

⁶ Описания содержатся в письмах Никколо Фриджо, адресованных Франческо Гонзага. Письма опубликованы в приложении к статье У. Прайзера [13].

⁷ В указанное время при бургундском дворе работали Пьер де Ла Рю и Александр Агрикола.

Например, франко-фламандский манускрипт Киджи [19], созданный между 1498 и 1503 годами, насчитывает пять месс на данный источник, принадлежавших Й. Окегему, Ж. Депре, А. Брумелю, А. Бюнуа и Л. Комперу. Одна из двух месс «L'homme armé» Пьера де Ла Рю находится в брюссельской рукописи [18]. Вероятно, на службах, посвященных Святому Духу, мог исполняться мотет Александра Агриколы «Nobis Sancte Spiritus», в основе которого лежит начальный стих гимна из оффиция Святому Духу. К 1501 году Агрикола, будучи уже в возрасте, только что прибыл ко двору.

Благодаря описаниям Н. Фриджо можно строить гипотезы относительно музыки заупокойного оффиция и реквиема. Для жанра реквиема полифония в то время не была характерна. Потому, услышав многоголосную службу, Н. Фриджо, находит этот факт крайне необычным. Он пишет: «Каноник из Камбре сочинил этот заупокойный оффиций и трехголосную мессу — скорбную и очень красивую. Говорят, он завещал исполнять эту музыку за упокой своей души. Однако Орден стал использовать ее на своих встречах» [13, 145].

Думается, только один композитор подходит под такое описание — Гийом Дюфаи. Он был каноником Камбре вплоть до своей смерти в 1474 году и, конечно, известным музыкантом, служившим при бургундском дворе. К тому же Дюфаи действительно является автором реквиема, что подтверждается его завещанием (как там уточняется, произведение было предназначено для капеллы Святого Этьена). В документе говорится, что реквием надлежит исполнить на церемонии погребения самого композитора [8, 447].

Если верить Н. Фриджо, то Дюфаи, во-первых, написал не только реквием, но и заупокойный оффиций; оба произведения не дошли до наших дней, но вполне вероятно, что они могли звучать при погребении композитора. Во-вторых, реквием Дюфаи был трехголосным. Напомним, что самый ранний из дошедших до нас полифонических реквиемов — принадлежащий Окегему — также трехголосный (за исключением некоторых разделов, где появляется четвертый голос). Учитывая явное преобладание четырехголосного склада в сочинениях того времени, оба реквиема представляют более раннюю традицию (до появления четырехголосного реквиема Ла Рю).

Фриджо более не называет конкретных сочинений. Рискнем предположить, что на торжествах 1501 года исполняли мотет Жоскена «Ut Phoebi radiis»⁸. В его основе лежит анонимный текст на латыни, в котором «спрятан» сольмизационный ряд.

⁸ Мотет является образцом искусной полифонической техники. Анализ ее не входит в задачу данной работы и требует отдельного исследования.

Prima pars

- 01 Ut Phoebi radiis soror
obvia sidera luna;
02 Ut regis Salomon sapientis
nomine cunctos;
03 Ut remi ponthum quaerentum
velleris aurum;
04 Ut remi faber instar habens
super aera pennas;
05 Ut remi fas solvaces traducere merces;
06 Ut remi fas sola Petri currere prora;
07 Sic super omne quod est
regnas, o Virgo Maria.

Secunda pars

- 08 Latius in numerum canit id
quoque caelica turba
09 Lasso lege ferens eterna munera mundo:
10 La sol fa ta mina clara
praelustris in umbra,
11 La sol fa mi ta na de Matre
recentior ortus
12 La sol fa mi re ta quidem na non violata,
13 La sol fa mi re ut rore ta na Gedeon quo.
14 Rex, o Christe Jesu, nostri
Deus, alte memento.

Текст, помимо связи с образом Девы Марии, содержит явные отсылки и к мифу о Золотом руне, и к ветхозаветному сюжету о Гедееоне:

Строфа первая

- 01 Как Луна, сестра Феба, сияя,
[правит] попутными звездами,
02 Как прославленный мудростью
царь Соломон [правил] всеми,
03 Как весла искателей Золотого
руна [правили] морем,
04 Как мастер с крылами вместо
весел [правил] эфиром,
05 Как по закону весельные корабли
[вправе] перевозить товары на продажу,
06 Как по Божьему соизволению весла
[правили] покинутым кораблем Петра,
07 Так всем сущим правишь
ты, о Дева Мария!

Строфа вторая

- 08 Повсюду стихи распевает
небесное братство,
09 Возвещающая, по [Его]
Завету, вечную милость
греховному миру:
10 Небеса вещают о славном
жемчуге, сияющем во мраке,
11 О новорожденном
[Младенце] от Матери,
12 [Матери] же нетронутый,
13 Подобно росе Гедееона.
14 О Царь, Иисус Христос, не
забудь нас, Боже Всевышний!

Перевод С. Н. Лебедева⁹

⁹ Комментарий переводчика

1. Общие соображения

В отличие от искусно выполненной музыки, текст мотета (две строфы, написанные гексаметрами) стилистически громоздкий и технически неуклюжий. Античная мифология в нем (как это часто случается уже в Средние века, да и позже) причудливо смешана с парафразами Св. Писания — например, античный миф об аргонавтах в 1-й строфе переключается с библейским «знаменем шерсти и росы», данным Богом его избраннику Гедееону (Суд 6:35–40) во 2-й строфе. Трудность для переводчика составляют не только разгадывание неологизмов (*solvax*) и символических аллюзий, труден и поиск «особых» значений для общеизвестных слов (*genus*). И наконец, во 2-й строфе переводчик неизбежно упирается в «мистические» бессмысленные слоги «*ta*» и «*na*», которые приходится толковать произвольно.

2. Пояснения к отдельным строкам стиха

В каждой строке 1-й строфы текста подразумевается глагол *regnare* (потому пропущен).

Филипп Добрый, давая название Ордену в честь Ясона, аргонатов и Руна, явно осознавал глубокую символичность происходящего. Гийом Филластр (ок. 1400–1473) в жизнеописании Карла Смелого [3, 427] прямо указывает на существование аналогии с известным мифом. Фриджо же полагает, что именно руно Гедеона было темой проповеди во время мессы святому Андрею в 1501 году [13, 143].

Существует мнение [4, 65], что мотет был специально создан для Ордена. Э. де Тюрк обнаружил в архиве Ордена «официй Деве Марии, который был подарен в 1458 году Филиппу Доброму и предназначен для встреч Ордена, а его молитвенные тексты пронизывает символика Гедеонова руна. Он одобрен Гийомом [Филластром], епископом Туля, и представителями университета Лувена» [9, 23]. Это означает, что текст содержит отсылку к известному сюжету о руно Гедеона, символически связанному с Орденом. В то же время, поскольку это официй Деве Марии, он связан с образом Богоматери (как и мотет Жоскена). Такое совпадение кажется неслучайным. Однако сольмизационные ряды, которыми начинается каждая строка мотета, указывают на то, что в его основу едва ли был положен фрагмент официия; скорее всего, он мог вдохновить композитора на создание произведения.

Если предположить, что Жоскен использовал текст, подаренный Филиппу, возникает вопрос, при каких обстоятельствах он мог его получить. У. Прайзер [13, 132] говорит о трех периодах в жизни композитора, когда тот мог ознакомиться с текстом и написать свой знаменитый мотет. Это могло случиться с ноября 1460 по июнь 1461 года, когда он покинул Милан. Предположим, что Жоскен направился в Нидерланды и создал сочинение для встречи Ордена в 1461 году — первой после того, как Филиппу подарили официй Деве Марии. Такой вариант развития событий вряд ли возможен:

01. Феб (греч. «лучезарный»), он же Аполлон, родной брат Фебы (греч. «лучезарная»), она же Диана, среди прочего — богиня луны. Порядок слов для перевода: Luna, Phoebi soror, [regnat] obvia sidera radiis.

02. Ветхозаветный царь Соломон славился своей мудростью.

03. Миф об аргонавтах, переправившихся в поисках Золотого руна через Черное море (Понт).

04. *Мастер (faber) зд.* — Дедал (миф о Дедале и Икаре).

06. Согласно интерпретации автора «Ut Phoebi radiis», корабль, оставленный Петром, по велению Неба плыл куда надо сам по себе. См. Деян 27 и 28.

08. *...in numerum...* — стихами (*numeri* — не только «числа», но и «стихи»).

13. Гедеон — царь израильский, которому Господь доверил спасение своего народа от вражеских племен (Суд 6). Перед решающим сражением Гедеон засомневался, не изменил ли Бог своего намерения помогать ему, и запросил знака: если оставленная им на ночь овечья шерсть намокнет, а гумно вокруг останется сухим, это будет означать «да». Наутро шерсть намокла от росы, а гумно оставалось сухим. Некоторое время спустя он сообразил, что из-за гигроскопичности шерсти ее намокание могло быть естественным процессом. Тогда он попросил Бога вторично дать ему знак: если Он по-прежнему на стороне Гедеона, Он должен был оставить руно сухим, а гумно покрыть росой. Так и произошло.

рожденный ок. 1450 года, Жоскен был мал, чтобы создать столь искусную композицию. Другая возможность относится к периоду с 1479 по 1486 годы, когда местонахождение композитора точно неизвестно. Если Жоскен написал «*Ut Phoebi radiis*» в это время, то, вероятно, для встречи в 1481 году в Хертогенбосе. Однако Э. Ловински [10, 41] полагает, что Жоскен тогда был с Асканио Сфорца, и потому данная версия, думается, тоже сомнительна.

Остается еще одна возможность, когда Жоскен мог познакомиться с текстом, — непосредственно перед встречей Ордена в 1501 году. Косвенным доказательством может послужить письмо Бартоломео де Кавальери герцогу Феррары Эрколе д'Эсте, отправленное из Брюгге 13 декабря 1501 года. Кавальери пишет о встрече с Жоскеном, которого Эрколе послал во Фландрию в поисках хороших певцов. Жоскен рассказал, что в городе он не случайно. Поведал он и о встрече с Филиппом Красивым, и о том, что герцог пригласил совершить путешествие в Испанию вместе с ним [15, 230]. Во время встречи с герцогом композитор вполне мог ознакомиться с текстом и сочинить мотет.

При жизни Филиппа Красивого была организована еще одна встреча Ордена в нидерландском городе Мидделбурге. Но время шло, и в 1515 году звание герцога бургундского перешло к сыну Филиппа — Карлу V. За годы его правления состоялось четыре официальных встречи Ордена. Сохранилось описание одной, произошедшей в 1531 году в Турне [16, 10]. Дома, вдоль которых шла процессия, были богато украшены. Актеры на улицах изображали живые картины, запускались фейерверки. Что же касается музыки, то «после того, как герцог зашел в храм и сел рядом с рыцарями, заиграли трубы. Затем спели *Te Deum*, за ним вечерню Святому Духу. На следующий день звучали трубы и пели мессу Святого Духа. Трубы также использовались во время оффертория этой и предыдущих месс, включая реквием и мессу Деве Марии» [7, 13]. По воспоминаниям Л. Виталья, на протяжении всего банкета гремели многочисленные инструменты, а певцы исполняли красивые песни [17, 104]. Ясно, что встречи Ордена неизменно сопровождались пышными церемониями. Проводились они вплоть до 1559 года. В условиях охватившей Нидерланды в 1568 году революции стало крайне затруднительно проводить дорогостоящие торжества. В 1578 году король Испании Филипп II получил от папы Григория XIII (понтификат 1572–1585) разрешение назначать кавалеров напрямую.

Орден Золотого руна существует и по сей день и является одной из почетнейших наград Европы. Он имеет две ветви — австрийскую и испанскую, а гроссмейстерами¹⁰ Ордена являются испанский король Филипп VI (родился в 1968 году) и глава дома Габсбургов Карл Габсбург-Лотаринген (родился в 1961 году). За всю историю Ордена его кавалерами становились выдающиеся люди разных национальностей. В России такой чести удостоивались императоры Александр I, Александр II, Александр III, Николай I

¹⁰ Гроссмейстер — титул руководителя в рыцарском ордене. Как правило, им становился руководитель государства, учредившего орден.

и Николай II, великие князья Константин Павлович (1779–1831), Михаил Павлович (1798–1849), Николай Александрович (1843–1865), Михаил Александрович (1878–1918). Среди современных кавалеров — экс-президент Франции Николя Саркози, император Японии Акихито, глава Саксонского королевского дома Александр де Аффиф, бывшая королева Нидерландов Беатрикс и королева Великобритании Елизавета II.

Использованная литература

1. Сундукова Л. И., Тарасевич Н. И. Музыкальная жизнь габсбургско-бургундской придворной капеллы (последняя четверть XV — начало XVI века) // Музыкальная академия. 2015. №4. С. 147–152.
2. Хейзинга Й. Осень Средневековья. М.: Айрис-Пресс, 2002. 537 с.
3. Bayot A. Observation sur les manuscrits de l'histoire de la Toison d'Or de Guillaume Fillastre // Revue des bibliothèques et archives de Belgique. 1907. №5–6. P. 425–438.
4. Benthem J. van. A waif, a wedding, and worshipped child. Josquin's «Ut Phoebi radiis» and the Order of the Golden Fleece // Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Vol. XXXVII (1987). P. 64–81.
5. Caron M., Clauzel D. Le Banquet du Faisan, 1454: L'Occident face au défi de l'Empire ottoman. Arras: Artois presses université, 1997. 368 p.
6. Du Fresne de Beaucourt G. Chronique de Mathieu d'Escouchy. P.: Imprimerie générale de Ch. Lahure, 1863–64. T. I. 462 p.
7. Hagg B. The archives of the Order of the Golden Fleece and music // Journal of the Royal Music Association. 1996. Vol. 120. №1. P. 1–43.
8. Houdoy J. Histoire artistique de la Cathédrale de Cambrai // Mémoires de la société des sciences de l'agriculture et des arts de Lille. 1880. 4^e série. Vol. IV. P. 409–515.
9. Laurent R. Inventaire des archives de l'ordre de la Toison d'or par E. J. de Turck // L'ordre de la Toison d'or, de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430–1505): idéal ou reflet d'une société? / ed. P. Cockshaw. Bruxelles: Christian Van den Bergen-Pantens, 1996. P. 20–26.
10. Lowinsky E. E. Ascanio Sforza's Life: a Key to Josquin's Biography and an Aid to the Chronology of His Works // Josquin des Prez: Proceedings of the International Josquin Festival-Conference Held at the Juilliard School at Lincoln Center in New York City, 21–25 June 1971 / ed. E. E. Lowinsky. L., 1977. P. 31–75.
11. MacClintock C. Readings in the History of Music in Performance. Bloomington: Indiana University Press, 1979. 448 p.
12. Marix J. Histoire de la musique et des musiciens de la Cour de Bourgogne: Sous le règne de Philippe le Bon 1420–1467. Genève: Minkoff reprint, 1972. 299 p.
13. Prizer W. Music and Ceremonial in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece // Early Music History. 1985. Vol. V. P. 113–153.
14. Reiffenberg F. Histoire de l'ordre de la Toison d'or. Bruxelles: Fonderie et imprimerie normales, 1830. 683 p.

15. *Stevenson R.* Josquin in the Music of Spain and Portugal // Josquin des Prez: proceedings of the international Josquin festival-conference held at the Juilliard school at Lincoln center in New York City, 21–25 June 1971 / ed. E. E. Lowinsky. L., 1977. P. 217–246.
16. *Voisin M.* Chapitre de la Toison d'or tenu à Tournai en 1531 // Bulletin de la Société historique et littéraire de Tournai. Vol. VIII. Tournai: H.&L. Casterman libraires-éditeurs, 1862. P. 6–22.
17. *Vital L.* Relation du premier voyage de Charles-Quint en Espagne de 1517 à 1518 // Collection des voyages des souverains des Pays-Bas. Vol. III / Publiée par m. Gachard. Bruxelles: F. Hayez, 1881. P. 1–303.

Манускрипты

18. B-Br-ms-9126. Integrated Database for Early Music (IDEM). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.idemdatabase.org/alamire/items/show/85> (дата обращения: 25.07.2017).
19. Chigi Codex. Petrucci music library. [Электронный ресурс]. URL: [http://imslp.org/wiki/Chigi_Codex_\(Various\)](http://imslp.org/wiki/Chigi_Codex_(Various)) (дата обращения: 25.07.2017).

ЦАРЕГРАДСКАЯ ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА*tania-59@mail.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, д. 13/6

TATIANA V. TSAREGRADSKAYA*tania-59@mail.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Modern Music Department of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ**Музыкальный жест как средство композиции: некоторые наблюдения**

С тех пор, как Лючано Берิโอ предложил понятие «музыкального жеста», ведущие современные композиторы реализуют его в своих композициях. «Музыкальный жест» берет начало в исполнительской практике, но произрастает из разных музыкантских ощущений: в то время как Булез опирается на свой дирижерский опыт, Лахенман, Фелдман и Фернихоу обращаются к «чувству инструмента», будь то фортепиано, виолончель или флейта. Русские композиторы не остались в стороне: Прокофьев и Стравинский обращаются к хореографическому жесту, Шнитке и Губайдулина исходят из концептуалистских практик. Композиторский жест, движимый исполнительской энергией, становится новым «строительным материалом» музыкальной композиции.

Ключевые слова: телесность, музыкальный жест как метафора, современная композиция, человеческие ощущения

ABSTRACT**Musical Gesture as a Means of Composition: Some Observations**

As far as Luciano Berio proposed a notion of “musical gesture”, key contemporary composers incorporate it in their compositions. Musical gesture takes its origin in performative practices but stems from different perception of musicians’ senses: while Boulez mostly uses his conductor’s practice, Lachenmann, Feldman and Ferneyhough tend to incorporate the feeling of an instrument, be it piano, cello or flute. Russian composers had their own means of treating “musical gesture”: while Prokofiev and Stravinsky used “choreogesture”, Schnittke and Gubaidulina tended to use conceptualist practices. The composer’s gesture motivated by performer’s energy and movement becomes a sort of new “building material” for music composition.

Keywords: corporeality, musical gesture as metaphor, recent and contemporary composition, human senses

Татьяна Цареградская

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖЕСТ КАК СРЕДСТВО КОМПОЗИЦИИ: НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

В последние несколько десятилетий «музыкальный жест» стал предметом широкого обсуждения. Многочисленные музыковедческие конференции¹ демонстрируют, насколько велик интерес к этому феномену и насколько разнообразной может быть его трактовка в разных контекстах: исполнительский жест и композиторский жест, исторический и современный музыкальные жесты, танцевальный и вокальный. Исследование жеста в отечественном музыкознании тесно связано с проблемой перевода этого термина, и поскольку российский аналог термина *musical gesture* — «музыкальный жест» — не принадлежит к числу употребительных, возникает проблема трактовки. Как решить ее? Мне представляется, что наиболее уместно было бы, во-первых, исследовать высказывания ведущих современных композиторов, во-вторых — соотнести суждения авторов с их музыкальными произведениями.

¹ *Music and Gesture: 2nd Musical Itineraries Forum* (28–29 October 2011, Lisbon, Portugal); *Rethinking Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism* (26–28 September 2012, Fisciano-Salerno, Campus Universitario, Fondazione Filiberto, Lucca); “*The Medium is Message*”. *Sound-Image-Gesture: An Illusory Interaction?* (23–25 May 2013, Université du Sud, Toulon-Var, France); *Porto International Conference on Musical Gesture as Creative Interface* (17–19 March 2016, Universidade Católica Portuguesa Porto, Portugal).

Число композиторов, использовавших словосочетание «музыкальный жест» в своих статьях и книгах, весьма значительно. Наиболее развернуто об этом писали Лучано Берио, Пьер Булез, Мортон Фелдман, Хельмут Лахенман, Брайан Фернихоу². Их высказывания дают основание говорить о музыкальном жесте не только в их собственном творчестве, но и в тех случаях, где аналогии очевидны.

Перед тем, как начать обсуждение композиторского жеста, необходимо хотя бы в самом общем смысле определить, что это такое. В музыковедческой литературе наибольшее распространение получили определения Р. Хаттена³. В своих работах [18; 19; 20] он не раз высказывался о музыкальном жесте, и одним из самых лаконичных и емких является следующее: «Жест — это оформление энергии во времени, обладающее значимостью» [20, 1]. Несмотря на то, что в этом определении отсутствует слово «музыкальный», автор в дальнейшем использует его для рассуждений в отношении сонаты Шуберта, тем самым подчеркивая *универсальность* жеста. Трактует жест как феномен энергии, автор в то же время наделяет его свойствами знака. Определение группы европейских исследователей фиксирует *метафорический* аспект музыкального жеста: «Музыкальный жест может быть рассмотрен в роли метафоры, поскольку в музыке жест есть концепт, который осуществляет проекцию физического движения, звучания или иного типа восприятия на культурные реалии» [21, 14]. Но не только метафоричность свойственна музыкальному жесту: по замечанию Л. Збиковски, «в то время как физический жест лишь сопутствует языку и речи, музыкальный жест сам является частью *грамматики* (курсив мой. — Т. Ц.)» [28, 84]. Свойство что-то означать, свойство быть проекцией физического действия или восприятия в пространство культуры, свойство принадлежать области грамматики — таковы главные свойства музыкального жеста, от которых мы будем отталкиваться.

Как же интерпретируют композиторы музыкальный жест в своем творчестве? Для ответа на этот вопрос мы обратимся к следующим произведениям: Лучано Берио — Секвенция №5 для тромбона; Пьер Булез — «Incises» для фортепиано; Хельмут Лахенман — «Pression» для виолончели соло; Мортон Фелдман — Piano Piece (to Philip Guston); Брайан Фернихоу «Cassandra's Dream Song» для флейты соло; Альфред Шнитке — Четвертый скрипичный концерт. Нашей задачей будет обнаружить то, что композиторы в своих произведениях сами называют музыкальным жестом, выделить основные черты жеста как средства композиции и очертить разные типы жестов в упомянутых произведениях.

Предварительно заметим, что феномен музыкального жеста не принадлежит исключительно XX веку. Согласно Альбрехту Шнайдеру, генезис

² А также Маурисио Кагель, Кайя Саариахо, Карлхайнц Штокхаузен, Харрисон Бёртуисл, Сальваторе Шьяррино и многие другие.

³ В настоящее время Роберт Хаттен является профессором Butler School of Music, University of Texas at Austin.

музыкального жеста можно проследить на протяжении всей истории музыкальной культуры, особенно в период Барокко с его учением об аффектах и бурным развитием оперы [27]. Но хотя музыкальные жесты и играли значительную роль в европейских стилях и жанрах, исследование проблем движения и аспектов динамики в XX веке значительно интенсифицировалось.

Подход к жестуальности в музыке XX века распадается на два периода: первый — начало века с его интересом к ритму и к хореографическому жесту, и второй, пост-дармштадтский, обозначивший реакцию на предельную рационализацию музыкальной композиции. Поворот к проблемам телесности и нового динамизма произошел в конце 50-х годов, и наиболее существенный вклад в изучение этих проблем был сделан Лучано Берлио.

Свою статью «Du geste et de Piazza Carità» Берлио начинает с эпиграфа из «Улисса» Дж. Джойса:

Линч. Ну и что?

Стивен (оглядываясь). А то, что именно жест, а не музыка, не запахи, стал бы универсальным языком (эпизод 15) [9, 30].

Так композитор вводит понятие жеста в свою музыкальную концепцию. Статья Берлио стала следствием и свидетельством его увлечения идеями Бертольда Брехта — идеей Гестуса, или, как часто трактуют это понятие, «социального жеста». После просмотра в 1956 году в Милане репетиций «Трехгрошовой оперы» Брехта, которую ставил Джорджо Стрелер, Берлио был восхищен как идеей жеста, так и идеей «остранения». Именно Брехт, по признанию Берлио, открыл ему перспективы такой экспрессии, которые были далеки от дармштадтских идеалов 50-х годов⁴. Позиция Берлио оказывается противоположной той, которую занимает в этот период Штокхаузен: в то время как Штокхаузен настаивает на абсолютной новизне и абстрактности современных композиционных средств, Берлио ищет и находит новые перспективы связи музыки с историческим прошлым и телесностью. По мысли Берлио, движение исполнителя нагружено всем историческим опытом композиторского и исполнительского взаимодействия, которое воплощается в музыкальной композиции. В авторском комментарии к Секвенции №5 Берлио пишет: «Я пытался осуществить комментарий между исполнителем и его инструментом⁵ с помощью разобщения различных типов поведения и последующего объединения их, трансформированных, в музыкальные единства. Таким образом, Секвенция 5 может быть услышана и увидена как театр вокальных и инструментальных жестов»⁶ [11].

⁴ Об этом подробнее см. [6].

⁵ Странное с точки зрения синтаксиса высказывание Берлио («комментарий между...») заставляет думать, что речь идет о взаимном комментировании: исполнитель своими действиями, а инструмент своими звуками комментируют друг друга.

⁶ «...in *Sequenza VI* tried to develop a musical commentary between the virtuoso and his instrument, by disassociating various types of behaviour and then putting them together again, transformed, as musical unities. Thus *Sequenza V* can also be heard and seen as a theatre of vocal and instrumental gestures».

Все происходящее в этой Секвенции может быть разделено на несколько уровней. Первый описан композитором в предисловии к партитуре: «исполнитель <...> принимает позы эстрадного шоумена, готового спеть старый шлягер»⁷ [10]. Это уровень исполнительской жестикуляции, имидж исполнителя на сцене.

Второй уровень — последовательность звуковых (музыкальных) жестов. И если видимое вполне нормально для театрального представления (именно поэтому Секвенции Беррио часто именуют «инструментальным театром»), то слышимое объясняется через комплекс инструментальных приемов игры на тромбоне: единичные «выкрики», вопросительные мотивы, полупропетые, полусыгранные импровизационные последования.

Инструментальная образность вызывает в воображении не столько эстрадного исполнителя, сколько клоуна. Именно в этот момент становится понятным, почему пьеса посвящена памяти великого клоуна XX века Грока⁸. Корреляция с цирком и цирковым исполнительством возникает самая непосредственная: роль тромбона исторически была связана с открытыми пространствами, в том числе цирковыми представлениями. Тромбон определенно имитирует эксцентрический цирковой монолог, и исполнители нередко используют для исполнения именно клоунский образ.



Ил. 1. Грок (Шарль Адриан Веттах)



Ил. 2. Исполнение Секвенции 5 в костюме клоуна типично для современных тромбонистов (на фото Дэвид Дэй, студент Нью-Йоркской школы искусств)

⁷ «...walking on the stage and during the performance of section A the performer (white tie, spot from above) strikes the poses of a variety showman about to sing an old favorite. Inspired, he extends his arms, he raises or lowers his instrument <...> with movements which should appear spontaneous».

⁸ Об этом подробнее см. [8].

The image displays three musical staves, each with a different annotation at the beginning: 'A (standing)', 'A (staccato)', and 'A (staccato)'. The staves are filled with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. Numerous small circles containing numbers (1 through 7) are placed throughout the notation, with lines connecting them to specific notes or groups of notes. These circles likely represent specific musical gestures or points of interest. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The overall structure is complex, with multiple lines of music and detailed annotations.

Музыкальный жест в композиции Берио можно было бы назвать «артистическим», поскольку он неотделим от облика и поведения исполнителя на сцене. Его также можно охарактеризовать как «моторный и телесный», порождаемый образом и пластикой клоуна. Музыкальный жест Берио определяется возможностями инструмента, его индивидуальной способностью к исполнению громких и резких звуков, но и в то же время к глоссандированию, искусно имитирующему интонационную структуру речи, вызывающую в памяти цирковую эксцентрику.

Концепция музыкального жеста получила развитие в поздних работах Пьера Булеза. В одной из своих последних книг — «Уроки музыки» («Leçons de musique»)⁹ [12] — Булез посвящает большой раздел музыкальному жесту. Как пишет Дж. Голдман, «жест становится ведущим принципом булезовской музыкальной системы» [16, 57]. Свое отношение к идеям Берио, связанным с жестом, Булез раскрывает в публичной лекции под тем же названием «Уроки музыки», где он разбирает собственное сочинение — «Sur Incises»¹⁰. Эта лекция — замечательный комментарий к идеям композиции у позднего Булеза. Для иллюстрации своих мыслей композитор обращается к пьесе, предшествовавшей созданию «Sur Incises», — «Incises» для фортепиано, заказанной Л. Берио и М. Поллини для фортепианного конкурса *Roberto Micheli*. Начало демонстрирует, по мысли Булеза, «музыкальный жест»:

2

Libre. Lent, sans traîner
(très rapide et léger)

mp *ppp*
Sba.

Первую фигуру (тридцать вторую и ноту с фермой) Булез называет «le gifle» — «шлепок, пощечина», подчеркивая, что это и есть здесь «музыкальный жест». Его структура — короткий-длинный (breve-long) звуки, к которым добавляется «хвост» (короткий виртуозный пассаж). Сущность концепции композитора лежит в двойственной природе жеста. Это одновременно физический жест дирижера или инструменталиста — и жест композитора, изображающего свою музыкальную идею на бумаге. Композитор так комментирует свою концепцию: «Жест пронизывает каждый момент

⁹ В этой книге отражен двадцатилетний опыт чтения Булезом лекций в Коллеж де Франс.

¹⁰ A Lesson by Pierre Boulez — Sur Incises / 2000 Idéale Audience — La Cinquème — Universal Edition AG Wien / DVD9DS15.

композиции, от начальной идеи, которая связана с письмом, *écriture* — и которая формирует основу произведения, разработанного через серию дедукций и регулируемого системой»¹¹ (цит. по: [ibid.]). Письмо — любимый термин французских структуралистов, таинственный феномен, в котором переплетается телесное начало с интеллектуальным посылом. Так, помимо инструментального жеста процесс композиции начинает включать в себя процесс графического оформления, жест руки композитора. «Музыкальный жест» Булеза, как можно понять из его рассуждений в книге «Уроки музыки», лишен исторической перспективы, свойственной Берлио, и сосредоточивается вокруг целостности дирижерского телодвижения. Самыми заметными чертами «музыкального жеста» у Булеза становятся начало, середина и конец — приметы гештальта. Его жест — объективный и абстрактный пластический образ, исполнительское телодвижение. Исследователи также отмечают, что специфика жеста у Булеза может быть рассмотрена и через его интерес к акустике: то, что называется «*envelope*» — целостный охват звучащего «вещества», — также распадается на три стадии — атаку, стационарную часть и затухание¹².

Еще одним представителем «жестового письма» можно назвать Мортону Фелдмана. Его особенность — глубоко личное отношение к прикосновению (туше). Американский писатель Фрэнк О'Хара писал: «Во всем творчестве Фелдмана наиглавнейшим является прикосновение»¹³ [25, 215]. Этот подход обозначает иную область жеста, которую можно было бы назвать *тактильной*.

Туше, то есть прикосновение, было значительным ресурсом выразительности для романтического пианизма. Фелдман имел возможность познакомиться с этим из первых рук: его преподаватель, Вера Маврина-Пресс, училась в Московской консерватории вместе со Скрябиным и Иосифом Левиным. Это, по всей видимости, и привело Фелдмана к особому пониманию звука: «Для меня героем был звук, и продолжает им оставаться. Я чувствую, что я подчиняюсь. Я чувствую, что я слушаю свои звуки и делаю то, что они говорят мне, а не то, что я им велю»¹⁴ [14, 55]. Попытки уловить звук сам по себе, не делая из него средство, а видя в нем самоцель, приводит к ситуации, когда прикосновение должно быть чрезвычайно мягким — достаточным лишь для того, чтобы фортепианная струна начала вибрировать. Эта вибрация запускает весь процесс «охвата» звука — от самого начала до конца. Атака звука в этом случае становится совершенно внеличностной, не связанной с волей, которую ей сообщает исполнитель,

¹¹ «The gesture penetrates every moment of composition, from the initial idea — which is subjected to writing, or *écriture* — and which forms the basis of the work, elaborated through a series of deductions and regulated by a system».

¹² О жесте у Булеза см. подробнее [4].

¹³ «In all of Feldman's recent work the paramount image is that of touch».

¹⁴ «For me at least sound was the hero, and it still is. I feel that I am subservient. I feel that I listen to my sounds, and I do what they tell me, not what I tell them».

а запрограммированной лишь звуковыми особенностями инструмента. Инструмент, а не пианист, продуцирует звук. Фелдман описывал это как свободу звука. Поиск резонанса диктует средства композиции: композитор использует отдельные взятия — аккорды, интервалы, единичные тоны — для создания последовательности без начала и конца — потому что каждое звуко-событие имеет начало, середину и конец. Возникает своеобразная «момент-форма», создаваемая подобными «музыкальными жестами»:

3

Extremely soft. ♩ = 66 - 88

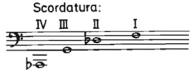
«Порождающей структурой» такого письма стали, вероятно, не только уроки Мавриной-Пресс, но и увлеченность Фелдмана творчеством абстрактных экспрессионистов, где мазок кисти также приобретает формообразующее значение и в этом смысле сопоставим со значением инструментальной атаки. Таким образом, музыкальный жест Фелдмана может иметь дополнительную характеристику — визуально-тактильный. Сам Фелдман также писал об этом: «Использование инструмента должно быть не менее чувствительным, чем нанесение краски на холст»¹⁵ [ibid.].

Схожую с фелдмановской тактильную природу имеет музыкальный жест и у Хельмута Лахенмана, однако само рождение жеста опосредуется не мягким диалогом с инструментом, а напряженным поиском новых звучащих материй в области традиционного инструментария. Его концепция *musique concrète instrumentale*, основанная на неконвенциональных исполнительских техниках, направлена на исследование новых типов артикуляции, передающих нетрадиционные виды исполнительской энергии. В таких сочинениях, как его Струнные квартеты, артикуляция действует через множественность исполнительских жестов и их необыкновенное разнообразие, имеющее целью «обновленное слушание». Лахенман замечает: «В “Gran Torso” я применил одну из моих основных концепций, которая, вместо того чтобы опираться на принципы интервально-ритмическо-тембрового письма, направлена на то, чтобы конкретную энергию превратить в звук; это та самая концепция, которую я однажды назвал *musique concrete instrumentale*. Из струнного квартета я создал 16-струнное

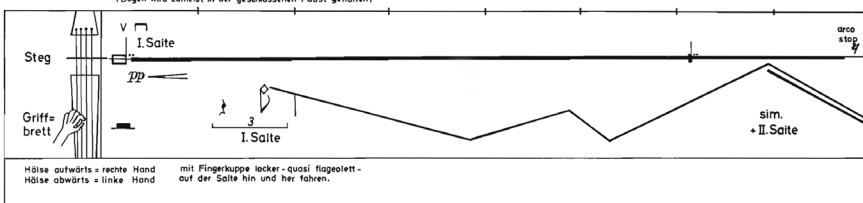
¹⁵ «The use of the instrument must be as sensitive as the application of paint on canvas».

инструментальное тело (instrumental body), которое реагировало на необычную трактовку всей своей телесностью (corporeality) — звучанием, хрустом, дыханием, давлением» [23, 10]. Лахенман осуществляет попытку «взорвать» традиционные тактильные ресурсы: мы слышим целый спектр звуков, которые кажутся не только необычными — они порой кажутся немusikalischen. Лахенман действует как исследователь и как разрушитель традиционных звуковых пространств. Его жесты создают некий род инструментальной «географии»: у струнного инструмента обнаруживаются «полюса» — подставка и колки, струны при этом играют роль «меридианов», а смычок становится «параллелью». Техника смычка также имеет свое пространство — от легчайшего прикосновения до грубого придавливания струны, как это предполагается в пьесе «Pression» для виолончели. Эта пьеса как раз и может быть трактована как этюд на «инструментальную географию». Сама нотная запись представляет собой нечто похожее на «маршрут»:

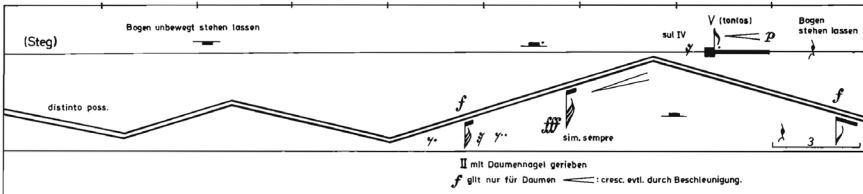
4

Scordatura:


ca. 66 (Bogen wird zumeist in der geschlossenen Faust gehalten)



Hölse aufwärts = rechte Hand
 Hölse abwärts = linke Hand
 mit Fingerkuppe locker - quasi flageolett - auf der Saite hin und her fahren.



(Steg) Bogen unbewegt stehen lassen
 sul IV V (tenuto) Bogen stehen lassen
 f f f
 II mit Daumnagel gerieben
 f gilt nur für Daumen : cresc. evtl. durch Beschleunigung.

С помощью этих новых жестов традиционные инструменты обретают новую экспрессию и располагают к воплощению новой чувствительности (получившей название «радикальная чувствительность»), в поиске которой находится Лахенман. Как бы в противоположность намерениям Беррио нагрузить звук историческими коннотациями Лахенман, желая шокировать слушателя, ищет непривычных звучаний и тем самым добивается полной новизны через неудобные и неконвенциональные формы звучащего материала. Познание нового звукового мира делает понятной лахенмановскую метафору музыки как «приключения Робинзона Крузо». Новые миры, постигаемые через музыкантскую телесность, открываются за пределами знакомого. Подобный радикализм не всегда бывает однозначным: так, во

Втором струнном квартете композитор в качестве «тематической основы» применяет штрих *flautando* — звучание, пограничное между звуком (*suono ordinario*) и беззвучием на струнных, обозначая через этот «тематизм» основную идею квартета — пограничье мира живых и мертвых в соответствии с мифом о путешествии Орфея в Аид¹⁶.

Если Лахенман развивает свою жестуальность на основе трансформации струнных инструментов, превращая их в духовые (*flautando*), то Брайан Фернихоу трансформирует духовой инструмент в ударный. Одна из самых известных пьес Фернихоу, «Песнь сна Кассандры» для флейты соло, начинается серией энергичных «взрывов», в соответствии с высказываниями композитора: «Самое значимое прекомпозиционное решение, принятое мной <...>, было работать не с высотным материалом — но скорее с позициями руки» [15, 146]. И далее: «Жест есть нечто такое, что имеет невероятный потенциал к развитию <...> в том смысле, что он представляет собой сфокусированную музыкальную идею, которая привлекает внимание к пьесе» [ibid., 286].

5

Разница в музыкальных жестах Лахенмана и Фернихоу может быть трактована как полярность *эргономики*: Фернихоу идет от исполнительского жеста, его сложившейся пластичности (именно это стоит, по всей видимости, за такими понятиями, как нередко употребляемые в практике исполнителей «пианистичность», «скрипичность»), в то время как Лахенман не имеет никаких намерений сделать жест эргономичным. По сути область «неудобного» у Лахенмана оказывается более тонкой и разветвленной, хотя эта сфера оказывается и наиболее трудной как для исполнителя, так и для слушателя.

¹⁶ Название Второго квартета Лахенмана представляет собой цитату из «Орфея» Глюка: «Кружитесь, блаженные тени». Аллюзия на Глюка возникла у Лахенмана в связи с заказным характером произведения — оно предназначалось для празднования 200-летия Великой французской революции. Подробнее см. [5].

Русская музыкальная теория, как уже было сказано в начале, практически не имеет дела с «музыкальным жестом», хотя тему эту неоднократно затрагивает на страницах своих книг И. Ф. Стравинский. Описывая сочинение «Фортепианная рэг-музыка», композитор, в частности, замечает: «Особенно воодушевляло меня то, что различные ритмические эпизоды пьесы были мне подсказаны самими пальцами <...>. Не следует презирать пальцев: они являются сильными вдохновителями, часто пробуждая в нас подсознательные мысли, которые иначе, может быть, остались бы нераскрытыми» [2, 66]. Характеристика телесной природы музыки говорит здесь сама за себя. А слово «жест» произносит Николай Яковлевич Мясковский в рецензии 1923 года на «Мимолетности»: он констатирует, что Прокофьев движется от «звука-жеста к звуку-слову» (цит. по: [1]). Очевидно, что прокофьевские жестовые идеи шли, во-первых, параллельно его поискам в балетных партитурах, и некоторые «Мимолетности» действительно ассоциируются с балетными сценами (например, «Мимолетность» № 10 напоминает своими «угловатыми» движениями появление мышей в балете Чайковского «Щелкунчик»); во-вторых, обусловлены интересом к кино и киномузыке, в которой жестуальность становится одним из ведущих принципов письма.

В русской музыке второй половины века мы тоже можем обнаружить немало проявлений «жестового» начала. Самыми яркими, возможно, следует считать Симфонию Софии Губайдулиной «Слышу. Умолкло», посвященную Г. Рождественскому и содержащую уникальное слово дирижера, состоящее из одних жестов, и «*cadenza visuale*» в Четвертом концерте Альфреда Шнитке. Шнитке в период полистилистики находился под большим впечатлением от Берлиози и его концепции «исторического слышания». Трудно сказать, были ли известны Шнитке идеи Берлиози относительно жеста или нет, но черты «инструментального театра» мы определенно замечаем. В двух «визуальных каденциях» скрипач должен лишь изображать игру на скрипке, что на слух не распознается из-за плотной оркестровой фактуры (см. пример 6 на с. 90).

Это обстоятельство коренным образом отличает «визуальные каденции» Шнитке от 4'33" Кейджа, где предметом композиции становится фоновая часть исполнительского процесса¹⁷. «Визуальная каденция» позволяет осознать важность артистически-театрального компонента в исполнении, и вдохновенность мимической игры скрипача становится тем самым элементом, о котором говорил Стравинский: «Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами. Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте» [2, 59].

¹⁷ Напомним, что первое исполнение пьесы Кейджа происходило не в концертном зале, а на открытой эстраде, поэтому в процесс вмешивались шум ветра и дождя, случайные звуки окружающей среды, что в определенной степени родило композицию с «конкретной музыкой».

The image shows a page of a musical score for orchestra and solo violin. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: I (Violin I), Cor. II (Cor Anglais II), IV (Violin IV), I (Trumpet I), II (Trumpet II), III (Trumpet III), IV (Trumpet IV), Tr-ne II (Trumpet in E-flat II), Tuba, T-tam (Tamtam), C-III (Cymbal III), SII (Snare Drum II), Marimba, Vibr. (Vibraphone), C-ne (Cymbal in E-flat), Cel. (Celesta), Cemb. (Cembalo), P-no (Piano), and V-no solo (Solo Violin). The solo violin part at the bottom is marked with the tempo and mood 'ma molto appassionato (CADENZA VISUALE!)' and features a wavy line indicating a visual cadenza.

Подведем итоги. Человеческое тело и его ощущения — тактильность, зрение, слух, моторные действия в различных аспектах — лежат в основе музыкальных жестов. И это не является чем-то новым. То, что отличает современную музыкальную жестуальность от исторической, — ее крайняя непредсказуемость, импровизационность (оборачивающиеся, конечно же, квази-импровизационностью, но это не меняет дела). Подобная спонтанность вырастает из свойства, которое принято называть интенциональностью. Музыкальные жесты могут быть сопоставлены с концепциями традиционной теории, например с некоторыми формами тематизма, музыкальных фигур и топосов. Но они все же иные. Жесты, напоминая редуцированные формы тематизма, в большей степени граничат с глубоко субъективными ненамеренными реакциями, число которых начинает резко возрастать в импровизационных построениях и квази-импровизационных композициях, а также в ряде направлений, располагающихся между современной академической музыкой и сложными формами джаза. Такие жесты становятся исключительно привлекательными для композиторов эпохи постмодернизма. Приверженность подсознательному выбору тех или иных композиционных ходов, непредсказуемость составляют тот несколько аморфный дух новейшей музыки, который обозначился в конце XX века — музыки, уставшей от строгого контроля и жестких ограничений эпохи 50-х.

Использованная литература

1. *Долинская Е. Б.* Прокофьев и Мясковский. Год 1927. И не только. [Электронный ресурс] URL: <http://myaskovsky.ru/?id=39> (дата обращения: 20.07.2017).
2. *Стравинский И. Ф.* Хроника. Поэтика. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. 368 с.
3. *Цареградская Т. В.* Атака звука и ее структурные последствия в музыке Мортон Фелдмана // Музыка и время. 2012. №4. С. 8–11.
4. *Цареградская Т. В.* Пьер Булез. Жест композитора // Искусство музыки: теория и история. 2014. №9. С. 62–84.
5. *Цареградская Т. В.* Хельмут Лахенман и его Второй квартет: «большое приключение» в мире звука // Израиль XXI — Музыкальный журнал. №50 (март 2015). [Электронный ресурс] URL: http://www.21israel-music.net/Lachenmann_Quartet.htm (дата обращения: 20.07.2017).
6. *Цареградская Т. В.* Лучано Берิโอ в поисках Гестуса // Израиль XXI — Музыкальный журнал. №55 (январь 2016). [Электронный ресурс] URL: http://www.21israel-music.net/Berio_Brecht.htm (дата обращения: 20.07.2017).
7. *Цареградская Т. В.* Брайан Фернихоу: очарование музыкального жеста // Научный вестник Московской консерватории. 2014. №2 (17). С. 155–175.
8. *Цареградская Т. В.* Секвенция №5 для тромбона: Берิโอ и Грок // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2014. №1 (8). С. 24–34.
9. *Berio L.* Du geste et de Piazza Carità // Berio L. Scritti sulla musica. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 2013. 569 p.
10. *Berio L.* Preface to Sequenza V for trombone solo. Wien: Universal Edition, 1966.
11. *Berio L.* Sequenza V for trombone. Author's note. Centro Studi Luciano Berio. [Электронный ресурс] URL: <http://www.lucianoberio.org/en/node/52> (дата обращения: 20.07.2017).
12. *Boulez P.* Leçons de musique (Points de repère, III). Paris: Christian Bourgois, 2005. 759 p.
13. *Feldman M.* Give My Regards to the Eighth Street: Collected Writings / ed. by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000. 222 p.
14. *Feldman M.* Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964–1987 / ed. by Chris Villars. L.: Hyphen Press, 2006. 303 p.
15. *Ferneyhough B.* Collected Writings / ed. by J. Boros and R. Toop. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995. 534 p.
16. *Goldman J.* The Musical Language of Pierre Boulez. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 244 p.
17. *Gritten A., King E.* Introduction // Music and Gesture / ed. by A. Gritten and E. King. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2006. P. XVIII—XXV.
18. *Hatten R.* Schubert the Progressive: The Role of Resonance and Gesture in the Piano Sonata in A, D.959 // *Intégral*. Vol. 7. 1993. P. 78–81.
19. *Hatten R.* Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes; Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 358 p.

20. *Hatten R. S.* A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert // *Music and Gesture* / ed. by A. Gritten and E. King. Farnham: Ashgate, 2006. P. 1–23.
21. *Jenselius A. R., Wanderley M. M., Godøy R.I., Leman M.* Musical Gestures: Concepts and Methods in Research // *Musical Gestures: sound, movement, and meaning* / ed. by R. I. Godøy and M. Leman. N. Y.: Routledge, 2010. P. 12–35.
22. *Johnson M.* The Body in the Mind: The Bodily Basis of Reason and Imagination. Chicago: University of Chicago Press, 1987. 268 p.
23. *Lachenmann H.* Grido // *Lachenmann H. Grido. Reigen selige Geister.* Gran Torso. Booklet. KAIROS, 2007.
24. *Lidov D.* Mind and Body in Music // *Semiotica* 66. № 1/3, 1987. P. 69–97.
25. *O'Hara F.* New Directions in Music: Morton Feldman // *Feldman M. Give My Regards to the Eighth Street: Collected Writings* / ed. by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2001. P. 211–217.
26. *Osborne N.* Editorial // *Contemporary Music Review*. 1984. V. 1. № 1. P. I–II.
27. *Schneider A.* Music and gestures: A Historical Introduction and Survey of Earlier Research // *Musical Gestures: sound, movement, and meaning* / ed. by R. I. Godøy and M. Leman. N. Y.: Routledge, 2010. P. 69–100.
28. *Zbikovski L. M.* Musical Gesture and Musical Grammar: A Cognitive Approach // *New Perspectives on Music and Gesture* / ed. by A. Gritten and E. King. Farnham: Ashgate, 2011. P. 83–98.

ТЕПЛОВА АННА СЕРГЕЕВНА*a_timina@mail.ru*

Студентка V курса историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, д. 13/6

Преподаватель теоретических дисциплин Отдела импровизационной музыки Детской школы искусств городского округа Краснознаменск Московской области

143090 г. о. Краснознаменск
Московской области,
ул. Победы, д. 19

ANNA S. TEPLOVA*a_timina@mail.ru*

Fifth-year student of the historical and theoretical faculty of the Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia

Teacher of Music Theory, Music Improvisation Department, Childrens' School of Arts of Krasnoznamensk, Moscow Region

19, Pobedy Str.
143090 Krasnoznamensk, Moscow Region
Russia

АННОТАЦИЯ**О феномене сиротства в русском фольклоре на примере свадебных песен и причитаний**

Сиротство в русском фольклоре — одна из интереснейших, но малоизученных проблем. В центре внимания автора статьи находится женское сиротство в рамках свадебного обряда. Круг рассматриваемых вопросов широк: от понятия сиротства в целом, этимологии термина, этнографических деталей до анализа причетов и песен с точки зрения текста и музыкальной стилистики. Материалом исследования служат сиротские песни и плачи разных региональных традиций — Смоленской, Калужской, Рязанской, Пензенской областей, а также кубанского и отчасти донского казачества.

Ключевые слова: сиротство, свадебный обряд, сиротская песня, причет, фольклор

ABSTRACT**The Phenomenon of Orphanhood in Russian Folklore on the Example of Wedding Songs and Laments**

Orphanhood in Russian folklore — one of the most interesting, but insufficiently studied problems. The focus of the present paper is female orphans within a wedding ritual. The range of issues is wide: from the concept of orphanhood as a whole, the etymology of the term, ethnographic detail, to the analysis of laments' and songs' texts and musical style. The material of the study are orphan songs and laments of different regional traditions — Smolensk, Kaluga, Ryazan, Penza regions, and Kuban and partly Don Cossacks.

Keywords: orphanhood, the wedding ritual, orphan's song, lament, folklore

В июне 2017 года в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского прошел конкурс курсовых работ студентов историко-теоретического факультета за 2016–2017 учебный год. В третьем и четвертом номерах нашего журнала публикуются статьи авторов-победителей, написанные ими на основе конкурсных работ.

Анна Теплова

О ФЕНОМЕНЕ СИРОТСТВА В РУССКОМ ФОЛЬКЛОРЕ НА ПРИМЕРЕ СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН И ПРИЧИТАНИЙ¹

*Уж будто птичка без садочку,
Уж будто травонька без листочку,
Уж будто нива без огороды...*

Сиротский плач

I. СИРОТСТВО КАК ЯВЛЕНИЕ

ПОНЯТИЕ СИРОТСТВА В РУССКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Происхождение слова «сирота», распространенного в русском языке, представляет определенный интерес. В этимологическом словаре М. Фасмера поясняется, что *сирота* — это общеславянское слово, которое образовано суффиксальным способом от прилагательного *сирѣ* (*sirъ*) — «бездородный, одинокий, осиротелый» [19, 627]. Здесь же приводятся болгарские, словенские, чешские, словацкие, польские эквиваленты русского слова, не оставляющие сомнений по поводу их родства (*sirŏta*, *sirŭ*, *sierota*, *Syrotá* и т. д.). Исследователь выдвигает предположение о происхождении славянского *сирѣ* от греческого *χῆρος*, что в переводе означает «лишенный, осиротевший».

Общепринятое в современной русской речи употребление слова «сирота» подразумевает представление о человеке, потерявшем родителей. Соответствующее определение встречается уже в «Толковом словаре живаго великорускаго языка» В. Даля: «СИРОТА́ об. сиротина́, сиротка́, -точка́, -тинка́, -ночка́, сиротушка́, сиротинушка́, вят. сиротѣща, новг. сиря́к, орл. сиротѣц, сѣрый, прл. сиромáха, об. ниж. У кого нет отца либо матери, либо нет обоих, это круглый сирота» [8, 192].

¹ Данная статья написана на материале курсовой работы, выполненной на кафедре истории русской музыки Московской государственной консерватории под научным руководством канд. искусствоведения, проф. Н. Н. Гиляровой.

Наряду с традиционным значением сиротства, в русском фольклоре существует и более широкое толкование этого понятия. Так, к примеру, в похоронно-поминальных обрядах лексема «сирота» относится к любому человеку, чье социальное состояние изменилось со смертью родственника. Наиболее часто сиротами именуются:

а) *жена, потерявшая мужа:*

«Под столом ходила — хворост носила, стол переросла — коров доить пошла, косу отпустила — в работницах служила, пора настала — с молодым гуляла, за мужем двадцать лет жила — тяжело горюшко несла, овдовела — *осиротела!*» (описание своей жизни И. Федосовой) [1, 220].

б) *мать, оставшаяся без сына:*

Я повыйду, *сиротиночка*,
Я на площадь на широкую,
Опущу я свой весел голос
Ко могилушке глубокия.
Буду звать я дозываться
Своего да сына милого [1, 218];

в) *дети без родителей:*

Дарагая [ради́телка],
Ты браса́ишь нас, горьких *сирóтушек*.
Кто ж нас пригляди́ть, приласка́ить,
Горьких сирóтушик?...» [12, 301].

СТАТУС СИРОТСТВА: ОСОБЕННОСТИ ПОВЕДЕНИЯ

С. Б. Адоньева в работе «Прагматика фольклора» выделяет сиротство в особый социальный *статус* [1, 216–227]. По мнению исследователя, «инициационной процедурой» посвящением в этот статус становится похоронный обряд. Переход в новое состояние сопровождается принятием определенных особенностей поведения, характерных для сирот (в широком смысле слова). Перечислим некоторые из них:

- для вдовы: отказ от участия в публичных увеселениях и пения;
- для детей: необходимость «идти по миру», просить по чужим домам;
- для сирот в целом: тяга к уединению; нередко плач «на камушке, на пригорке», в поле — причина, по которой сироты стремятся уйти в пастухи.

Таким образом, «посвящение в сиротство» накладывает отпечаток на дальнейшую судьбу человека и определяет его поведение даже вне похоронно-поминальной обрядности.

СИРОТСКАЯ ТЕМА В ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРАХ

Тема сиротства получила распространение в самых различных жанровых областях русского фольклора. Наиболее ярко она проявляется в похоронно-поминальном и свадебном обрядах.

Плачи по умершим особенно изобилуют упоминанием сирот, поскольку всякий раз непосредственно связаны с ситуацией «сиротения» — потерей близкого родственника.

В свадьбе сиротская тема возникает не всегда, а лишь при участии в обряде невесты- / жениха-сироты. Раскрытие этой темы происходит в особых жанрах русского фольклора — *свадебных сиротских песнях* и *плачах*.

Однако сиротская тематика может проявляться не только в контексте названных обрядов, но и вне их. Приведем ряд примеров из различных жанровых областей.

Лирика (прежде всего, мужская). Жалобы на сиротскую участь нередко встречаются в рекрутских песнях:

1. Ах, да растоскуйся ты по мне, ах ты, моя сударушка,
По мне разгорюйся... ах, разгорюйся!
2. Уж и сам то ли по тебе, ах, по тебе, сударушка,
Сам я встоскова... ах, встосковался.
3. Нападают то на меня, ах, меня *сиротинушку*,
Ах, лихи лю... ах, лихи люди.
4. Что хотят-то ли, хотят, ах, меня *сиротинушку*
Отдавать во солда... ах, во солдаты [10, 224].

А. К. Байбурун в работе «Ритуал в традиционной культуре» делает интересные замечания по поводу статуса рекрута. В частности, исследователь проводит параллели между рекрутским обрядом и другими инициационными обрядами жизненного цикла — свадьбой и похоронами [4, 64–65]. Среди такого рода параллелей упоминаются хождение в баню, поездка в церковь за благословением «на службу царскую», ведение под руки, одаривание деньгами или вещами, а также причитания и «унылые» песни. Учитывая эту связь, мы можем сделать предположение о неслучайности нахождения сиротских мотивов в текстах рекрутских песен. Кроме того, не исключено и более простое объяснение: нередко в солдаты отдавали вне очереди именно сирот, за которых некому было заступиться.

Сиротой предстает также герой лирических разбойничьих песен²:

1. Взойди, взойди, солнышко,
Над горою взойди над висо... ах, и над высокою!
2. Над горою взойди над высокою,
Над дубровушкой взойди над зелё... ах, и над зелёною.
3. Над дубровушкой взойди над зелёною,
Обогрей-ка ты нас, добрых мо... ах, добрых молодцов.
4. Обогрей-ка ты нас, добрых молодцев...
Добрых молодцев, сирот бе... ах, *сирот бедных*
[10, 164–165].

² Ж. Н. Сарангаева высказывает мнение, что под словом «сирота» подразумевается «собираТЕЛЬНЫЙ образ всех угнетенных и нищих» [16, 65]. Поэтому автор объясняет появление сиротских мотивов в разбойничьих песнях бедственным положением главного героя, вынуждающим его заниматься разбоем.

Баллады. Как известно, баллады — народно-песенный жанр, в котором сочетаются эпические и лирические черты. Содержание их текстов зачастую связано с конфликтными семейными отношениями, заканчивающимися трагически (смертью одного из героев). Вероятно, именно драматическая развязка провоцирует возникновение сиротских мотивов в текстах народных баллад. Так происходит, в частности, в сюжетах о «неверной жене», погубившей мужа, но осознавшей затем тяжесть сиротства:

Зимушка-зима, зима холодная, не морозь меня, доброго молодца.
 Как жена не в ладу жила, не в согласии. Своего мужа в саду повесила.
 Повесивши, сама домой пошла.
 Пришла ко двору, села на скамью, слёзно плакала.
Без мужа жена — горька сирота, при муже жена — ровно барыня.
 Пойду во зелен сад, буду мужа звать. — Муж мой, муженёчек, миленький дружок!
 Пойдём, муж, домой, пойдём, товарищ мой. Или сладких яблочков не накушался, или дробных пташечек не наслушался? [12, 478].

Календарные песни. В качестве примера появления сиротских мотивов в данной жанровой области приведем образец жнивной песни:

Не кукуй ты, серая кукушечка,
 Лучши прилётай-ка-ся ты ко мне под белае окошачка.
 Панакажу я тебе, параскажу, *сиротушка*:
 Да поотлётай ты на крутаю-та магилушку к моёй удалой головушке.
 Паараскажи-ка-ся ты яму пра мяня, розгорькаю *сиротушку*.
 Да как пынавейлася мне многа горькова-та горюшка, *разгорькай-та сиротушки* [9, 142–143].

Возникновение в жнивных песнях образа кукушки неслучайно. Согласно мифологическим представлениям, кукушка является воплощением души покойных родителей или вестниц из загробного мира³. Воспоминание же об умерших предках (поминовение, голошение по ним) нередко было сопряжено с календарно-земледельческим циклом. По словам В. Я. Проппа, «культ мертвых состоит в связи с земледельческими интересами и стремлениями» [13, 32].

Таким образом, сиротство является достаточно распространенным мотивом в самых разнообразных жанрах русской традиционной песенности. В последующем изложении мы сосредоточимся на одной конкретной области — женском сиротстве в рамках *свадебного обряда*. На наш взгляд, положение невест-сирот выделяется своей «сугубостью»: в отличие от остальных девушек, они проживают переходный обряд⁴ вторично. Если потеря родителей была для них столкновением со смертью подлинной, реальной, то теперь наступает черед смерти символической — «умирания» для

³ Подробнее о «душе-птице»: [3, 218–228].

⁴ Термин А. ван Геннепа.

прежней девической жизни. Эта особая концентрация переходных событий находит отражение и в свадебной сиротской лирике.

II. СИРОТСКИЕ ПЕСНИ И ПЛАЧИ В СТРУКТУРЕ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА

Традиционная русская свадьба, как известно, включает три основных этапа: довенечный период, собственно венчание и послевенечную часть. Свадебные сиротские песни и причеты сосредоточены в первой части ритуала, где происходит подготовка жениха и невесты к переходу в новый статус.

По традиционным представлениям, семейное счастье жениха и невесты невозможно без Божьего *благословения*. С одной стороны, оно подается в таинстве церковного венчания, которое не случайно стоит в самом центре свадьбы. С другой стороны, молодые получают его через своих родителей. На сиротской же свадьбе ситуация меняется коренным образом. Приведем рассуждение М. Д. Алексеевского: «Согласно традиционному свадебному обряду, у невесты должны быть родители, которым в общем порядке свадьбы отведена очень важная роль. Отсутствие родителей у невесты — это аномалия с точки зрения народной культуры, потому что таким образом нарушается весь свадебный ритуал. Причем главное, что должны сделать родители в рамках свадебного обряда, — это благословить свою дочь <...>. Отсутствие родителей провоцирует возникновение специального ритуала для “неполноценных” невест» [2, 257].

Этим «специальным ритуалом» становится *вызывание умерших родителей с того света* — обязательный и чрезвычайно значимый момент сиротской свадьбы. Чаще всего он воплощается в обряде *посещения кладбища*, на чем мы остановимся подробнее⁵.

1. *Время посещения*. Обычно невесту-сироту водили на кладбище в субботу — либо до, либо после девичника. В некоторых случаях посещение родительских могил могло происходить утром венчального дня (если кладбище недалеко от дома) или же за несколько дней до самой свадьбы.

2. *Сопровождение*. По словам информаторов, невеста никогда не ходила на кладбище одна. Ее непременно сопровождали подружки либо родственницы — старшая сестра, мать (если она жива), крестная или тетка. Невесту вели под руки, что указывает на ритуальный характер движения, аналогичный обрядовым хороводам-шествям.

3. *Наряд*. Замечания касательно наряда невесты встречаются далеко не во всех описаниях обряда. Мы можем опереться только на сведения, относящиеся к смоленской свадьбе: так, нередко невеста-сирота шла на кладбище в свадебном платье и венке, но без фаты [17, 38].

⁵ В редких случаях невеста-сирота не ходила на кладбище, а причитала дома перед портретом умерших родителей. Так, во время нашей экспедиции на Кубань (лето 2015, рук. — проф. Н. Н. Гилярова) жительница ст. Бесстрашной Л. В. Карацук рассказывала о своей свадьбе: поскольку ее отец погиб на фронте, она причитала дома перед его фотографией.

4. *Путь на кладбище* сопровождался чаще всего причетом подруг; невеста могла или вторить им, или просто «ухать». В казачьей традиции на Кубани зафиксирован уникальный пример — промежуточный между песней и коллективным причетом.

5. *Поведение*. Прибыв на место, невеста кланялась могилам (как правило, трижды). В ряде случаев она падала на могилу, обнимала ее и замирала, пока подружки не начинали уговаривать ее подняться.

6. *Надмогильный причет* считался обязательной составляющей обряда посещения кладбища. Он был очень экспрессивным, иногда сопровождался хлѣстаньем (падением на землю). В плаче невеста обращалась к родителям, приглашая их на свою «горькую сиротскую свадьбу» и испрашивая благословения на семейную жизнь. Если невеста не могла причитать сама (не умела), ей помогали подружки или старшая родственница.

Еще один эпизод обряда, в котором проявляются особенности сиротской свадьбы, — *девичник*. Сам по себе девичник не был сугубо сиротским; в рамках же нашего исследования он примечателен тем, что именно в его музыкальной части зафиксировано наибольшее количество свадебных *сиротских песен*. Отличительные особенности последних сосредоточены, судя по всему, в текстах: информаторы обращают внимание прежде всего на сюжеты.

В ряде регионов существовал обычай *сидения за елкой* на девичнике. «Елкой» называлось ритуальное деревце, которое наряжали подружки к моменту девичника. Оно могло быть как настоящим, так и условным (кустом, веткой, репейником). Традиционно елка выступала в качестве символа девичества и невинности, поэтому появление ее в свадебном обряде закономерно. Сидение за елкой сопровождалось пением девушками «заёлошных» песен и нередко причитанием невесты. В некоторых местностях этот момент обряда приобретал особо «сиротское» наполнение: так, в северной части Жиздринского района Калужской области елку ставили *только* сироте [18, 152].

Что касается других эпизодов довенечного периода свадьбы, то следует также упомянуть *вождение в баню, расчесывание косы, посад, приезд жениха* и др. Здесь тоже могли звучать сиротские *причеты*, однако сами моменты обряда не были специфически сиротскими. Как и в случае с «заёлошными» песнями, эти причеты выделялись прежде всего своим текстом. Таким образом, сиротские песни и плачи могли звучать как во время особых сиротских обрядовых действий, так и во всех других эпизодах свадьбы, где предполагалось причитание или пение.

III. СИРОТСКИЕ СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ: ФОРМУЛЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Понятие «традиционная формула» занимает в фольклористике важное место. Формульность анализируется как на уровне словесного текста, так и в свете специфически-музыкальной стороны народной лирики. При этом

что объем понятия «формула» может различаться в разных жанрах и видах фольклора, «общими признаками здесь являются стереотипность, устойчивость, повторяемость» [11, 5]. Формула по праву считается ярким проявлением канона в традиционной культуре.

Поэтические тексты свадебных сиротских песен включают определенный круг типичных сюжетных мотивов и устойчивых образов. Обобщенно их можно свести к трем основным типам.

1. *Мотив раскрытия могилы («ветры буйные»)*. Появление данного мотива в жанре свадебной песни объяснимо влиянием свадебного причета, который, в свою очередь, тесно соприкасается с похоронным плачем. Этот поэтический мотив можно считать одним из главных, поскольку он встречается во многих жанрах русского песенного фольклора⁶.

Раскрытие могилы описывается рядом поэтических «клише» — словосочетаниями с устойчивыми эпитетами:

- повейте, *ветры буйные* (или: подуйте, подымитесь);
- нанесите *тучу черную* (грозную);
- распорхните *пески желтые* (разгребите);
- разбейте *мать-сыру землю* (расступись, мать-сыра земля);
- расколите *гробовую доску* (разбейте, расшибите);
- разбудите *мою мамочку* (встань, родна матушка; встань, проснись, родимый батенька).

Возможен и другой вариант развития сюжета, при котором родителей поднимают не «буйны ветры», а звон церковного колокола:

- уж ты братец, красно солнышко (сестра ль моя, сестрица; вы люди добрые);
- съезди *во божью церкву* (пойдите во собор-церкву);
- ты ударь-ка трожда *в колокол* (ударьте громким / большим колколом);
- пробуди-ка *мою маменьку* (и т. д.).

Выступая в различных вариантах и образуя «общие» места, названные формулы символизируют рубеж между земной жизнью и загробным миром. Напомним, что именно важность момента благословения влечет за собой необходимость «призывания» умерших родителей на сиротской свадьбе.

2. *Образ реки*. Если ветры служат как бы посланцами между «этим» и «тем» светом, то река в сиротских песнях выступает как символ грани между мирами. Для сюжетов этой группы характерен свой ряд словесных формул, проводящих параллели между природой (рекой) и состоянием невесты:

- течёт речка (текёт);
- не колышется (не колы́хнется, не всколышется, не всколы́бится);
- берегами не разольется (с берегами не сравняется);
- жёлтым песком не возмётся (не взмоется);
- сидит [Марьюшка], не шелóхнется;
- не усмехнется (не смехается, не улы́бнется);

⁶ Так, к примеру, он обнаруживается в духовном стихе о Егории Храбром: [5, 162].

Как правило, на расспросы невеста-сирота отвечает: «Я над чем буду смеяться, / Перед чем да веселиться да? <...> *Спроводить-то меня есть кому, / Благословить-то меня некому*» [14, 395]. Последние фразы являются ключевыми для песни: именно они акцентируют главную причину горя невесты-сироты. Не случайно это заключение встречается не только в песнях о реке, но и в следующей группе сюжетов.

3. *Образ дерева без макушечки*. Деревце без маковки — один из самых распространенных символов сиротства. В песенных текстах этой группы (подобно «речным» сюжетам) используется прием психологического параллелизма: особое положение невесты-сироты раскрывается через образы природы. «Ущербное» состояние деревьев — сломанная верхушка — ассоциируется с отсутствием у невесты родителей.

Деревцами без маковки чаще всего становятся елка, сосна и дуб; реже встречаются «яблонь-грушица», «орешень-вишень» и другие. Вероятно, преобладание в песнях определенных районов конкретных образов обусловлено тем, какие деревья там растут. Так, в Смоленском регионе господствуют сюжеты с «елкой»; значительно реже встречаются «дубровки», «клены» и «калина». Аналогично происходит в Калужской и Рязанской областях, где на первом месте стоят «елочки» и «дубы». На юге России отмечены «сосны», «ивушки» и «грушицы»; в Свердловской области — «калина без вершиночки». На Брянщине встречается довольно редкий образ «яворины зелёной» (деревя из семейства кленовых). Однако при всей разнице в наименованиях главная идея во всех сюжетах едина.

Приведем примеры типичных поэтических оборотов на примере самых распространенных сюжетов — «Много у сыра дуба растей» и «Ель-елушечка».

«Много у сыра дуба растей»:

много, много у сыра дуба растей;
много корней, много отрасей (много отрасня);
много есть зеленых листышков (листочку зеленого; много листья, много паветья);
только нет самой вершиночки (позолоченной маковки);
много [у Аннушки] злата-серебра;
много роду, много племени;
только нет родителя-батюшки (нет родной маменьки);
снарядить ее есть кому, благословить ее некому.

«Ель-елушечка»:

уж ты ёлочка-сосенка (ёлка-елушечка; еля моя, елюшка)
все ль на тебе сучки-веточки;
только нет одной макушечки (нету маквычки);
маковку мою буря сломила;
все ль у тебя гости съехались (вся родня собрана);
только нет родимой матушки.

Интересно, что все названные сюжетные мотивы могут не только существовать отдельно друг от друга, но и выступать в различных сочетаниях в рамках одной песни. Так, мотив «ветров буйных» нередко встраивается в сюжетную канву истории «дерева без макушечки»; сюжет «реки» может сочетаться с мотивом раскрытия могилы. Кроме того, зафиксированы и более редкие случаи, когда к названным сюжетам присоединяется окончание, не имеющее исключительной связи с сиротством. Так происходит, в частности, в одной из рязанских песен о елке: продолжение ее включает не только мотив «ветров», но и сюжет «про мужа-дурака», заимствованный из свадебных и хороводных песен⁷:

Ох ты, ель-сасна зилёная,
 Как па ели сучки-ветачки,
 Па сучкям пашли атростачки,
 Толька нету адной маквачки,
 Как у Тани нету матушки.
 Падымитясь вы, буйныя вятра,
 Разняситя вы желтыя пяски,
 Расступися, мать-сырая зямля,
 Раскалися, грабавая даска,
 Ты васстань, родныя матушка,
 Благаслави ты сваю дититку,
 Благаслави ты сваю милую.
*Не хателась ею замуи итти,
 А хателась манастырь итти.
 Ни равён дурак навяжица,
 Или дурак, или пьяница,
 Над жаною издяваица.*

IV. АНАЛИЗ СВАДЕБНЫХ СИРОТСКИХ ПЕСЕН В СРАВНЕНИИ С ПЛАЧАМИ

В современной фольклористике утвердилось представление о глубоком влиянии причета на стилистику свадебных сиротских песен. Действительно, последние вбирают в себя ряд особенностей, характерных для плачей [6, 13]. Проиллюстрируем это положение с помощью сравнительного анализа причетов и песен, принадлежащих различным региональным традициям⁸.

Прежде всего, обозначим *характерные признаки причетов*.

1. Преобладание *тонического стиха*, предполагающего наличие ударений на третьих (реже вторых) слогах с начала и конца строки.

⁷ Текст приводится без повторения строк в двустрочных строфах и вставных слогов «эх» и «да».

⁸ В качестве примеров мы будем использовать не только сиротские свадебные, но и похоронно-поминальные плачи, поскольку эти две группы плачей обладают сходством.

2. Преимущественно *однотрочная композиционная форма*, где регулярное обновление текста сочетается с повтором одной мелодической строки.



Также возможно разделение строки на более мелкие построения с помощью цезур (пауз, долгих звуков, завершения мелодических «циклов»). В таком случае возникает повторность с меньшим «периодом», т. е. временем возвращения мелодической формулы.

2



3. *Словообрывы, недопевание слогов* как особые исполнительские приемы («всхлипывания»).

4. Нередкое соединение текста и напева по типу «*слог–нота*» (преимущественно в похоронно-поминальных плачах). Однако в некоторых регионах (у донских казаков, в Пензенской, Рязанской и др. областях) встречаются *распевные* плачи, особенно характерные для свадебного обряда и коллективного причитания.

5. Как правило, *малообъемный лад* (с амбитусом в виде секунды, терции, терции с субквартой; малоступенная ангемитоника).

Рассмотрим теперь свадебные сиротские *песни*, сообразуясь с перечисленными выше позициями.

1. Тип стихосложения

В сиротских песнях господствует *тонический* тип стиха, в чем просматривается несомненное влияние причета. При его моделировании получаются, как правило, тонические 7-, 8-, 9-сложники.

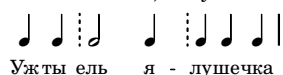
3



слоговой ритм



моделированный стих



2. Форма

Если тип стихосложения в песнях и плачах совпадает, то их композиционные формы, напротив, не тождественны. В причетах на первом месте всегда стоит произносимое слово; в песнях же (при всем их разнообразии) немаловажную роль играет мелодика. Вероятно, поэтому в песнях наблюдается тенденция к укрупнению формы. Наиболее часто встречаются *двустрочные строфы*, которые обнаружены во всех доступных нам образцах. Текстовые строки в них обновляются попарно, тогда как в музыкальном наполнении строфы возможны два варианта:

а) строфа складывается из двух различных мелодических строк:

4

Ты ре - ка ли ма - я, ре - - чу - нька, ой,
ты ре - ка ли ма - я, бы - - стра - - я.

б) строфа состоит из мелодических строк, которые являются вариантами друг друга. Такая форма (условно «повторенная однострочность») более близка причетной; однако варианты музыкальных строк редко совпадают буквально: напротив, в них акцентируются различия, способствующие объединению в пару — в строфу. Часто эти различия сосредоточены в каденционной зоне, реже — в начале строк:

5

Мно - га, мно - га у сы - ра ду - ба рас-тей,
Мно - га, мно - га у сы - ра ду - ба рас-тей.

Таким образом, для песен характерно связывание строк между собой (чаще всего по цепному принципу), а не отделение их друг от друга и внутреннее сегментирование, как в причетах.

Говоря о форме, следует обратить внимание на *окончания строк*. Как отмечалось выше, для плачей типичен особый исполнительский прием — словообрыв, то есть недопевание последних слогов в словах, замыкающих строки. В песнях, находящихся в поле нашего зрения, этот прием не зафиксирован. Финальный звук строф интонируется вполне определенно; даже если присутствует сброс, то он звучит в самый последний момент, не

заменяя (!) собой заключительный тон (который зачастую выражен крупной длительностью).

В этой связи особый интерес представляют формы рязанских песен с *разрывом строфы* в момент *тонического удара*⁹. «Обрыв» хорошо слышен благодаря паузам или/и повторениям слогов:

6

Ох ты, ель - са - сна зи - лё - (о)на - я, эх, Ох ты, ель - сасна зи - лёна - я, да
 Как па е - ли сучки - ве... ветачки, эх, Как па е... - ли сучки - ветачки, да

Мы можем предположить, что в этой форме своеобразно отразилось влияние словообрывов, присущих причетам.

3. Соединение текста и напева

Если стилистика плачей чаще всего предполагает соединение слова и музыки по типу «слог-нота», то песни отличаются заметно большей мелодической раскрепощенностью. Сохраняя названную модель в качестве базовой, они включают распевы различной протяженности.

Можно обнаружить множество разнорегиональных образцов сиротских песен, где распевы минимальны. Однако в тех же самых регионах встречаются песни с протяженными распевами. Так, в одной из рязанских песен получаемый при моделировании тонический 9-сложник, распетый до 13 слогов в первой строке, сопровождается еще и пространными мелодическими распевами: счетное время в результате выражается формулой 21 + 15:

7

Эх, уж ты ель ты ма - я да всё зи - лё - на - (а) - я, эх,
 Уж ты ель ма - я зи - лё - на - (э) - (а)

слоговой ритм

Эх, уж ты ель ты мая да всё зи - лё - на - я, эх, Уж ты ель мая зи - лё - на - я.

⁹ Потенциально эта форма заложена в образцах, где части мелодической строки не разделены паузами, а только отмечены протяженным тоном; известнейший пример — «Из-за лесу, лесу темного». Однако в рязанских песнях этот прием проявляется особенно ярко и своеобразно.

Таким образом, напевы песен свидетельствуют о меньшей зависимости от плача, нежели их формы и стих.

4. Лад

В отношении *лада* сиротских песен невозможны обобщения, которыми мы пользовались в случае со стихосложением и формой. При анализе ладового строения необходим *региональный* подход, то есть сравнение песен и причетов внутри каждого отдельного региона. Это связано с тем, что в поле нашего зрения находятся как области древних традиций, так и зоны вторичного заселения, куда с XVII века переселялись уроженцы разных районов России. Соответственно, «возраст» региона накладывает отпечаток на ладовую сторону бытующих в нем песен. Уместно предположение, что в одних районах связь причета и песни будет более очевидна, в других — менее ощутима.

КАЛУЖСКАЯ ОБЛАСТЬ

Калужская область, входящая в состав юго-западного этнографического региона, является одной из зон древнего заселения.

Калужские причеты демонстрируют устойчивую и достаточно архаичную ладовую модель — трихорд в объеме большой или малой терции. Нередко возникает конечный сброс величиной от терции до кварты, который, однако, не меняет существа лада:

8



Обратимся к песням. Разумеется, звукоряд их более объемен, но при этом терцовый «остов» хорошо прослушивается. Примером может послужить калужская песня «Ой, ёлка», где ангемитонный тетрахорд в квинте содержит малую терцию в качестве ладовой опоры. Устой *c'* и *es'* выделяются не только повторяемостью, но и местоположением в строке: *c'* является начальным тоном и финалисом, на *es'* попадают оба тонических ударения:

9



Как мы видим, в сиротских песнях Калужской области прослеживается явная связь с причетом на уровне лада. Это явление можно отнести к влиянию модуса мышления песенной среды, по терминологии С. И. Грицы.

СМОЛЕНСКАЯ ОБЛАСТЬ

К древним районам относится также Смоленская область, принадлежащая территории западного этнографического региона. Несмотря на ее соседство с Калужской областью, ладовые структуры здесь образуются иначе, что, скорее всего, связано с историей заселения края.

В свадебных причетах Смоленщины в качестве основного ладового типа выступает трихорд в квинтовом диапазоне. Опорой служит интервал кварты, к которому сверху прибавлен тон. Нередко эта квартово-секундовая основа дополняется голосовым сбросом в конце мелодических построений:

10

При-гла-ша-ю я те-бе, мой ро-дненький та-ту-нька.

При-ди, при-ди ка мне ны ма-ю бя-се-ду-шку.

Составители «Смоленского музыкально-этнографического сборника» отмечают необыкновенную распространенность данной ладовой формы: она охватывает наибольшее количество причетов, записанных в экспедициях [17, 819].

Сиротские песни представляют несколько иную картину. Во-первых, далеко не все они ограничиваются малообъемным звукорядом. Нередко происходит *расширение амбитуса* напева до септимы и, чаще, октавы. В приведенном примере диапазон увеличивается до септимы путем дополнительных секундовых шагов по обе стороны ладового «остова»:

11

Юш ты ель мяя, я-лу-ше-чка, юш ты ель мы-я, я-лу-ше-чка.

Во-вторых, при сохранении квартовой опоры, идущей от плачей, в песнях происходит *«перераспределение» (другое размещение) устоев*. Так, в рассмотренном примере дополнительным устоем становится не IV ступень лада (считая от финалиса *cis¹*), а терцовый тон — III. В итоге ведущими высотами оказываются *cis¹ - e¹ - fis¹*, складывающиеся в трихорд в кварте. Акцентирование малой терции, нередкое в напевах песен, придает им оттенок минорного ладового наклонения (тогда как причеты более нейтральны в этом отношении).

В-третьих, во всех песнях опорная кварта дается с *заполнением* (чаще нисходящим), благодаря чему мелодика становится более плавной и гибкой.

Таким образом, в смоленских песнях и причетах обнаруживается определенное ладовое родство, которое, однако, не достигает абсолютного тождества. При этом внутри группы самих плачей преобладание единой модели бесспорно.

РЯЗАНСКАЯ ОБЛАСТЬ

Одним из древних районов считается и Рязанская земля, расположенная в центральной России. Н. Н. Гилярова, занимающаяся исследованием фольклора Рязанского края, отмечает его неоднородность. Множество локальных особенностей позволяет выделить в области несколько зон — северную, южную, центральную и т. д. Потому неудивительно, что в названном регионе мы не находим такого единообразия (или подобия) ладовых структур песен и плачей, как в рассмотренных ранее областях.

Рязанские причеты представляют самые различные ладовые модели — от простейших трехзвучных до более объемных. Распределение устоев в звукоряде дает множество вариантов — терцовую, квартовую, квинтовую опоры и т. д. Объединяющим моментом становится ангемитоника, образуемая если не всем звукорядом в целом, то однозначно «каркасом» его устоев.

Лады сиротских песен не менее разнообразны. Попытка вычленить единственную ладовую модель будет, вероятно, обречена на неудачу. Что касается сравнения с плачами, то все же можно найти некоторые параллели. Пример — причет и песня в секстовом амбитусе, где устоями являются крайние звуки диапазона и кварта (c^1 , f^1 , a^1 и fis , h^1 , d^1). Сходство здесь не очевидно: имеет значение и различие в «ладовом наклонении», и местоположение основного устоя (внизу звукоряда в песне, в середине амбитуса в причете):

12
а

Па - вень - тя, а ма - и бу - й - ны вет - ры,
Па - вень - тя са чис - то - вы по - ля,

б

Ни ря - ка ли ды би - жит, ре... ре - чинь - ка,
Би - жит а - на ды не ска - лы - хни - ца.

Однако такие параллели единичны — по крайней мере, среди доступного нам материала. По-видимому, здесь следует говорить о родственности сиротских песен и причетов на основе общего принципа ладовой организации — ангемитоники.

ПЕРЕСЕЛЕНЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ
(ПЕНЗЕНСКАЯ ОБЛАСТЬ, КУБАНСКОЕ КАЗАЧЕСТВО)

Е. В. Гиппиус, занимавшийся ареальным исследованием традиционной песни в областях русско-украинско-белорусского пограничья, отмечал, что в названном регионе обнаружены «исторически наиболее ранние и по всей вероятности коренные традиционные формы песенного искусства восточных славян» [7, 7]. В районах же, формировавшихся в ходе нескольких этапов заселения, ситуация несколько иная. В отношении лада (как, в сущности, и других музыкально-стилистических черт) зоны вторичного заселения представляют довольно сложную картину. Это обусловлено неоднородностью традиций, нередко сочетающих как архаичные, так и заметно более поздние признаки. В связи с этим мы остановимся только на двух показательных примерах.

Первый из них — пензенская песня «Подуйте, ветры буйные». Ее довольно скромная мелодия опирается преимущественно на малотерцовые и квартовые интонации ($cis^1 - e^1$, $dis^1 - fis^1$, $cis^1 - fis^1$). Ладовой основой ведущего голоса служит трихорд в кварте, хотя верхним голосом общий амбитус расширяется до сексты. Вероятно, песня имеет достаточно древнее происхождение; аргументом в пользу этого предположения становится также форма — повторенная однострочность:

13

Па - дуй - те, ветры буй-ны - я, Вы па - дуй - те, ветры буй-ны - я,
Вы раз - дуй - те мать-сы - ру зем-лю, Вы раз - дуй - те мать-сы - ру зем-лю,

Иной образец предстает в кубанской казачьей песне «Уж вы ветры буйные», иллюстрирующей достаточно поздний слой фольклора. Ее общий амбитус — октава ($fis - fis^1$). Хотя основой в звукоряде песни является чистая кварта $a - d^1$ (относительно узкий интервал), расширение диапазона за счет надстройки двух терций и появление дополнительных устоев внутри строк затушевывает вероятные «причетные корни»:

14

ве-тры буй - на - е, да
тры буй - на - е, да
ве-тры буй - на - е, да
Уж вы да ве - тры, да ве-тры буй - на - е, да
уж вы да лю - - ди, да лю-ди до - бра - е
уж вы да лю - - ди, да лю-ди до - бра - е
уж вы да лю - - ди, да лю-ди до - бра - е
уж вы да лю - - ди, да лю-ди до - бра - е

Интересно, что терцовый тон от основного устоя *a* оказывается нестабильным. В середине построения он звучит как *cis*¹ и дает мажорную ладовую окраску, тогда как в предкадансовой области появляется в виде *c*¹. Эта нестабильность высоты не имеет ничего общего с нейтральностью интонирования терции в древних причетах. Напротив, в песне вариантность тона *cis/c* связана, на наш взгляд, с осознанием различия его функций. На участках строфы, где господствует устой *a*, эта высота действительно осмысливается как терция; если как устой акцентируется *d*¹, она приобретает роль нижнего вводного тона. При возникновении же временной опоры на *g* (перед строфной каденцией) та же самая ступень предстает в виде квинты. Кстати, благодаря такой «корректировке» высоты при скачке *g-c*¹ не образуется тритон.

Как мы смогли убедиться, сиротские песни и причеты действительно обнаруживают глубокую связь на уровне музыкальной стилистики. При этом степень общности между двумя жанрами варьируется не только в зависимости от параметра сравнения (стихосложения, формы, лада), но и при сравнении песенного материала различных регионов.

Использованная литература

1. *Адоньева С. Б.* Прагматика фольклора. СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та; ЗАО ТИД «Амфора», 2004. 312 с.
2. *Алексеевский М. Д.* Мотив оживления покойника в северно-русских поминальных причитаниях: текст и обрядовый контекст // Антропологический форум. 2007. №6. С. 227–262.
3. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: в 3-х т. М.: К. Солдатенков, 1869. Т. III. 842 с.
4. *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 240 с.
5. *Гилярова Н. Н.* «Божественные стишки» юго-западных регионов Калужской области (по материалам экспедиций МГК 2002–2005 гг.) // Экспедиционные открытия последних лет: статьи и материалы. Вып. 2. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. С. 134–165.
6. *Гилярова Н. Н.* Песенный венок Мещёры // Рязанский этнографический вестник. №36. Рязань: Рязанский обл. науч.-методический центр нар. творчества, 2006. 242 с.
7. *Гиппиус Е. В.* Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность (вопросы типологии): сб. трудов. Вып. 60 / отв. ред. М. А. Енговатова. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. С. 5–13.
8. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб.–М.: Тип. М. О. Вольфа, 1882. Т. IV. 712 с.
9. *Лобкова Г. В.* Древности Псковской земли: Жатвенная обрядность: Образы, ритуалы, художественная система. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 223 с.
10. *Лопатин Н. М., Прокунин В. П.* Русские народные лирические песни / ред. и вступ. ст. В. Беляева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 458 с.
11. *Мальцев Г. И.* Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Л.: Наука, 1989. 169 с.
12. Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: в 2 т. Псков: Изд-во Областного центра народного творчества, 2002. Т. II. 845 с.
13. *Пропп В. Я.* Русские аграрные праздники. СПб.: Терра — Азбука, 1995. 176 с.
14. Русская свадьба: в 2 т. / сост. А. В. Кулагина, А. Н. Иванов. М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2000. Т. I. 511 с.
15. Рязанская традиционная культура первой половины XX века. Шацкий этнодиалектный словарь / Морозов И. А., Слепцова И. С., Гилярова Н. Н., Чижикина Л. Н. и др. Рязань: РОНМЦНТ, 2001. 487 с.
16. *Сарангаева Ж. Н.* Осмысление сиротства в калмыцкой и русской лингвокультурах // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2012. №8. С. 62–66.
17. Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. IV: Свадьба днепровского правобережья: ритуал и музыка. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016. 926 с.
18. Сокровищница русской земли. Музыкально-этнографическое описание народных традиций Калужского края. М.: Музыка, 2015. 400 с.
19. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / пер. с нем. 2-е изд., стереотип. М.: Прогресс, 1987. Т. III. 832 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Паспорта причетов и песен, приведённых в качестве примеров

№	Название, жанр	Запись	Исполнители	Источник	Расшифровка
1	Расступитесь, добры людюшки (сиротский плач)	д. Репино Ярцевского р-на Смоленской обл. 1990, Борзаковская Н.	Шеченкова Н. Н. (1914)	[17, 854]	Белогурова Л. М.
2	Благослови меня, моя мамынька (сиротский причет)	д. Стай Руднянского р-на Смоленской обл. 1988, Багрий Ю. и др.	Кострянская О. В. (1923)	[17, 826]	Белогурова Л. М.
3	Уж ты ешь (свадебная сиротская)	д. Дубровка Демидовского р-на Смоленской обл. 1988, Дорохова Е. А., Пашина О. А.	Евсенкова С. У. (1913), Новикова Н. Г. (1925), Сухорукова Е. У. (1917)	[17, 647]	Белогурова Л. М.
4	Ты река ли моя (свадебная сиротская)	д. Николо-Погорелое Сафоновогского р-на Смол. обл. 1996, Леонова О.	Лобанова А. С. (1927), Яковлева Н. В. (1922)	[17, 653]	Белогурова Л. М.
5	Много, много у сыра дуба (свадебная сиротская)	с. Белоречье Сараевского р-на Рязанск. обл. Лето 1982, Гилярова Н. Н. и др.	Князева П. А. (1919), Глазкова Е. Г. (1904)	ИЦНМ МГК, И.2145-09	Теплова А. С., 2017
6	Ох, ты ель-сосна (свадебная сиротская)	с. Михали Спасского р-на Рязанской обл. Лето 1976, Гилярова Н. Н. и др.	Кривошеина А. Т. (1905)	ИЦНМ МГК, И.1616-05	Теплова А. С., 2017

7	Эх, уж ты ель (свадебная сиротская)	с. Долгиново Рязанского р-на Рязанской обл. Лето 1976, Гилярова Н. Н.	Блохина М. П. (1896)	НЦНМ МГК, И.1623-10	Теплова А. С., 2017
8	Ой, родимая ж ты (плач по умершему)	пос. Бетлица Куйбышевского р-на Калуж. обл. 2003, Гилярова Н. Н. и студ.	Гурова З. Я. (1924)	НЦНМ МГК, И.4467-17	Альтшулер М. С., 2003 Р. 18926
9	Ой, ёлка (свадебная сиротская)	с. Любунь Спас- Деменского р-на Калужской обл. 2006, Гилярова Н. Н. и студ.	Морозова К. М. (1927)	НЦНМ МГК, И.4712-16	Гилярова Н. Н., 2008 Р. 19294
10	Приглашаю я тебя (сиротский причет)	д. Городище Велижского р-на Смоленской обл. 1983, Успенская И.	Киселёва Д. С. (1914)	[17, 852]	Белогурова Л. М.
11	Юш ты ель моя (свадебная сиротская)	с. Пречистое Духовицкого р-на Смоленск. обл. 1989, Борзаковская Н., Березовская Л., Кононок Д.	Зюрина Е. Х. (1910), Швадранова Е. Р. (1913)	[17, 645]	Белогурова Л. М.
12а	Повенгге, мои буйны ветгры (сиротский плач)	с. Польное Ялгуново Шацкого р-на Рязанской обл. 1995, Слепцова И. С.	Маликова Е. И. (1906)	[15, 456-457]	—

126	Не река ли бежит (свадебная сиротская)	с. Устье Сасовского р-на Рязанской обл. Лето 1977, Гилярова Н. Н. и др.	Жучкова У. С. (1903)	ИЦНМ МГК, И.1685-03	Теплова А. С., 2017
13	Подуйте, ветры буйные (свадебная сиротская)	д. Кологреевка Городищенского р-на Пензенской обл. 1985, Гилярова Н. Н. и др.	Никонова А. А. (1914), Воловщикова В. П. (1911), Клопова Е. А. (1916)	ИЦНМ МГК, И.2508-07	Теплова А. С., 2017
14	Уж вы ветры буйные	ст. Кубанская Апшеронского р-на Краснодарского края. 2015, Гилярова Н. Н. и студенты	Перова В. П. (1930), Марьенко П. А. (1927), Бакун Л. П. (1939), Катрушина Л. Г. (1928)	ИЦНМ МГК, И.5485-22	Тимина (Теплова) А. С., 2015

РЫЖКОВА НАТАЛИЯ ПАВЛОВНА

natasharyzhkova17@gmail.com

Студентка IV курса историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

NATALIA P. RYZHKOVA

natasharyzhkova17@gmail.com

Fourth-year student of the historical and theoretical faculty of the Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow
125009 Russia

АННОТАЦИЯ

«Пеллеас и Мелизанда» М. Метерлинка в интерпретации Габриеля Форе

Статья посвящена одному из первых музыкальных воплощений пьесы М. Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» — музыке Г. Форе к лондонскому спектаклю 1898 года. В статье представлена история создания музыки Г. Форе к драме М. Метерлинка, дан детальный анализ структурного материала в соотношении с композицией пьесы; выявлены интонационные связи и тематические переклички между номерами музыки к драме, которые сопоставлены с символическими арками в литературном тексте. Отдельный предмет изучения — связи музыки к драме с другими сочинениями Форе: самозаимствование материала (сицилиана для виолончели и фортепиано, фрагмент из фантазии для флейты и фортепиано) и проекция в будущее *Песни Мелизанды*, которая определила тематизм и интонационную структуру трех номеров из вокального цикла «Песнь Евы» на стихи Ш. ван Лерберга.

Ключевые слова: Метерлинк, символистский театр, Г. Форе, «Пеллеас и Мелизанда», музыка к драме, интерпретация, сюита, П. Кэмпбелл, Ш. Кёклен, интонационные связи, тематические трансформации, лейтмотив, «Песня Мелизанды», «Песнь Евы»

ABSTRACT

***Pelléas and Mélisande* by M. Maeterlinck in the Interpretation of Gabriel Fauré**

The first musical embodiment of Maurice Maeterlinck's play *Pelléas et Mélisande* belongs to Gabriel Fauré, who has created the music for London performance in 1898. In this article incidental music serves as the subject of research. The main goal is to represent the history of composing of Fauré's music, hereafter to analyze the structure of thematic material in connection with composition of Maeterlinck's play, then to reveal melodic links between episodes of incidental music and compare them with symbolic ties of the writer. A separate subject of research is correspondence the incidental music with Fauré's others works: a) citation of his own oeuvres (*Sicilienne* for cello and piano, and fragment of *Fantasia* for flute and piano), b) projection into the future of the *Chanson de Mélisande*, which defined the themes of the three numbers from the vocal cycle *La chanson d'Ève* on the verses of Ch. van Lerberghe.

Keywords: M. Maeterlinck, symbolist theater, G. Fauré, *Pelléas et Mélisande*, incidental music, interpretation, suite, Patrick Campbell, Charles Kœchlin, thematic transformations (material), melodic links, leitmotiv, *Chanson de Mélisande*, *La chanson d'Ève*

Наталья Рыжкова

«ПЕЛЛЕАС И МЕЛИЗАНДА» М. МЕТЕРЛИНКА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГАБРИЕЛЯ ФОРЕ¹

Творчество Мориса Метерлинка (1862–1949), одной из ключевых фигур французского символизма, еще при жизни писателя привлекало внимание исследователей, которые старались с разных ракурсов подойти к изучению его литературного стиля, мировоззрения, философских взглядов и эстетики, художественного мира и образной системы². Современные русскоязычные работы по данному вопросу представлены комплексными исследованиями³, где освещается широкая проблематика, относящаяся к эпохе рубежа XIX–XX веков в целом, и где Метерлинк предстает выразителем духа времени и специфических черт французской культуры, одна из которых — феномен *музыкальности* поэтического языка. Этот феномен, являющийся отличительной характеристикой стиля французских писателей, предшественников и современников Метерлинка — Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме, А. Рембо, Э. Верхарна, — заслуживает особого внимания в рамках данной статьи.

Особенность метерлинковской музыкальности связана с жанровой спецификой его творчества (пьесы и стихи, близкие по складу народным песням и балладам). Поскольку пьеса — синтетический жанр, предполагающий взаимодействие литературного языка, сценического ряда, мимики, искусства жеста, слово оказывается не единственным смыслонесущим компонентом произведения, и в некоторых случаях функции слова могут быть переданы другим элементам спектакля. Внимание переключается на интонационную, ритмическую, фоническую выразительность слов и их сочетаний, что усиливает мелодичность речи.

¹ Данная статья написана на основе курсовой работы, выполненной на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории, научный руководитель — канд. иск., доц. Е. В. Ровенко.

² Среди изданий, вышедших в свет в начале XX века, назовем, например, литературоведческие труды таких зарубежных авторов, как А. Бонье [2], А. Гейне [5], Л. Зеринг [7], Э. Штейгер [19], а также труды на русском языке, принадлежащие М. Саломону [14], В. Хвостову [16], В. Чаговцу [17].

³ Таковы, в частности, книги В. Крючковой [10] и А. Владимировой [2].

Определенная музыкальность достигается благодаря отточию между фразами действующих лиц, обозначающим паузы. Будучи расположенными на соизмеримых расстояниях друг от друга и после сходных слов, отточия формируют *особую ритмическую канву* текста.

Ритмические акценты зачастую падают на служебные части речи: междометия, вводные слова, предлоги и союзы, которые, повторяясь в смежных строках, придают прозаическому тексту метрический профиль. В системе Метерлинка подобные слова наделены скрытым смыслом; причем можно сказать, что автор вырабатывает свою *инверсионную систему смыслообразования*: звукоподражания, вздохи, междометия — слова, не значащие в повседневной речи почти ничего, — обладают у Метерлинка наибольшим значением, а слова, к которым мы привыкли как к смыслонесущим, оказываются наименее существенными: «...слова, кажущиеся сначала бесцельными, только и имеют значение в произведении. В них скрыта его душа...» [11, 73]⁴.

Основным же сокровищем, источником жизни и познания мистических символов Метерлинка считал *молчание*, заключающее в себе возвышенность и духовность нашего мира: «Молчание — это стихия, в которой зарождаются великие идеи, чтобы совершенными и величественными выйти на свет жизни, над которой они будут властвовать» [11, 1]. Потенциально молчание допускает бесконечный спектр значений, а из этого следует, что оно является вершиной инверсионной системы смыслообразования. Здесь кончаются слова и начинается нечто, смысл чего уже не подвластен слову, будучи выше последнего. Среди искусств есть лишь одно, владеющее нефиксированными смыслами, которые не определяемы словами в принципе, — это музыка. Звучание потаенного идеального мира, истинные его голоса — всё это раскрывается тогда, когда затихают слова: в тишине можно расслышать подлинные смыслы, излучаемые универсумом, — смыслы по природе своей невербализуемые, музыкальные.

Впрочем, сам Метерлинка парадоксальным образом не испытывал интереса к музыке. Французский музыковед Жан-Мишель Некту приводит свидетельство гражданской жены Метерлинка, актрисы и певицы Жоржетты Леблан (Georgette Leblanc) о том, что писатель не выносил не только звуков, но и вида фортепиано [27, 169]. И в то же время, вопреки личной неприязни драматурга, его пьесы служили источником вдохновения для многих музыкантов⁵. Возможно, это связано со спецификой художественного мира и стилистики произведений писателя.

⁴ Подобная система смыслообразования инспирирована сущностными свойствами творчества Метерлинка: таковы недосказанность сюжета, неоднозначность образов; атмосфера затаенности и настороженности, создаваемая с помощью особых поэтических приемов (употребление эллипсисов, неоднозначно интерпретируемых метонимий и метафор и т. д.).

⁵ Уже при жизни писателя имели место многочисленные опыты обращения музыкантов к его текстам: две увертюры английского композитора Сирила Мейера Скотта: «Пеллеас и Мелизанда» (1900) и «Принцесса Маллен» (1902), оперы «Ариана и Синяя Борода» П. Дюка (1907) и «Монна Ванна» Анри Феврира (1909), оркестровая прелюдия

Тема «Метерлинк в музыкальной культуре» чрезвычайно интересна, обширна и может послужить предметом отдельного исследования: во-первых, практически каждое драматическое произведение бельгийского писателя находило даже не одно музыкальное воплощение; во-вторых, жанровая панорама подобных опытов чрезвычайно разнообразна (музыка к постановкам пьес, балет, опера, симфонические произведения). На основе соответствующих музыкальных композиций зачастую создавались симфонические сюиты. Кроме того, источником вдохновения служила поэзия Метерлинка (как на языке оригинала, так и в переводах)⁶. В целом в настоящее время известно около тридцати разножанровых музыкальных произведений по Метерлинку.

1. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ МУЗЫКИ ФОРЕ К «ПЕЛЛЕАСУ И МЕЛИЗАНДЕ»

Среди произведений бельгийского писателя наибольшей известностью пользуется ранняя драма «Пеллеас и Мелизанда» (1892), в которой очень ярко отражены важнейшие принципы драматургии Метерлинка⁷.

А. Онеггера к драме «Аглавена и Селизетта» (1917), оперы «Сестра Беатриса» Димитриса Митропулоса (1919), «Синяя птица» Альбера Вольфа (1919) и др. В те же годы к сюжетам Метерлинка охотно обращались и в России. Среди сочинений отечественных композиторов — неоконченная опера «Монна Ванна» С. В. Рахманинова (1906), одноактная опера «Неотразимая» М. А. Остроглазова по пьесе «Непрощенная» (1906), музыка к пьесе «Сестра Беатриса» для хора в сопровождении фисгармонии А. К. Лядова (1906), музыка к спектаклю «Синяя птица» и оркестровая сюита И. А. Саца (1908), опера-легенда «Сестра Беатриса» А. Т. Гречанинова (1908–1910), заключительная сцена к драме «Алладина и Паломид» для большого оркестра Д. М. Мелких (1913), опера «Сестра Беатриса» А. А. Давидова (1914), два отрывка из музыки к драме «Ариана и Синяя борода» А. Н. Александрова (1919), опера «Семь принцесс» В. В. Нечаева (1923), вступление к драме «Принцесса Маллен» М. О. Штейнберга.

Интерес композиторов к творчеству Метерлинка сохраняется на протяжении всего XX столетия вплоть до наших дней: упомянем музыкальную драму в трех актах «Мададжара» Б. К. Яновского (1970; использован сюжет пьесы «Сестра Беатриса»), оперу «Лела» по мотивам пьесы «Монна Ванна» Р. И. Лагидзе (1973), песни к к/ф «Синяя птица» А. П. Петрова (1976), балет в двух действиях «Синяя птица» М. А. Раухвергера (1980), оперы «Там, внутри» литовского композитора Г. Купрявичуса (1977), «Слепые» австрийского композитора Б. Фуррера (1989) и оперу В. Л. Авербах с тем же названием (1994).

⁶ Среди вокальных сочинений на слова Метерлинка — песни французского композитора Деодá де Северака (Déodat de Séverac), «Теплицы» (цикл из 5 песен) Эрнеста Шоссона (Ernest Chausson), шесть песен австрийского композитора Александра Цемлинского (Alexander von Zemlinsky), романсы «Отсветы» ор. 26 №3 С. И. Танеева, «А если он возвратится?» ор. 1 №5 М. А. Иванова-Борецкого, три песни ор. 5 Б. Л. Яворского, романс «Может быть» Л. А. Новоселова, вокальный цикл «Зимние желания» ор. 4 Б. В. Карагичева.

⁷ В силу популярности «Пеллеаса и Мелизанды» существует много исследований, посвященных символической структуре пьесы, ее месту в творческом наследии Метерлинка, ее связям с философскими представлениями поэта. Данная проблематика отражена в следующих трудах: «Метерлинк как философ и поэт» Л. Зеринга [7], «Бель-

Премьера пьесы состоялась 17 мая 1893 года на сцене театра «Буфф-Паризьен» («Théâtre des Bouffes parisiens») под руководством Орельена Мари Люнье-По (Lugné Poes). Как указывает Р. Орледж, постановка сперва вызвала непонимание, отторжение у парижской публики и враждебность критиков [29, 170]. Однако показательно, что присутствовавшие на спектакле С. Малларме и К. Дебюсси были им заинтересованы⁸. Вскоре драма стала одной из самых популярных, значительных символистских пьес и достаточно быстро распространилась не только по всей Европе, но и за ее пределами. В частности, стоит отметить постановки Макса Райнхардта в Берлине (1901) и в Бостоне (1912), а также отечественную постановку 1907 года в театре В. Ф. Комиссаржевской под руководством В. Э. Мейерхольда (в переводе В. Брюсова, в главной роли — Вера Комиссаржевская)⁹.

Сразу после первой драматической постановки 1893 года пьеса привлекла внимание не только критиков, писателей-символистов, драматургов, но и композиторов. Среди музыкальных произведений по данной пьесе особой известностью и вниманием исследователей пользуется опера Дебюсси — наиболее развернутое и утонченное сочинение, принадлежащее перу новатора мирового масштаба¹⁰ (поставлена в 1902 году на сцене парижского театра «Опера-Комик»). Вскоре вслед за Дебюсси к пьесе «Пеллеас и Мелизанда» обратились композиторы из разных стран: А. Шёнберг (симфоническая поэма ор. 5, 1902–1903), Я. Сибелиус (музыка к спектаклю ор. 46, 1905), С. Скотт (увертюра, 1900¹¹).

Симфоническая поэма Шёнберга в основном ставится в контекст иных его произведений первого, еще связанного с тональностью, периода. Скрупулезный анализ, предложенный Н. О. Власовой, вполне исчерпывает данную проблематику [4, 79–84]. Было бы заманчиво изучить музыку к драме, созданную Я. Сибелиусом, — на русском языке, судя по всему, ее исследований не существует. Но для выполнения этой задачи необходимо владение финским языком. В настоящее время продолжается работа над изданием

гийская драма от Метерлинка до наших дней» И. Д. Шкунаевой [18], «Поэтический театр М. Метерлинка» А. Д. Михайлова (небольшой, но емкий текст, изданный в виде предисловия к пьесам) [12] и др. Поэтому в данной статье мы сочли возможным не останавливаться подробно на анализе пьесы Метерлинка. Некоторые черты художественного мира, отраженного в этом произведении, мы затрагиваем в ходе музыкального разбора.

⁸ Примечательно, что уже первое исполнение пьесы содержало музыкальный номер (хотя и единственный) — песню Мелизанды о трех слепых сестрах. Музыка написал друг Метерлинка Габриель Фабр (Gabriel Fabre) [27, 170].

⁹ Впрочем, и режиссерская работа Мейерхольда, и игра главной актрисы, судя по отзывам, были не слишком удачны и убедительны.

¹⁰ В отечественной традиции следует отметить главы исследований Ю. А. Кремлева [9, 335–408] и Л. М. Кокореовой [8, 23–77].

¹¹ Примерно в то же время Скотт написал увертюру к пьесе «Аглавена и Селизетта» и увертюру с заключительным хором к «Принцессе Мален» (ок. 1912).

полного собрания сочинений Сибелиуса¹²; в рамках проекта будет опубликована и музыка к «Пеллеасу и Мелизанде».

Однако несмотря на известность названных выше сочинений по пьесе Метерлинка, первое музыкальное воплощение «Пеллеаса и Мелизанды» принадлежит Габриелю Форе. Сочинение Форе примечательно не только своим первенством, но и особенностями интерпретации произведения Метерлинка. Композитор предложил свое видение пьесы, которое чрезвычайно понравилось писателю и уже поэтому достойно рассмотрения.

После упомянутой выше французской премьерной постановки «Пеллеаса и Мелизанды» труппа Люнье-По в марте 1895 года поехала в Лондон, где представила пьесу на языке оригинала [27, 170]. Данный спектакль привлек внимание английской актрисы Патрик Кэмпбелл (Patrick Campbell)¹³, которая, не владея в совершенстве французским, обратилась за помощью к своему другу, Джеку Маккейлу (Jack W. Mackail).

Будучи одной из ведущих английских актрис конца XIX — начала XX века, известной по ролям в пьесах У. Шекспира, Б. Шоу, А. Пинеро, Г. Ибсена, М. Метерлинка, Кэмпбелл настолько вдохновилась образом Мелизанды, что решила попробовать свои силы в его воплощении. Образ метерлинковской героини оказался чрезвычайно близким для актрисы. «Я понимала Мелизанду так, как будто она была частью меня самой еще до того, как я появилась на свет. Я знала, что смогу облечь в краски, формы и звуки красоту написанных слов», — вспоминала Кэмпбелл в книге «Моя жизнь и кое-что из писем» [22, 126].

Кэмпбелл была полностью вовлечена в подготовительный этап постановки пьесы: актриса в том числе проявила незаурядные организаторские способности, позаботившись об актерском составе. Так, на роль Голо она пригласила Джонстона Форбса-Робертсона (Johnston Forbes Robertson), который одновременно выступил в качестве продюсера и режиссера. Желание актрисы сыграть Мелизанду было столь велико, что она даже согласилась с условиями, выдвинутыми Форбсом-Робертсоном¹⁴. Кэмпбелл поддержал Мартин Харвей (Martin Harvey) — исполнитель роли Пеллеаса. Помимо этого, именно она позаботилась о музыкальном оформлении пьесы, заказав музыку Габриелю Форе.

Стоит отметить, что изначально данную работу предложили Дебюсси, потому что у него к этому времени уже существовали наброски оперы

¹² Издательство *Breitkopf & Härtel* с 1998 года приступило к масштабному проекту — изданию полного собрания сочинений Сибелиуса в сотрудничестве с Финским обществом Сибелиуса (The Sibelius Society of Finland) и Национальной библиотекой Финляндии (The National Library of Finland; до 2006 Helsinki University Library). Был учрежден специальный Издательский комитет под председательством Тимо Виртанена (The Editorial Committee, Chairman: Timo Virtanen, Helsinki). См.: URL: <https://www.breitkopf.com/work/6198> (дата обращения: 13.07.2017).

¹³ Урожденная Беатрис Стэлла Корнуоллис-Уэст (Beatrice Stella Cornwallis-West).

¹⁴ Отправиться с ним в турне с «Макбетом» и «Гамлетом» [27, 170].



Ил. 1. Стелла Патрик Кэмпбелл

«Пеллеас и Мелизанда». Но композитор отверг предложение, которое ему не показалось заманчивым, и тогда миссис Кэмпбелл обратилась за помощью к Форе [27, 170–171]. Несмотря на короткие сроки, он с охотой приступил к работе. Композитор написал своей жене: «Я должен буду усердно работать над “Мелизандой”, когда вернусь домой. У меня едва есть полтора месяца, чтобы написать всю музыку для пьесы. Правда, часть ее уже находится в моей голове!» [21, 90]. Для того чтобы уложиться в срок, композитору пришлось использовать и уже готовые сочинения, о чем подробнее будет написано далее. Кроме того, некоторые трудности создавало отсутствие у Форе в данном случае интереса к инструментовке (что, конечно, несколько странно для французского музыкального вкуса), поэтому оркестровку композитор поручил своему ученику Шарлю Кёклену (Charles Koechlin) [29, 173]. В июне 1898 года партитура была завершена. Миссис Кэмпбелл писала: «И вот его музыка была готова. Форе уловил с чрезвычайно нежным вдохновением поэтическую красоту, которая пронизывает и окутывает прекрасную пьесу Метерлинка <...>» [22, 127].

Премьера спектакля состоялась в Лондоне на сцене театра Принца Уэльского (Prince of Wales Theatre) 21 июня 1898 года; дирижировал Форе. Затем прошло еще девять утренних представлений в период до 9 июля. Впрочем, несмотря на то что публика приняла пьесу, обращают на себя внимание противоречивые мнения о ней критиков.

Так, было отмечено, что лондонская интерпретация «Пеллеаса» гораздо проще, «приземленнее», чем французский спектакль режиссера О. Люнье-По. Критики из лондонской газеты «Таймс» негативно высказались по поводу спектакля Форбса-Робертсона. Один из рецензентов, вероятно, почувствовав некоторую «декоративность» музыки Г. Форе, сопоставил производимое ею впечатление с эффектом «газовых занавесок» (они фигурировали в парижской версии), добавив, что музыкальное сопровождение было «менее прозрачным, чем упомянутая занавеска, и если цель была в том, чтобы произвести эффект угловатости актерских жестов, то она была достигнута в полной мере» [29, 172].

В то время как, судя по приведенному отзыву, музыка Форе не пришла по душе критикам, игра миссис Кэмпбелл, наоборот, оставила приятные впечатления. Авторы рецензий выразили единодушное одобрение актрисе: «Мы увидели Мелизанду, пленившую наш слух и зрение, еще более прекрасную, чем она рисовалась в мечтах»; «Очаровательная манера произнесения текста, свобода и легкость движений, изящество — все было олицетворением физической грациозности, изысканного поэтического обаяния» (цит. по: [13])¹⁵.

¹⁵ Как замечает А. Г. Образцова относительно игры Кэмпбелл, «Мелизанда надолго вошла в ее репертуар, выявив глубинные и важные основы ее творчества. <...> Вдохновенное, какое-то будто прозрачное исполнение Патрик Кэмпбелл роли Мелисанды обнаружило с особой отчетливостью общность ее искусства с широкими, разнообразными идейно-художественными поисками европейской поэзии — от Бод-

Сам автор в связи с лондонской премьерой написал актрисе следующее письмо: «Дорогая госпожа <...>. Может быть, только тот, чье воображение породило Мелизанду, способен по-настоящему оценить, сколь великолепно Ваше исполнение, ибо Ваша Мелизанда жизненнее, прелестнее, чем она когда-либо была. <...> Когда увидите мистера Форбс-Робертсона, передайте ему мою благодарность и восхищение. Он также очень хорош, он достоин быть вашим партнером; в ряде сцен и он подымал пьесу, Вы же делали это с начала и до конца. Короче говоря, Вы и великолепный, идеальный Пеллеас дали мне возможность испытать ощущение счастья от красоты, такой совершенной, гармоничной, нежнейшей, какой я не знал до сего дня. Еще раз — спасибо. Предвкушаю бесконечное наслаждение — увидеть Вас еще раз в четверг. М. Метерлинк» [22, 130].

В целом же лондонская постановка была настолько успешной, что ее показали в Америке (с музыкой Г. Форе). Однако нельзя сказать, что это обстоятельство отразилось счастливо на судьбе полной партитуры музыки к драме. Вообще говоря, существуют три разных партитуры «Пеллеаса и Мелизанды» Г. Форе: две полные партитуры музыки к драме и симфоническая сюита из отдельных номеров.

Первая партитура содержит изначальную версию оркестровки, выполненную Ш. Кёкленом в период с 7 мая по 5 июня 1898 года (по нескольким эскизам самого Форе). Вторая партитура является новой редакцией, по которой Форе дирижировал в Лондоне на премьерке; также в этой рукописи в некоторых местах заметен почерк Кёклена¹⁶. Изучение музыки к драме Форе несколько осложняется тем обстоятельством, что две эти партитуры не были изданы и существуют только в виде рукописей, хранящихся в зарубежных архивах (Национальная библиотека Франции, Королевская библиотека Альберта I в Брюсселе и др.).

Из трех упомянутых партитур сейчас нам доступна только симфоническая сюита, однако на основании знакомства с ней можно сделать определенные выводы относительно музыки к драме в целом: сюита была составлена автором из ключевых номеров сценической музыки (и, в отличие от остального материала, напечатана — полное издание сюиты вышло в 1909 году)¹⁷. Уместность обращения к сюите подкреплена тем, что

лера и Верлена до Верхарна и Блока. Основные мотивы образа были выражены с такой силой поэтического обобщения, каких актриса не достигла ни в одной другой своей роли тех лет» [13].

¹⁶ Об истории данной партитуры см.: [29, 173].

¹⁷ Первое издание партитуры сюиты: P.: J. Hamelle, n. d. (ca. 1901; репринт: Mineola: Dover Publications, 2000). Пользуется популярностью более позднее лейпцигское издание (Edition Peters, 1979). Номера сюиты (№1, *Прелюдия*, №2, *Пряха* и №4, *Смерть Мелизанды*) впервые исполнил в Париже в сезонах 1901, 1902 и 1903 года концертов Ламуре Камиль Швеййяр.

Существует также авторское переложение трех частей сюиты (№1, *Прелюдия*, №3, *Сицилиана*, и №4, *Смерть Мелизанды*) для фортепиано соло; №1 и №4 изданы в Париже издательством J. Hamelle в 1921 году, а №3 — в 1898 году. Аналогичное переложение

составляющие ее части, как будет показано в дальнейшем, являются основным интонационным источником практически для всех номеров музыки к драме.

Кроме того, в некоторых зарубежных исследованиях довольно подробно проанализирована музыка к спектаклю. Прежде всего назовем две статьи в музыковедческих журналах — принадлежащие упоминавшемуся уже Ж.-М. Некту [27] и английскому музыковеду Р. Орледжу [29]. Также обращает на себя внимание фундаментальный труд немецкого музыковеда А. Колбус «Метерлинк, Дебюсси, Шёнберг и другие: “Пеллеас и Мелизанда”» [24]. Из перечисленных источников можно почерпнуть сведения о тех фрагментах музыки Форе, которые составляли звуковое сопровождение самого драматического действия¹⁸.

2. ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗЫКИ К ДРАМЕ.

ИНТОНАЦИОННЫЕ СВЯЗИ МЕЖДУ ТЕМАМИ

Музыка к драме Форе включает в себя девятнадцать номеров (см. Приложение 1), два из которых утеряны. Кроме оригинального материала, имеются самозаимствования — *Сицилиана* и *Фантазия для флейты и фортепиано* ор. 79. Номера неравновелики по протяженности и композиции, различны по тематическому наполнению: кроме достаточно масштабных и законченных в структурном отношении частей, музыка к драме содержит небольшие фрагменты (отдельные темы, сопровождающие реплики героев; четырехтактные, незавершенные с формальной точки зрения построения и т. д.). В силу сказанного целостный анализ музыки к драме представляет нелегкую задачу. Поэтому сразу стоит оговорить наиболее важные особенности данного произведения Форе, чтобы они служили ориентиром в поиске метода исследования.

Несмотря на обманчивую ясность и «непритязательность» музыки, она организована очень изысканно; так, между номерами существуют тесные *интонационные связи*. Можно выявить несколько главных тематических элементов, становящихся источником для остального музыкального материала (фактически речь идет об одном из вариантов принципа монотематизма, наподобие предложенного Листом в «Фауст-симфонии» или в симфонической поэме «Гамлет» — с учетом всей разницы творческих

№2 сюиты (*Пряха*) было выполнено Альфредом Корто (Alfred Cortot) (Р.: J. Hamelle, 1921); данный номер был обработан для виолончели и фортепиано Леопольдом Ауэром (Leopold Auer) (Р.: Hamelle, n. d. [1907]). Для фортепиано в четыре руки всю сюиту перекладывал Жан Роже-Дюкас (Jean Roger-Ducasse) (Р.: J. Hamelle, n. d. [ca. 1921]).

¹⁸ Фрагменты систематизированы названными авторами и представлены в виде таблиц: [29, 177; 27, 189–190; 24, 235–237].

Есть и другие работы, посвященные данной проблематике, но они менее информативны и в некоторой степени вторичны: диссертация на финском языке «Г. Форе: “Пеллеас и Мелизанда” — музыкальная интерпретация символистской драмы» [23] и диссертация на английском языке Дж. Ли «Сравнительный анализ музыки к драме Метерлинка “Пеллеас и Мелизанда” Г. Форе и Я. Сибелиуса» [25].

методов и стиля композиторов, а также и масштаба произведений). При этом указанные тематические элементы претерпевают изменения, обусловленные конкретной драматической ситуацией и призванные выявить характер последней: это позволяет пойти на некоторый риск и провести параллели даже с методом лейтмотивных преобразований оперного плана. Но возможны сопоставления и с методом тематических трансформаций в симфонической музыке, который предполагает наличие одной яркой темы, сильно модифицирующейся («Фантастическая симфония» и «Гарольд в Италии» Берлиоза, «Тассо» Листа). Впрочем, намерения Форе, конечно же, гораздо более скромны, а трансформации его тем никогда не достигают перерождения в их противоположность. Поэтому в аспекте метода тематических преобразований речь может идти исключительно об аналогиях, но никоим образом не о полном уподоблении сценической музыки Форе упомянутым выше произведениям.

Основной тематический материал сконцентрирован в пределах четырех наиболее крупных номеров. Они представляют собой антракты к I, II, III и V действиям: это, соответственно, *Прелюдия*, *Сицилиана*, *Пряха*, *Смерть Мелизанды*¹⁹. Именно эти номера содержат важнейшие тематические элементы, служащие интонационной основой для иных, менее масштабных музыкальных фрагментов. Исключение составляет отдельно написанная *Песня Мелизанды* о трех сестрах (из III акта), которая стилистически выделяется на фоне остальной музыки. Это единственный вокальный номер из девятнадцати; вероятно, песня исполнялась во время спектакля самой актрисой²⁰.

Впоследствии композитор объединил названные четыре антракта в симфоническую сюиту ор. 80. Поскольку она довольно известна, сразу стоит отметить примечательную деталь, касающуюся изменения последовательности номеров в сюите относительно музыки к драме: *Пряха* перемещена на второе место, перед *Сицилианой*. Вероятно, данное решение продиктовано чисто музыкальной логикой следования материала, которой руководствовался Форе при составлении сюиты²¹: *Прелюдия* и *Пряха* объединены тональностью G-dur и довольно светлым характером музыки, также налицо их тематическое сходство; элегически-мечтательная, печальная *Сицилиана*, будучи единственным танцем среди частей сюиты, вносит жанровый, ладовый и образный контраст, подводя тем самым к трагической кульминации — *Смерти Мелизанды*.

¹⁹ Антракт к IV действию представляет собой обработку фрагмента *Фантазии для флейты и фортепиано* ор. 79 (1898).

²⁰ В пьесе Метерлинка Мелизанда поет дважды: в сцене за прялкой и в сцене у башни. К сожалению, партитура песни оказалась нам недоступна. Мы руководствовались анализом музыки на слух (в интернет-сети есть записи с оркестром), а также переложением песни для голоса и фортепиано, принадлежащим самому Форе (посмертное издание: P.: J. Hamelle, n. d. [1937]).

²¹ В рамках спектакля данные четыре музыкальные пьесы не звучат подряд, и логика их распределения иная.

Из перечисленных антрактов все оригинальны, за исключением *Сицилианы*. *Сицилиана*, *Серенада* и короткий *Менуэт* представляли собой музыкальные номера, написанные Форе к балету-комедии Мольера «Мещанин во дворянстве». *Сицилиана*, скорее всего, была задумана как танец для завершающего спектакль номера — «Балета наций». Премьера произведения с музыкой Форе должна была состояться 3 апреля 1893 года в парижском театре «Эдем». Но банкротство театра и его закрытие 30 марта воспрепятствовали постановке. Спустя пять лет композитор вернулся к *Сицилиане* и преобразовал ее в самостоятельное камерное произведение — пьесу для виолончели и фортепиано op. 78 (1898). В том же году было выпущено переложение для фортепиано соло [24, 228].

Ко времени сочинения музыки к «Пеллеасу и Мелизанде» *Сицилиана* приобрела невероятный успех не только у французской публики, но и у исполнителей. Вероятно, поэтому композитор решил не упускать возможности познакомить уже английского слушателя с одним из лучших своих произведений²². Можно предположить, что во время сочинения тем большинства номеров (конец I действия, антрактов ко II, III и V действиям) Форе отталкивался именно от имеющегося уже материала *Сицилианы*.

Наличие интонационных связей между номерами приводит к возникновению *тематических арок*, что придает композиции музыки к драме особенное структурное совершенство, целостность и необычайное внутреннее единство. Видоизмененное повторение важнейших тематических элементов на расстоянии, их переключки заставляют рассматривать построение музыки к драме по принципу обновляющейся, варьированной и рассредоточенной повторности (своего рода «развитие по спирали»). Исследователь Анита Колбус замечает, что самой главной композиторской идеей музыки к спектаклю является «циклический принцип» [24, 237].

Кроме того, некоторые темы не только формируют «арки», но и участвуют в создании драматургии иного рода — они сопоставляются, контрастируют друг другу (хотя до прямого столкновения тематических «персонажей» дело не доходит); тем самым достигается эффект музыкального антагонизма тематических элементов, отражающего основную коллизию пьесы.

Исходя из вышеперечисленных особенностей музыки к драме, логично выбрать такой метод ее анализа, при котором характеристика тематического материала будет дополняться указанием на дальнейшее его интонационное развитие и включение в систему структурных связей. Поэтому сначала мы дадим характеристику исходным интонационным и тематическим

²² В пьесе, благодаря поручению аккордовой фигурации солирующей арфе, а темы — солирующей флейте, музыка *Сицилианы* приобрела особенно изысканный и нежный характер.

элементам²³ в порядке их появления, а затем будут рассмотрены порождаемые ими мелодико-интонационные и конструктивные связи.

К основополагающим тематическим элементам — интонационным источникам относятся: первая и вторая темы *Прелюдии*; заключительный мотив валторны из *Прелюдии* и мотив кларнета из *Интерлюдии* (№4, конец I акта). Рассмотрим подробнее каждую из этих четырех тем.

Первая тема *Прелюдии*. Первый номер музыки к драме открывается плавной, неспешно-задумчивой, протяжной главной темой эпического, повествовательного характера. Благодаря чисто диатонической основе мелодии, довольно спокойной, словно бы уютно ощущающей себя в границах терции, диатоническим аккордам (в первых двух фразах), тихому звучанию струнных первая тема может вызвать в представлении слушателя образ далекого прошлого, картину величественного Средневековья.

1 Прелюдия, первая тема (т. 1–8)

Quasi Adagio $\text{♩} = 48$

В первых тактах тональность G-dur обретает модальный оттенок (обратная функциональная последовательность T–D–Sp–Tr — доминанта идет в субдоминанту; гармония Tr привносит мягкие краски, возникает эффект ладовой переменности G–e; также есть основания трактовать приведенную гармонию как показатель колеблющейся тональности). Ладовые особенности обуславливают характеристику темы: словно возвышенный образ средневековых замков окутывает загадочная пелена печальных воспоминаний. Существует и другая, весьма специфическая интерпретация образного смысла данной темы: как характеристики главной героини; например,

²³ Некоторые из них скорее могут быть поняты как мотивы, поскольку ни с точки зрения интонационного профиля, ни с точки зрения внутренней структуры не достигают до уровня полноправных тем.

А. Колбус обозначает эту тему как «первую тему Мелизанды» [24, 237, 246]²⁴. Мнение Колбус, скорее всего, обусловлено центральной ролью Мелизанды в пьесе; а значит, ее образу, по мысли исследователя, должны быть посвящены самые важные темы [24, 237].

В процессе развития основная тема *Прелюдии* хроматизируется, при этом мелодически, темброво и фактурно варьируясь, что приводит к драматизации образа и дает, вероятно, больше оснований для соотнесения данного музыкального материала с трепетным душевным миром Мелизанды. Впрочем, судя по всему, сам композитор никак не атрибутировал ни одну из тем *Прелюдии*.

Вторая тема *Прелюдии*. Следующая тема, которая играет не менее важную роль в последующем развитии музыкального материала, появляется в среднем разделе *Прелюдии*. Более эмоциональная, яркая, лирико-драматическая, она связана, как можно предположить, с новой образной сферой — человеческих чувств: здесь рождается образ романтической любви как стихийной силы (см. пример 2 на с. 130).

Данная тема поручена солирующей виолончели, видимо, из-за ее полнозвучного, экспрессивного тембра (дублировки у флейт создают мягкий ореол); ощущение трепетности, взволнованности возникает во многом благодаря триольной пульсации фактуры у альтов и вторых скрипок, а также тремоло литавр. Остинатный ритм в сопровождении подготавливает появление следующего значимого элемента — мотива *рога Голо* (речь о нем будет идти далее). Мелодическая линия охватывает большой диапазон, наполнена скачками на широкие интервалы — малую сексту, чистую квинту. Если звучание главной темы выдерживается преимущественно в тихой динамике (*p*, *pp*), и мелодическая линия плавно переходит от одного инструмента к другому, то тема среднего раздела исполняется более решительно, громко (*mf*, *f*), сразу у инструментов из двух групп — виолончелей и флейт. В отличие от диатонического последования аккордов в начальных фразах первой темы, вторая тема *Прелюдии* обладает неустойчивым характером: $\text{D}^{\flat 7} \rightarrow \text{Tr}$ (по *h*-moll); возможна и другая трактовка, в пределах *D*-dur: на бас — тоническую терцию накладывается последовательность $\text{S D}^{\circ} \text{T}$. Гармонический язык второй темы при развитии усложняется эллиптическими оборотами, отклонением в побочные минорные тональности, насыщается изысканными диссонантными аккордами.

М о т и в - с и г н а л. В коде появляется еще один важный тематический элемент — тревожный сигнал валторны. Самое явное, очевидное определение этой темы — образ одного из главных персонажей, Голо, а именно его охотничий рог (по сюжету пьесы Голо во время охоты в лесу встречает Мелизанду — I акт, 2-я сц.). Но сам сигнал валторны не похож на охотничий призыв: он представляет собой повторение ритмической формулы на одной высоте (*es*).

²⁴ Впрочем, ни Орледж, ни Некту подобной трактовки не предлагают.

Вторая тема Прелюдии (т. 32–39)

2

Score for the second theme of a prelude (measures 32-39). The score is for a full orchestra and includes parts for GdesFl II, Cl (La) II, Bois II, Cors (F#) I-IV, Timb., Vlns I-III, A., Vclles, and Cb. The music is in G major and 3/4 time. It features a variety of dynamics including *p*, *mf*, *mp*, and *pp*, and articulations such as *dolce*, *solo*, and *esp.* The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and timpani provide harmonic support. The score includes first and second endings for several instruments.

Призрачное, отстраненное звучание мотива Голо подчеркивается неустойчивой гармонией увеличенного трезвучия — T^6 ³. Сигнал валторны выделен не только гармонически и темброво, но также фактурно и динамически: весь оркестр замолкает, лишь у струнных «тянется» на *p* увеличенное трезвучие, и в самый тихий момент (при динамике *pp*) вступает соло валторны. Данный валторновый сигнал можно наделить и более глубоким символическим значением — мотива рока, фатума.

3 Сигнал валторны из Прелюдии (т. 70–73)

Часто мотив Голо появляется в пьесе в моменты предзнаменования трагических событий: уже в рамках *Прелюдии* данный мотив сопоставляется со второй темой, также на тишейшей звучности, — будто бы пытающейся «воспрянуть», но в итоге «уходящей в небытие»²⁵:

$\text{D}^{\circ}\text{Dp} \quad \text{D}^{\circ}\text{S} \quad \text{D}^{\circ}\text{Dp} \quad \text{D}^{\circ}\text{S} \quad \text{D}^{\circ}\text{D} \quad \text{D}^{\circ}\text{S} \quad \text{D}^{\circ}\text{T}$
 ① —————

Мотив кларнета, четвертый тематический элемент, связывающий между собой отдельные номера музыки к драме, впервые звучит в *Интерлюдии* в конце I акта (№4). Это печальная, напевная, хоть и краткая, устремленная ввысь диатоническая минорная мелодия.

4 Тема кларнета из Интерлюдии №4

²⁵ Подобную роль играет мотив Голо и в опере Дебюсси. Об этом еще будет сказано в дальнейшем.

В связи с тем, что ноты всех номеров музыки к пьесе «Пеллеас и Мелизанда» нам не доступны, обратимся к материалам А. Колбус [24, 244]. Как пишет исследователь, возможно, тема кларнета отражает начало и конец любовной истории Пеллеаса и Мелизанды [там же, 240]. Эта идея находит подтверждения: во-первых, данная тема интонационно сопряжена с кругом мелодических элементов, которые можно ассоциировать с чувствами главных героев (вторая тема *Пряхи*, первая тема *Сицилианы*); во-вторых, тема кларнета соотносится с зарождением любви (финальная сцена I действия, Пеллеас и Мелизанда наблюдают за уплывающим кораблем, предсказывая бурю) и с гибелью ее вместе с Мелизандой (в преобразованном виде тема проводится в сцене смерти героини в конце пьесы).

Кроме ключевых тем-источников, о которых только что шла речь, по ходу действия появляются и другие важные темы. В III акте звучит печально-отрешенная и притом светлая, мягкая *Песня Мелизанды*, к характеристике которой и ее дальнейшей «судьбе» в рамках музыки к драме мы вернемся в следующем разделе. Эту тему нельзя назвать интонационным источником: она уникальна по своей выразительности и символическому смыслу и потому остается равной сама себе, не превращаясь в иные темы и даже почти не преобразуясь. Однако основной мотив *Песни Мелизанды* участвует в образовании важнейших структурных арок, поэтому мы упоминаем ее в контексте основополагающих музыкальных тем-источников.

5

Тема *Песни Мелизанды*

Теперь проследим интонационные связи каждой из выше описанных тем, иными словами, установим, каким образом темы-источники скрепляют остальной музыкальный материал.

Синтезом первой и второй тем *Прелюдии* является первая тема *Пряхи*: начальный период (запев) построен на заглавном мотиве первой темы *Прелюдии* — только в его метрическом и ритмическом варианте; а цепочка нисходящих секст в каденционной зоне второго периода (припева) производна от второй темы *Прелюдии*²⁶. Примечателен солирующий гобой: первая тема *Прелюдии* также по мере тембрового развития зачастую поручалась именно этому инструменту (см. т. 5 после ц. 3 и ц. 7 в партитуре *Прелюдии*).

Интонационные сопоставления значимых тем:

6а

Основная тема *Пряхи* (т. 3–6)

²⁶ Анализ интонационных связей, но в каждом случае со своими особенностями, встречается в работах: [23, 33–59; 24, 178–181].

6b Основная тема *Прелюдии*

Violini I

6c Окончание главной темы *Пряхи* — цепочка нисходящих секст

Oboe

6d Фрагмент второй темы *Прелюдии*

Flauti

Что касается темы кларнета (см. пример 4), то она обладает еще более разветвленными интонационными связями. И тема кларнета, и вторая тема «Пряхи», и одна из тем *Смерти Мелизанды*, и даже тема ранее написанной *Сицилианы*²⁷ — все перечисленные темы объединены одним и тем же мотивом, везде подчеркнута трехдольность, но каждый раз звучит новый ритмический вариант первоначальной кларнетовой мелодии.

Меняется характер, жанр темы: в *Сицилиане* звучит кружащийся танец, в *Пряхе* — задумчивая песня, в *Смерти Мелизанды* тема представлена в виде мрачной, суровой сарабанды. Кроме этого, все перечисленные темы связаны одной образной сферой, которая относится к главной героине Мелизанде и ее душевным переживаниям (любовным чувствам к Пеллеасу).

Сопоставление тем, связанных с темой кларнета:

7a Тема кларнета из *Интерлюдии* № 4

Clarinet

7b Основная тема *Сицилианы* № 5 (1–5 тт.)

Flauti

7c Тема среднего раздела *Пряхи* № 10 (27–32 тт.)

Clarinetto B

²⁷ Ж. Некту в своей аналитической статье включает в комплекс этих тем еще и тему *Песни Мелизанды*, вероятно, вследствие особенностей ее мелодической конфигурации (восходящее движение по тонам минорного аккорда и интонация малой сексты). Но поскольку тема песни гармонизуется по-иному, мы воздерживаемся от постулирования явных связей этих двух тем. См.: [27, 180].

7d Один из тематических элементов *Смерти Мелизанды* №17 (28–32 тт.)²⁸

Заглавный мотив всех приведенных тем выступает своего рода главной музыкальной идеей музыки к драме, скажем так, лейтинтонацией²⁹.

Все темы-источники, которые были только что названы и рассмотрены с точки зрения интонационных связей, составляют основной каркас музыкального материала в целом.

3. КОМПОЗИЦИОННЫЙ АСПЕКТ МУЗЫКИ К ДРАМЕ: КОНСТРУКТИВНЫЕ «АРКИ» МЕЖДУ НОМЕРАМИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕМАТИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ

Обратимся теперь к рассмотрению композиционных «рифм» (тематических арок). Форте прибегает к двум типам построения подобных «рифм» на расстоянии: во-первых, выстраиваются арки, основанные на точных повторях определенных номеров, отдельных фрагментов или даже тем; во-вторых, применяется метод рассредоточенных тематических трансформаций. Эти композиционные приемы Форте применяет для того, чтобы подчеркнуть смысловые связи, целую символическую систему, которая содержится в самом тексте Метерлинка. Кроме того, зачастую те или иные темы проводятся в сопоставлении по принципу «согласия» или, наоборот, «конфликта»: подобное сопряжение тем раскрывает внутренний смысл драмы.

Сразу необходимо отметить, что некоторые темы появляются впервые не обособленно, а вкуче с другими темами или на их фоне (например, первая тема *Прелюдии* или мотив Голо). Этот фактор не позволяет проследить индивидуальный путь каждой темы и построение арок на ее основе, без того чтобы учитывать включенность этой темы в контекст, во взаимодействие и противостояние с другими тематическими «персонажами». В ходе рассмотрения музыки к драме мы иногда будем переключаться с анализа пути выбранной темы на ее сопоставление с иными темами, если того потребует многотемность музыкального номера или сценическая ситуация.

Первая тема *Прелюдии* вводится почти во все сцены с участием Мелизанды (см. Приложение 1): в I акте — №1 (антракт к I действию), *Интерлюдии* (№2 и 3) вместе с мотивом Голо (обрамление сцены в лесу); во II акте — в *Интерлюдии* (№7) — звучит так же, как и в *Прелюдии*, вместе со второй темой и мотивом Голо (перед сценой в замке); в следующей *Интерлюдии* (№9) проходит только первая тема *Прелюдии* (в сцене у входа в грот во время реплики Мелизанды: «Оставьте меня, оставьте! Я хочу идти одна»); в IV акте эта тема единственный раз проводится совместно с кларнетовым

²⁸ Цепочка нисходящих секст адресует к первой теме *Праху*.

²⁹ См.: [24, 243–244; 23, 33–38].

соло (№ 16, *Интерлюдия* перед ночной сценой в парке³⁰ — последней встречей Пеллеаса и Мелизанды). В V акте первая тема *Прелюдии* более не звучит по причине психологического изменения образа главной героини: душа Мелизанды уходит здесь в ирреальное пространство; звучание спокойной светлой мажорной темы не соответствовало бы символическому значению происходящего.

Особенным этапом музыкального развития, сопряженным с первой темой *Прелюдии*, выступает антракт к III действию (*Пряха*), поскольку, как уже было установлено, первая тема *Пряхи* представляет собой трансформированный вариант первой темы *Прелюдии* (также она в каденционной фазе вбирает в себя секстовые интонации второй темы *Прелюдии*). Можно даже с осторожностью предположить, что главная тема *Пряхи* отчасти заменяет исходную тему *Прелюдии* в плане образном и символическом — ведь оба этих элемента вполне могут быть соотнесены с образом главной героини.

Впрочем, в данном случае присутствует образно-смысловая двуплановость: основная тема, соотносимая с образом Мелизанды, проходит у гобоя на фоне мерного «жужжания» струнных (изобразительный эффект достигается с помощью триольных фигураций, ассоциирующихся со звуками вертящегося колеса прялки, за которой сидит Мелизанда). Кроме этого, согласно мнению А. Колбус, второй раз данная музыка³¹ звучит в начале сцены у окна башни (2-я сцена III действия), когда Мелизанда проговаривает (декламирует) слова песни о длинных волосах («Мои длинные волосы падают с башни») [24, 235]. Но это предположение спорно, поскольку по характеру тематизма *Пряха* не подходит в качестве сопровождения к данному сценическому моменту.

Если музыкальный материал *Пряхи* возникает вследствие преобразования двух тем *Прелюдии*, то мотив Голо контрастирует с ними обеими, антагонистичен им по смыслу. Указанные три тематических элемента вступают в скрытое напряженное взаимодействие уже в антракте к первому действию, где музыкальными средствами показывается завязка драмы, которая будет в дальнейшем разворачиваться между главными героями на сцене. В *Прелюдии* контрастные элементы не столько сталкиваются друг с другом, сколько противопоставляются с помощью ладово-гармонических и тембровых средств: тембр солирующей валторны (мотив Голо) выделяется на

³⁰ Разные исследователи относят исполнение *Интерлюдии* № 16 к разным моментам действия: по мнению Ж. Некту, эта музыка должна была звучать в конце 2-й сцены IV действия (сцена в замке, на слова Аркеля: «Будь я Богом, я пожалел бы людские сердца»), а у А. Колбус — перед последней встречей Пеллеаса и Мелизанды. Вероятнее всего, логично предположение Колбус: в этом случае кларнетовая тема появляется исключительно в моменты свиданий Пеллеаса и Мелизанды.

³¹ Первая тема *Пряхи* возникает по ходу драматического действия дважды, и оба раза вместе со второй — как уже говорилось, интонационно и ладово связанной с кларнетовой темой и темой *Сицилианы*, из которых вытекает целый комплекс тематических образований, о чем речь пойдет позже.

фоне аккордов струнных; тревожное, таинственное звучание увеличенного трезвучия вносит напряжение и предвещает дальнейшее развитие событий.

В процессе драматического развития темы продолжают взаимодействовать друг с другом, появляясь зачастую вместе, что в каждом случае обусловлено внутренним смыслом сценической ситуации. В первом действии сочетание первой темы *Прелюдии* и мотива Голо появляется дважды, обрамляя сцену в лесу. Так, мотивом этого персонажа сопровождается его последняя реплика, завершающая данную сцену («Я тоже заблудился»). Эти слова имеют двойной смысл: их можно трактовать и в прямом смысле, и символически, как «блуждание» человеческой души, не находящей истинного пути и потому словно бы полагающейся на внеличные силы судьбы. Поэтому в дальнейшем валторновый мотив, абстрагированный от конкретного персонажа, можно интерпретировать как символ рока. Звучание этого сигнала в соответствующие сцены напряжение, ожидание каких-то трагических событий. Таким образом, сумрачная атмосфера тревожных предчувствий, пронизывающая художественный мир Метерлинка, находит свое музыкальное воплощение.

Мотив Голо имеет специфическое значение для драматургии пьесы: поскольку именно в I и II актах завязывается основная коллизия драмы, он, в качестве рокового предзнаменования, пронизывает от начала до конца первые два действия, однако далее уже не появляется в пьесе. Первый раз сигнал Голо звучит перед первой сценой со служанками в завершающих тактах *Прелюдии* (антракт к I действию). После этого валторновый мотив появляется не только в момент первой встречи Мелизанды и Голо в лесу (2-я сцена), но и во время первой встречи Мелизанды и Пеллеаса (конец 4-й сцены I акта), когда герои говорят о корабле. В данном фрагменте в тексте Метерлинка речь идет об «иностранном» корабле, на котором, как кажется Мелизанде, она когда-то приплыла в Аллемонд. Слова Мелизанды: «Это корабль, который привез меня сюда. У него большие паруса... Я его узнаю по большим парусам». Но Пеллеас предсказывает этому судну неминуемую гибель ночью: «Он повстречает бурю сегодня...». В приведенных строках уже угадываются определенные слова-символы и прочитывается глубинный смысл — возникает первое предвестие будущей трагедии. Внутренний символический смысл, которым наполнен диалог героев драмы, становится более ясным благодаря музыкальному сопровождению: за счет введения тревожного сигнала судьбы. На этот раз мотив Голо звучит *в паре с кларнетовой темой* (см. пример 4), которая появляется в первый раз именно в 4-й сцене I действия. Можно сказать, что символ любви (печальный кларнетовый мотив) сталкивается с неумолимой властью рока (тема Голо).

Следующий поворотный момент драматического действия — свидание Пеллеаса и Мелизанды в парке у источника (1-я сцена II акта). Мелизанда рассказывает Пеллеасу о своей первой встрече с Голо; во время беседы она роняет в воду обручальное кольцо, которое ей подарил Голо, и оно бесследно исчезает. Несмотря на предупреждения Пеллеаса быть осторожной,

Мелизанда, судя по всему, намеренно бросает кольцо в воду, как когда-то обронила корону, о которой не хочет больше вспоминать. Вероятно, для Мелизанды и корона, и кольцо ассоциируются с тягостными воспоминаниями о прошлом, и избавление от этих предметов для героини важнее, чем страшные последствия ее поступков. Весь скрытый смысл 1-й сцены раскрывается с помощью оркестрового сопровождения: в данный фрагмент пьесы композитор включает только один валторновый сигнал Голо (на словах Пеллеаса «Осторожней, вы его [кольцо] потеряете!»). Такой своеобразный «зов» судьбы напоминает о неминуемых роковых событиях, последующих в дальнейшем.

Во втором действии мотив Голо звучит еще дважды, обрамляя сцену Голо и Мелизанды в замке (2-я сцена II акта). Сначала валторновый сигнал вместе с первой и второй темами *Прелюдии* (это точный повтор антракта к I действию от середины и до конца — 21 такт) появляется перед 2-й сценой, где во время разговора с Мелизандой у Голо возникает мысль о ее измене, и он заставляет Мелизанду идти ночью на поиски кольца, которое ему очень дорого. Затем мотив Голо проходит уже *вместе с кларнетовой темой* перед сценой Мелизанды и Пеллеаса у грота (3-я сцена; возможно, смысл этого сочетания тем примерно тот же, что и в последней сцене I действия, — столкновение силы любви и силы рока). У Р. Орледжа есть указание на ремарку в дирижерской партитуре, принадлежащую самому Форе, — «темная сцена» [29, 177]. Видимо, в этот момент предполагается смена декораций, и звучание мотива Голо в сочетании с затемненной сценой создает ощущение тревоги, страха и неизвестности (Мелизанда не бывала в гроте, и ей не по себе)³².

Помимо мотива Голо особенным символическим и структурным смыслом обладает *мотив кларнета*, порождающий целый спектр интонаций и иных элементов. Речь об этом отчасти шла во втором параграфе; мы позволим себе называть данный мотив *лейтинтонацией*, поскольку он претерпевает наиболее интенсивные и интересные преобразования, тем самым в наибольшей мере уподобляясь лейтмотиву (в сравнении с иными темами-источниками). Мотив Голо, в общем, с точки зрения его сквозных появлений тоже ведет себя как настоящий лейтмотив; однако он остается фактически неизменным (разве что распадается на субмотивы). Перечислим в целом моменты появления кларнетовой темы, а затем более подробно рассмотрим ее символический смысл в каждой из сцен. Итак, лейтинтонация кларнета звучит в конце I действия в сцене с уплывающим кораблем; также мелодия кларнета в ритмическом варианте проводится в сцене Смерти Мелизанды (№ 17, V действие). Кроме этого, лейтинтонация связана

³² Интересно, что в опере Дебюсси секундовый мотив Голо также появляется в том числе в аналогичных местах пьесы, кроме интерлюдии перед сценой в гроте. Сходные решения в музыкальной драматургии у двух композиторов обусловлены самим текстом Метерлинка, мотив Голо и в опере Дебюсси, как уже говорилось, наделяется символическим смыслом мотива рока.

с основной темой *Сицилианы* (№5 — антракт к II действию) и со второй темой *Пряхи* (№10 — антракт к III действию).

В первоначальном или трансформированном варианте лейтинтонация так или иначе проходит через всю пьесу, скрепляя собой все части драмы от первого акта до последнего. Впервые данная интонация появляется в кларнетовом соло (см. пример 4) в конце первого действия в 4-й сцене в сопоставлении с мотивом Голо (что уже отмечалось при рассмотрении последнего). Эта сцена — первая встреча Мелизанды и Пеллеаса; и, возможно, появление первой минорной интонации кларнета уже в самом начале зарождения любовного чувства героев призвано подчеркнуть обреченность их дальнейших отношений. Указанный номер будет в точности повторен в конце II действия перед сценой у грота — вторая встреча двух влюбленных, но уже в совершенно иных обстоятельствах; причем и эта сцена пронизана тревогой и символическими знаменами (лунный свет, трое нищих в пещере). И в последний раз тема кларнета звучит в конце IV действия перед сценой в парке — во время последнего свидания Пеллеаса и Мелизанды, трагической развязки их отношений. Таким образом, тема кларнета сопутствует каждой встрече главных героев, предвещая с самого начала обреченность их прекрасных чувств. Однако в III акте данный музыкальный материал отсутствует; по-видимому, он не кажется композитору подходящим, возможно, потому, что это внутренняя психологическая кульминация романтических чувств Пеллеаса и Мелизанды, и композитору нужна музыка более проникновенного, лирического характера.

Таковой является *Сицилиана*, главная тема которой выступает вариантом мотива кларнета. Правда, впервые *Сицилиана* звучит в качестве антракта ко II действию³³. Вероятно, главная тема *Сицилианы* (как и мягкая ми-бемоль-мажорная тема ее среднего раздела, более не повторяющаяся) может быть ассоциирована с чувствами героев и, в первую очередь, с сокровенными переживаниями Мелизанды. Утонченная оркестровка (тема у солирующей флейты на фоне тихих фигураций солирующей арфы, с деликатной поддержкой струнной группы) рождает ощущение хрупкости и элегичной нежности.

Здесь уместно оговорить, что, если отчасти следовать точке зрения А. Колбус и связывать темы *Прелюдии* и *Пряхи* с образом Мелизанды, то логично соотносить все перечисленные темы с разными его сторонами. Так, первая и вторая темы *Прелюдии*, возможно, ассоциируются с внешним обликом героини, в отличие от чувственно-элегической и одновременно «потаенной» музыки *Сицилианы*. Главной теме *Сицилианы* придают особенную мягкость модализмы (например, в каденции первого предложения возникает дорийская краска; в основе — гармонический оборот: $\text{Tr}^+ \text{S D}$), а также обилие больших нонаккордов в ходе развития (особенно часто дает о себе знать гармонический оборот: $\text{D}^{\circ} \text{Tr} \text{ T}^{\circ}$).

³³ Напомним, что в сюите *Сицилиана* помещена на третье место, после *Пряхи*.

Синтез двух начал, внешнего и внутреннего, осуществляется в антракте к III действию (№ 10, *Пряха*): первая тема (пример № 6а), как уже говорилось, основана на материале первой темы *Прелюдии*, а тема среднего раздела (вторая тема *Пряхи* — пример 6d) связана с основной темой *Сицилианы* (пример 7b) и мотивом кларнета (фактически является вариантом последнего). Примечательно, что вторая тема *Пряхи* полностью проводится уже в *Интерлюдии* № 4 (конец I акта) вместе с кларнетовой лейтинтонацией и мотивом Голо. Напомним также, что точный повтор № 4 дан в конце II акта перед ночной сценой у грота (*Интерлюдия* № 8). Можно сказать, что вторая тема *Пряхи* изначально представлена в качестве дополнения, продолжения материала солирующего кларнета (углубление лирико-драматической стороны образа Мелизанды).

Второй раз *Сицилиана* звучит в сокращенном варианте в III акте: в сцене у башенного окна, когда актриса завершает декламацию последней строфы песни³⁴ (на слова «Я родилась в воскресенье, в воскресенье в полдень»), в оркестре полностью повторяются первые 16 тактов *Сицилианы*³⁵. В этот момент Мелизанда расчесывает волосы и, по-видимому, втайне надеется на приход возлюбленного (в тексте песни есть строка об ожидании день напролет). После исполнения песни появляется Пеллеас, и вместе с ним возвращается к Мелизанде неотвратимое ностальгическое чувство любви, что, возможно, и призвана выразить основная тема *Сицилианы*.

Еще одна тема, наиболее светлая и притом обладающая наибольшим внутренним трагизмом, передавая всю гамму любовных переживаний

³⁴ В III действии пьесы Метерлинка Мелизанда поет две песни: одну за прялкой (в первой сцене), другую — у окна башни (во второй сцене). Сидя за прялкой, Мелизанда напевает фразу «Святой Даниил и Святой Михаил, Святой Михаил и Святой Рафаил», которая, по мысли Ж. Некту, предвосхищает смысл песни в следующей сцене. Однако, как показал исследователь Г. Херманс (G. Hermans), у Метерлинка существовали разные версии текстов для песни у окна. В первом издании пьесы (1892) был предложен вариант, использованный Дебюсси: «Мои длинные волосы ниспадают с башни». Затем Метерлинок сочинил еще несколько текстов для этой песни и предложил их на выбор актрисе, исполнявшей роль Мелизанды в парижской постановке (мадемуазель Мёри [Mlle Meuris]). Она предпочла версию «Три слепые сестры», которая с тех пор и появилась в изданиях пьесы. Этот текст был использован Габриелем Фабром (Gabriel Fabre) для парижской постановки 17 мая 1893 года и впоследствии послужил основой свободного английского перевода Маккейла (Maskail), к которому и обратился Форé. Но для лондонской постановки данный номер был перемещен из сцены у окна башни в конец предыдущей сцены (за прялкой), тем самым песня о трех сестрах заменила исходные строки об архангелах. Тогда для песни у окна Маккейл решил перевести на английский текст песни про длинные волосы из первого издания пьесы. Это было отчасти логично, поскольку символический текст «Трех слепых сестер», очевидно, совершенно не подходит для сцены расчесывания волос. Кроме того, Ж. Некту предполагает, что в лондонской постановке текст песни «Мои длинные волосы» попросту декламировался, а не пелся. См.: [28, 156].

³⁵ Как отмечает А. Колбус, в дирижерской партитуре № 13 записан Форé неаккуратно и трудно прочитывается, а также присутствуют указания только на вступление отдельных партий в оркестре. См. [24, 236].

главных героев, также звучит, причем впервые, в контексте III действия: это тема «Песни Мелизанды», воплощающая душевную тоску героини, ее надежду и несбыточные мечты. Вообще, можно сказать, что III действие полностью посвящено Мелизанде, ее тревожным предчувствиям, связанным с любовью к Пеллеасу. И уже в первой сцене за прялкой Мелизанда поет *Песню о трех слепых сестрах*, образы которых можно интерпретировать как «слепые» человеческие души; каждая из них ждет своего возлюбленного — «желанного царя». Поскольку героиня исполняет песню за прялкой, возникают аллюзии на философские смыслы, пришедшие к нам еще из Древнего мира — движение веретена как символ течения времени и отсюда прядение нитей судьбы³⁶.

В тексте Метерлинка также можно усмотреть определенную ассоциацию с библейской притчей о разумных и неразумных девах (Мф. 25:1–13), в которой, как и в *Песне Мелизанды*, они ждут пришествия Царя. Согласно богословским интерпретациям, в притче, рассказанной Иисусом, имеется в виду Его второе пришествие и обретение Царства Божьего, а горящие светильники соотносятся с духовным бодрствованием. В то же время у Метерлинка ожидание трех слепых сестер (причем они ждут именно короля — во французском оригинале *le roi*, в переводе Маккейла *the Prince*) подразумевает трагический исход, и их лампы в конце концов гаснут, не оставляя надежды на счастливое будущее. Кроме этого, вторым слоем накладывается символика метерлинковского художественного мира, связанная с противопоставлением света и тьмы (и в данном случае — с победой мрака), а также с тревожным чувством неотвратимого ожидания. Поскольку песню исполняет Мелизанда, то логично провести параллели с ее судьбой: она тоже ждет Пеллеаса и одновременно предчувствует неосуществимость своих надежд быть рядом с ним.

На данный текст Метерлинка Форе сочинил удивительно светлую, мягко-элегическую, проникновенную песню с легкой, прозрачной оркестровой фактурой, в которой присутствуют основные тембры, связанные с образом Мелизанды — струнные, флейта и кларнет. Так возникает новая музыкальная характеристика героини, более глубоко раскрывающая охватившее ее внутреннее чувство страха, тоски, трагической неизбежности своей судьбы и судьбы своего возлюбленного³⁷.

³⁶ Веретено — атрибут богинь судьбы (древнегреческие Мойры, древнеримские Парки, древнескандинавские Норны).

³⁷ Песня Мелизанды состоит из пяти куплетов: в первых двух дается описание ситуации, причем перевод Маккейла несколько отстает от французского оригинала (см. Приложение 2). У Метерлинка три слепые сестры (об их происхождении ничего не сказано) поднимаются на башню с зажженными золотыми лампами; там они семь дней ждут короля, причем первая сестра «слышит пламя», исходящее от светильников; вторая сестра говорит, что король уже поднимается вверх, а третья, «самая святая», чувствует, что лампы погасли. В переводе Маккейла — три слепые сестры (в данном случае они представлены как королевские дочери) сидят в башне под замком с горящими светильниками; затем поднимаются на башню и семь дней проводят в ожидании

Песня Мелизанды выделяется на фоне остального музыкального материала своим ладовым обликом (исходная натурально-ладовая окраска), спецификой мелодики. В процессе развития меняются ладовые краски: во втором куплете появляются черты дорийского d (усматривается связь с дорийским g в *Сицилиане*), последний куплет выделяется фригийским наклоном.

Для вокальной партии характерна метрическая и ритмическая свобода, напевно-декламационный стиль, дробление мелодической линии на небольшие фразы, отграниченные паузами. Музыка точно следует за поэтическим текстом: в согласии с развитием сюжета³⁸ (третья и четвертая строфы) вокальная партия доходит до f^2 (хотя в целом мелодия располагается в диапазоне октавы — d^1-d^2), гармония насыщается хроматизмами, происходит постепенное усложнение фактуры — от долгих, протянутых «педалей» до пульсирующих аккордов. Динамически и гармонически композитор выделяет смысловую кульминацию песни — конец 4-го куплета, слова второй девушки: «Принц на лестнице башни!» (Возникает модализм — миксолидийский оттенок в каденции: тонический септаккорд натурального d со вспомогательными квартой и дорийской секстой → мажорная доминанта; данному обороту присуща также легкая окраска доминантового лада: благодаря минорной септимерной гармонии $d-f-a-c$ может быть услышана как субдоминанта по отношению к местной тонике, представленной в виде мажорного трезвучия с основным тоном a .)

После этого в последнем, пятом куплете, когда третья, самая святая сестра говорит, что нет теперь никакой надежды, ощущается спад напряжения, и в оркестровом сопровождении возвращается основной материал песни, восстанавливается первоначальная фактура, снова тихая динамика ($p-pp$).

Главное интонационное зерно, которое проходит только в оркестровом сопровождении *Песни Мелизанды* (см. пример 5), является основным материалом последнего действия; именно он использован в двух заключительных сценах V акта, а также в антракте к V акту — *Смерть Мелизанды* (см. пример 8).

Выполняя функцию заключения, в некоторой мере смыслового итога, антракт *Смерть Мелизанды* включает в себя, кроме темы песни, и другой

принца. Три последующих куплета по смыслу соответствуют метерлинковским. Однако структура английского перевода также имеет отличия от структуры оригинала. Во французском тексте присутствуют два рефрена («Elles, vous et nous» — «Они, вы и мы» и «Espérons encore» — «Еще надеемся»), которые придают стихотворению Метерлинка черты песенности и даже балладности. Английский перевод этих рефренов не содержит, причем в последнем куплете говорится прямо, что надежда потеряна навсегда («O no hope now forever»), в то время как у Метерлинка рефрен «еще надеемся» присутствует даже в финальной строфе, вплоть до итоговой строки «Они погасли» («Elles se sont éteintes...») — в данном случае трагический итог оказывается особенно неожиданным, внезапным.

³⁸ На слова: «O, hope!».

материал из предшествующих номеров пьесы, сопряженный с образной сферой Мелизанды: вариант темы кларнета из I акта (также не забудем про связь данной лейттемы с основной темой *Сицилианы*), цепочку нисходящих секст из каденции первой темы *Праху* (антракт к III действию) — см. примеры 6с и 7а. Все известные уже нам тематические элементы сочетаются с новой, открывающей антракт, трагической темой в ритме и духе сарабанды.

Последний антракт предвосхищает трагическую атмосферу V действия, посвященного последним мгновениям жизни Мелизанды. В финальных сценах в диалогах главных персонажей пьесы подытоживается значение произошедших событий и раскрывается их символический смысл. И введение соответствующего музыкального материала дважды подчеркивает важные моменты драматического действия, которые связаны с полным растворением души Мелизанды в небытии.

8 Вариант темы *Песни Мелизанды* в антракте к V акту *Смерть Мелизанды*
(№ 17, т. 9–12, 55–56)

The musical score is for four string parts: Violini I, Violin II, Viole, and Violoncelli. It is in 3/4 time and features a variation of the 'Song of Melisande' theme. The Violini I part starts with a dynamic of *p* and includes the instruction *con sord. div.* The Violin II part also starts with *p* and *con sord.* The Viola part enters in the second measure with a dynamic of *p*. The Violoncelli part enters in the second measure with a dynamic of *pp* and includes the instruction *arco*. The score consists of four measures, with the first measure being a whole note chord and the following three measures being eighth notes.

Первый раз последние десять тактов антракта (основанные на теме *Песни Мелизанды*) звучат на словах героини: «Да, да, я больше ни о чем не тревожусь...» и второй раз — во время итоговых слов Аркеля («Это ужасно, но это не твоя вина»), словно бы освобождающих Голо от ответственности за смерть Мелизанды. Кроме того, в тот же самый момент старый король размышляет и о сущности умершей девушки («это было маленькое таинственное существо»), и о безжалостном и неизбежном возвращении всех событий на круги своя, о смыкании будущего с прошлым, о своего рода «закольцованности» и повторности всех трагедий в мире (Аркель о ребенке Мелизанды: «Теперь очередь этой маленькой девочки»). Таким образом, в последний раз музыкальное сопровождение призвано подчеркнуть все наиболее важные символические смыслы пьесы. Выбор темы *Песни Мелизанды* в данном случае может быть определен теми символическими проекциями, которые исходили от текста песни (в ней подчеркивался символический мотив безнадежности будущего, потухшего света, тщетности надежд и ожиданий). Можно уподобить жизнь героини горящей лампаде, тогда символика угасших светильников становится очевидной.

Спустя почти десять лет композитор снова обратился к *Песне Мелизанды*: создавая вокальный цикл «Песнь Евы» («La Chanson d'Ève»; оп. 95, 1906–1910) на отдельные стихи, взятые из одноименной поэмы французского символиста Шарля ван Лерберга³⁹, Форе использует мелодию *Песни Мелизанды* как источник интонационного материала трех песен⁴⁰: №1 — «Рай» («Paradis»), №4 — «Как Бог сияет» («Comme Dieu rayonne») и №9 — «Сумерки» («Stépuscule»)⁴¹. Примечательно, что Форе начал сочинение данного цикла с песни «Сумерки», которая имеет смысловые параллели с поэтическим текстом Метерлинка (идея угасания, в данном случае угасающего дня, тревожное состояние, ощущение трагичности течения времени, боль существования). Композитор использует в этой песне материал *Песни Мелизанды* и непосредственно: фортепианный аккомпанемент в тональном, гармоническом и фактурном плане абсолютно идентичен оркестровому сопровождению *Песни Мелизанды* вплоть до 21-го такта.

В двух других песнях из названных выше Форе более интенсивно работает материал, используя начальную интонацию *Песни Мелизанды* в качестве исходного импульса. В первом номере цикла речь идет о первом дне Творения — от раннего рассвета до закатных сумерек, о пробуждении природы и сотворении Богом Евы, которая по повелению Господа наделяет все живые существа именами с помощью животворной песни⁴². Проведения лейтинтонации в первой песне связаны с идеей пробуждения живых существ и затем погружения в сон всего сущего⁴³.

³⁹ Шарль ван Лерберг (Charles van Lerberghe, 1861–1907) — бельгийский поэт-символист, новеллист и драматург, близкий по мировоззрению и философии Метерлинку (который сам это признавал, указывая на приоритет Лерберга в разработке темы смерти). На стихи Лерберга Форе создал еще один цикл: «Затворенный сад» («Le jardin clos», оп. 106).

Поэт присутствовал на лондонской премьере «Пеллеаса и Мелизанды» (21 июня 1898 года) вместе с Метерлинком и был в восторге от постановки. В письме Альберу Мокелю он отмечает триумфальный успех, гениальную игру актеров (прежде всего исполнителя роли Пеллеаса) и особенный стиль постановки, напомнивший Лербергу картины Э. Берн-Джонса (зятем которого, к слову, был Джек Маккейл, переводчик пьесы). В том же письме Лерберг упоминает отзывы прессы, где говорится о присущей оформлению спектакля стилистике Гюстава Моро и даже Мемлинга (!) [27, 173–174]. К сожалению, репродукции изначальных декораций и эскизы костюмов не сохранились.

⁴⁰ Поэма вышла в 1904 году.

См. весь цикл стихов: URL: http://www.lieder.net/lieder/get_author_texts.html?AuthorId=1618 (дата обращения: 13.07.2017), а также в издании: *Lerberghe Ch. La chanson d'Ève / Charles van Lerberghe*. Paris: Société du Mercure de France, [MCMIV] 1904, 216 p.

⁴¹ Перевод этих трех песен см. в Приложении 3.

⁴² В тексте Лерберга ничего не говорится об Адаме; Ева тут предстает самоценным творением Создателя. Еве переданы и функции Адама (наделение всех существ и предметов именами).

⁴³ Введением лейтинтонации отмечены основные этапы этого временного цикла (от рассвета до вечерней зари), которые обозначены в 1-й, 3-й, 6-й и 7-й строфах тек-

В поэтическом тексте четвертой песни прославляется Творец, присутствует Божественное свечение, но музыка в какой-то степени противоречит данному содержанию по своему элегически-сумеречному, лирическому настроению. Лейтинтонация пронизывает от начала до конца музыкальную ткань песни, вплетаясь в фактуру в разных метрических, ритмических вариантах и с разной гармонизацией.

Таким образом, несмотря на то что тексты *Песни Мелизанды* и упомянутых номеров «Песни Евы» принадлежат разным поэтам и пронизаны ярко индивидуальными символическими смыслами, можно найти объединяющий их художественный мотив противопоставления света и тьмы, сияния и угасания.

Как уже приходилось отмечать, помимо важнейших номеров, которые составляют структурную основу всей пьесы, композитор использует ранее написанные произведения. Кроме *Сицилианы* (1893), это *Фантазия для флейты и фортепиано* op. 79 (1898), звучащая в III акте (*Интерлюдия* № 14: здесь в точности повторяются первые 19 тактов *Фантазии*, к которым специально были дописаны четыре заключительных такта), а также в качестве антракта перед IV актом. Исследователи расходятся во мнении, в какой момент действия эта музыка должна появиться: Ж. Некту указывает на последнюю сцену III акта (Голо и Иньоль под окном комнаты Мелизанды), в то время как у А. Колбус данная музыка должна сопровождать смену декораций между 2-й и 3-й картинами (между сценой у башни и сценой в подземелье, куда Голо заводит Пеллеаса).

9 Фантазия для флейты и фортепиано op. 79 (т. 1–7)

The musical score is presented in two systems. The first system shows the flute part (treble clef) and the piano accompaniment (grand staff). The flute part begins with a whole note rest, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece, with the flute part playing a melodic line and the piano accompaniment providing harmonic support.

ста Лерберга. В начальной строфе повествуется о первом утре мира и расцветающем голубом саде; в третьей — о пробуждении Евы Богом; в шестой и седьмой обрисован засыпающий Эдем, погружающийся в сумерки под звуки песни Евы. Обращает на себя внимание присутствие ключевого слова «сумерки» («crépuscule»), позволяющего рассмотреть смысловую арку с девятой песней цикла.

Фантазия была написана Форе летом 1898 года в качестве конкурсного сочинения для флейтистов Парижской консерватории [24, 228]. Это единственный номер, который не выявляет никаких тематических либо интонационных связей с остальными частями, и, по мнению А. Колбус, меньше всего подходит для роли сопровождения к данной пьесе [24, 239]. Кроме этого, *Фантазия* выбивается из общего контекста еще и типом фактуры: по сравнению с остальными музыкальными номерами только в *Интерлюдии* № 14 присутствует скупое сопровождение типа «бас-аккорд», что типично для фортепианной партии в камерно-инструментальной музыке Г. Форе [24, 239]. В более поздних постановках *Фантазия* исполнялась еще и перед 4-й картиной III акта (Голо выводит Пеллеаса из подполья на террасу).

На наш взгляд, предположение Колбус о том, что *Фантазия* проходит между второй и третьей картинами III акта, более логично и понятно. Звучание этой музыки после сцены встречи Пеллеаса и Мелизанды у башни передает общее настроение главных героев. Элегичный, нежный характер *Фантазии* соответствует и атмосфере первой картины IV действия (поэтому *Фантазия* вполне могла исполняться в качестве антракта к данному действию), в которой главные герои договариваются о последней встрече и которая содержит аллюзии на ключевые события прошлого (упоминание источника слепых, а также неких иностранных гостей, приехавших изда-лека, как и сама Мелизанда).

* * *

На первый взгляд, музыка к драме «Пеллеас и Мелизанда» Г. Форе может показаться достаточно простой для восприятия. Но, с другой стороны, ознакомившись с трудами зарубежных исследователей, проанализировав музыку к драме, мы можем отметить, что внутренняя организация музыкального материала довольно сложна и утонченна. Так, обнаруживаются интересные интонационные связи между номерами, тематические арки, изысканные трансформации тематических элементов (наподобие модификаций оперных лейтмотивов или изменений исходных тем в романтических симфонических произведениях), что связано с индивидуальным взглядом композитора на символическую систему пьесы бельгийского драматурга.

В чем же состоит этот индивидуализированный взгляд? Думается, Форе не ставил своей задачей предложить подробную музыкальную характеристику каждого персонажа, «присвоив» ему ту или иную тему или комплекс тем, — хотя, разумеется, некоторые темы по контексту вполне могут быть соотнесены с конкретными героями⁴⁴. Вероятно, композитору было более по душе передать общую атмосферу сценического действия, как он ее чувствовал. И музыка тут говорит сама за себя: эмоциональную доминанту пьесы в интерпретации Форе можно определить как элегически-нежную,

⁴⁴ В частности, номер *Пряха* уже самим названием адресует к образу Мелизанды; в то время как валторновый сигнал на выдержанном звуке в *Коде Прелюдии*, естественно, вызывает ассоциации с Голо.

возвышенно-печальную, утонченно-романтическую с нотками легкой грусти. В музыке Форе нет ни крошечного ужаса (даже в *Смерти Мелизанды* — сдержанно-суровый, но просветленный, благодаря включению материала *Песни*, трагизм⁴⁵), ни глубокого мрака, ни безысходной тоски⁴⁶, ни «тристановского» томления⁴⁷.

Вообще говоря, сопоставление видения метерлинковского мира, которое встает со страниц партитуры Форе, с иными музыкальными трактовками созданной в «Пеллеасе и Мелизанде» реальности может послужить предметом отдельного изучения и по сути составляет проблему синтетического, эстетико-философского и даже мировоззренческого характера. В рамках данной статьи мы не затрагивали столь сложные вопросы, но в качестве вектора дальнейших исследований темы «Метерлинк в музыке» подобная проблематика представляется чрезвычайно актуальной.

И все же еще один интерпретационный аспект требует осмысления: речь идет о центральном в пьесе образе Мелизанды. Разумеется, приводившаяся выше позиция Аниты Колбус (интерпретирующей почти весь основной музыкальный материал как сопряженный с фигурой главной героини) имеет право на существование. «Ключом» к такой интерпретации служит, на наш взгляд, *Пряха*: этот номер, вне всякого сомнения, относится именно к заглавной героине благодаря наименованию. Тогда, разматывая нити тематических связей (главная тема *Пряхи* — первая тема *Прелюдии*; сексты в каденции названной темы *Пряхи* — вторая тема *Прелюдии*; вторая тема *Пряхи* — лейтинтонация кларнета), мы неизбежно придем в итоге к выводу, что как весь музыкальный материал сходится в *Пряхе*, так и весь смысловой спектр, «излучаемый» перечисленными темами (с учетом их появления в различном контексте), сходится в сущности образа Мелизанды. Однако вопрос в том, стоит ли устанавливать такое взаимно-однозначное соответствие музыкального материала и образной сферы. Ведь музыка рождает смыслы в любом случае иные по природе, чем смыслы внемузыкальные, а в случае с Метерлинком эта особенность как нельзя более актуальна. Поэтому, принимая во внимание отказ Форе от лейтмотивов как таковых, но

⁴⁵ Недаром Александр Блок считал, что эта драма «принадлежит к тем пьесам Метерлинка, в которых прежде всего бросается в лицо свежий, разреженный воздух, проникнутый прелестью невыразимо лирической. Пленительная простота и стройность и законченность — какая-то воздушная готика в утренний, безлюдный и свежий час. Это не трагедия, потому что здесь действуют не люди, а только души, почти только вздохи людей, “реальные собственной нереальностью”, как сказал когда-то Реми де Гурмон. Но по стройности и строгости очертаний — это параллельно трагическому. Главное же, это просто — невыразимо просто и грустно, как бывает осенью, когда последние листья улягутся на земле, а в небе среди голых черных сучьев засияет бледная, разреженная лазурь» [1, 198].

⁴⁶ На ум приходят строки из письма К. Дебюсси касательно соответствующей оперы, в которых он сравнивает свои гармонические эксперименты с атмосферой тоскливых дней, окутанных «чем-то серым, сырым и столь тяжким, что им можно было бы распахнуть и дуб!» (письмо Ж. Дюрану от 26 июня 1909 года; см.: [6, 148]).

⁴⁷ Как в симфонической поэме А. Шёнберга.

при этом изобретение тонких интонационных межтематических связей, скорее можно трактовать последние как отражение единства создаваемого музыкального мира, вторящее удивительному образно-смысловому единству художественного мира Метерлинка, — чем сводить всё многообразие смысловых оттенков к одному образу Мелизанды, пусть и важнейшему.

Специфическую исследовательскую проблему представляет собой стилистика музыки Форе. С одной стороны, несмотря на определенное стилевое единство всех номеров, в силу своего ритмического и гармонического облика особняком стоит *Песня Мелизанды* из III акта (№ 11). Вероятно, особенности этого номера обусловлены тем, что он единственный вокальный в рамках данной постановки; возможно, композитор хотел тем самым выделить его на фоне всего остального музыкального материала. Свободная ариозно-речитативная партия сопрано напоминает вокальную традицию французских опер времен Ж.-Б. Люлли и Ж.-Ф. Рамо. Гармонический язык песни отличается от классико-романтического стиля: присутствуют модальные черты, что проявляется в постоянной модификации ладовогоклонения; время от времени, но почти незаметно, исподволь, происходит смена ладового устоя.

С другой стороны, при внимательном анализе и вслушивании можно уловить тонкие гармонические связи между всеми номерами музыки к драме. «Лейтгармонией» тут в некотором роде можно назвать большой нонаккорд; также привлекают слух любимые композитором модализмы, более или менее явные, — именно благодаря их присутствию во всех протяженных номерах (антрактах) *Песня Мелизанды* органично включается в контекст всей музыки к драме (и, в частности, антракта к V действию). Например, в *Прелюдии* плагальная финальная каденция с *f* может быть услышана как вносящая миксолидийский оттенок; свежо звучат дорийские краски в каденции первого предложения *Сицилианы*; начальная фраза *Смерти Мелизанды* репрезентирует эолийский *d* с низкой седьмой ступенью. Сходные слуховые ощущения рождает ладовая переменность (или колеблющаяся тональность; видимо, естественны обе трактовки) *G-h* в первом предложении первой темы *Пряхи*.

Форе очень тонко работает со слушательским восприятием, заставляя его колебаться в определении ладовых функций созвучий. Кроме того, наподобие Дебюсси, композитор играет с контекстным восприятием аккордов, обманывая ожидания: зачастую после разрешения или применения эллипсиса фонизм и роль только что отзвучавшего аккорда воспринимаются неожиданно. Подробнейший гармонический анализ музыки к драме мог бы послужить иллюстрацией органичного и тонкого взаимодействия различных ладовых систем.

Перипетии судьбы *Сицилианы* — фрагмента из написанного композитором ранее балета-комедии «Мещанин во дворянстве» — также вполне могли бы претендовать на внимание исследователей. В частности, в дальнейшем было бы любопытно выяснить, какую конкретно функцию выполняла

данная пьеса в балете, и каков был ее первоначальный облик. Далее, отдельный интерес представляют тембровые решения, предложенные как самим Форе, так и Кёкленом для обработки материала *Сицилианы*: от балета — включая версию для виолончели с фортепиано — к «метерлинковскому» варианту.

После премьеры спектакля «Пеллеас и Мелизанда» в 1898 году Форе еще не раз обращался к музыке, написанной для лондонской постановки. Как уже было упомянуто, спустя десятилетие *Песня Мелизанды* становится источником интонационного материала для вокального цикла «Песнь Евы» на стихи поэта-символиста Ш. Ван Лерберга. Помимо этого, в 1909 году Форе сделал новую оркестровку антрактов к пьесе «Пеллеас и Мелизанда» и скомпонувал симфоническую сюиту с одноименным названием, состоящую из четырех номеров: *Прелюдия, Пряха, Сицилиана, Смерть Мелизанды*⁴⁸. Стало быть, музыка к «Пеллеасу и Мелизанде» оставалась значимой для композитора. В настоящее время сюита достаточно репертуарна. К известным ее исполнениям можно отнести записи Монреальского симфонического оркестра под управлением Шарля Дютуа (1987), камерного оркестра «Академия Св. Мартина в полях» под управлением Невилла Марринера (1981), Симфонического оркестра Сан-Франциско под управлением Стефана Денева (2009), Национального оркестра Франции (ORTF) под управлением Джеймса Гаффигана (2016).

⁴⁸ Сюиту композитор посвятил принцессе Эдмонд де Полиньяк (Princesse Edmond de Polignac) — покровительнице искусства и одной из главных меценаток С. Дягилева.

Список литературы

1. Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. Т. 5. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 198.
2. Бонье А. Философия Метерлинка / пер. с фр. 2-е изд. «Ежемесячных сочинений». СПб.: И. Ясинский, 1903. 31 с.
3. Владимирова А. И. Франция на рубеже XIX и XX веков. Литература, живопись, музыка, театр. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. 148 с.
4. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. 527 с.
5. Гейне А. Морис Метерлинк: Биография-характеристика / пер. с нем. Н. Хмельницкой. СПб.: АО тип. дела в СПб., 1909. 59 с.
6. Дебюсси К. Избранные письма / сост., пер., вступ. статья и коммент. А. С. Розанова. Л.: Музыка, 1986. 286 с.
7. Зеринг Л. Метерлинк, как философ и поэт / пер. с нем. М. Кадиш. М.: Со-времен. пробл., 1908. 139 с.
8. Кокорева Л. М. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 2010. 496 с.
9. Кремлев Ю. А. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.
10. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. 269, [1] с.
11. Метерлинк М. Сокровище смиренных / пер. с фр. В. Горской. М.: Издание В. М. Саблина, 1911. 118 с.
12. Михайлов А. Поэтический театр Мориса Метерлинка // Метерлинк М. Синяя птица. Пьесы, стихотворения, рассказы. М.: ЭКСМО, 2006. С. 5–46.
13. Образцова А. Г. Стелла Патрик Кэмпбелл. М.: Искусство, 1973. 176 с. («Жизнь в искусстве»). URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1011064/Obrazcova_-_Stella_Patrik_Kempbell.html (дата обращения: 13.07.2017).
14. Саломон М. А. Метерлинк: Его творчество и мирозерцание. Юрьев: тип. К. Маттисена, 1912. 80 с.
15. Станиславский К. С. В гостях у Метерлинка // Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1962. С. 388–392.
16. Хвостов В. М. Этика Метерлинка. М.: Типо-лит. И. Н. Кушнерев и К°, 1913. 117 с.
17. Чаговец В. А. Тайна смерти в драмах Метерлинка / Всеволод Андреевич Чаговец. Киев: тип. Р. К. Лубковского, 1904. 17 с.
18. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней: Морис Метерлинк, Эмиль Верхарн, Фернан Кроммелинк, Мишель де Гельдероне, Герман Тейрлинк, Гуго Клаус, Поль Виллемс, Шарль Бертен, Тоне Брюлен: Очерки / Инна Дмитриевна Шкунаева. М.: Искусство, 1973. 446 с.
19. Штейгер Э. Новая драма: Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Зудерман / Эдгар Штейгер; пер. с нем. под ред. Е. Соловьева. СПб.: Б. Н. Звонарев, 1902. 376 с.
20. Шюре Э. Введение в эзотерическую доктрину // Шюре Э. Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий. Рама. Кришна. Гермес. Моисей / пер. с франц. Е. Писаревой. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 7–32.

21. *Barrie J. J.* Gabriel Fauré— A Life in Letters / Jones J Barrie. L.: B. T. Batsford Ltd, 1989. 359 p.
22. *Campbell S. P.* My Life and Some Letters / Stella Patrick Campbell. L.: Hutchinson, 1922. 451 p.
23. *Jaakkola I.* Gabriel Fauré: Pelléas et Mélisande— symbolistisen draaman musiikillinen tulkinta [Gabriel Fauré: Pelléas et Mélisande— a musical interpretation of a symbolist drama] / [Sibelius-Akatemia Sävellyksen ja Musiikinteorian osasto Tutkielma Kevät 2009 Inkeri Jaakkola]. [Inkeri Jaakkola Sibelius-Academy Department of Composition and Music Theory. Helsinki, 2009]. 97 p.
24. *Kolbus A.* Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: Pelléas et Mélisande. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas / Anita Kolbus. Marburg: Tectum Verlag, 2001. 310 S.
25. *Lee James H.* Incidental music to Maeterlinck's "Pelleas et Melisande" by Gabriel Faure and Jean Sibelius: A Comparative Analysis from a Conductor's Perspective. Submitted to the graduate degree program in Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. 2013. 41 p.
26. *Lerberghe Ch.* La chanson d'Ève / Charles van Lerberghe. P.: Société du Mercure de France, [MCMIV] 1904. 216 p.
27. *Nectoux J.-M.* Le Pelléas de Fauré // *Revue de Musicologie*, T. 67. No. 2. Société Française de Musicologie, P., 1981. P. 169–190.
28. *Nectoux J.-M.* Gabriel Fauré: A Musical Life / Jean-Michel Nectoux. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 676 p.
29. *Orledge R.* Fauré's "Pelléas et Mélisande" // *Music & Letters*, Vol. 56. No. 2. Oxford University Press, 1975. P. 170–179.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1
КОМПОЗИЦИЯ МУЗЫКИ К ДРАМЕ «Пеллеас и Мелизанда»

Сравнительная таблица по трем источникам:
Р. Орледж, Ж.-М. Некту, А. Колбус

Для наглядности темы или группы тем, связанные интонационно, подписаны скобу или выделены одинаковым форматированием: темы Прелюдии; тема кларнета, 1 и 2 тема Пряхи; Песня Мелизанды, и начальная тема Смерти Мелизанды, а также тема Сицилианы.

R. ORLEDGE	J.-M. NECTOUX ⁴⁹	A. KOLBUS ⁵⁰
I АКТ		
№1: Прелюдия (№1 в Сюите)	№1: Прелюдия (<i>Andante molto moderato</i> , $\frac{3}{4}$, G-dur) перед 1-й сц. (служанки)	№1: Прелюдия (90 тактов, $\frac{3}{4}$, G-dur) 1-я и 2-я темы Мелизанды, сигнал Голо
№2: Тема скрипок (8 тактов) и приглушенный «рог», который напоминает конец №1, звучит на слова Голо: «Я тоже заблудился» (конец 1 сц.) ⁵¹	№2: Интерлюдия (<i>Andante moderato</i> , 8 тактов, $\frac{4}{4}$, E-dur, 1-я и 3-я темы из №1) перед 2-й сц. (сц. в лесу)	№2+№3: Интерлюдия (8 тактов, $\frac{4}{4}$, E-dur) 1-я тема Мелизанды и сигнал Голо, звучит перед 2-й сц. и перед 3-й сц. (со слов Голо: «Я тоже заблудился»)
№3: —	№3: Интерлюдия (<i>Andante moderato</i> , 8 тактов, $\frac{4}{4}$, E-dur, 1-я и 3-я темы из №1) после 2-й сц. (сц. в лесу)	№3: —
№4: Интерлюдия (a-moll, 24 такта, из них 11 тактов повторяются + кода), затем тотчас же следует №5	№4: Интерлюдия (<i>Lento</i> , 13 тактов, $\frac{3}{4}$, a-moll) <u>2-я тема Пряхи</u> , <u>тема Песни Мелизанды</u> и <u>Смерть Мелизанды</u> , после 4-й сц. в конце акта (разговор про корабль)	№4: Интерлюдия (13 тактов, $\frac{3}{4}$, a-moll) <u>Тема кларнета</u> , <u>синкопы</u> <u>из сигнала Голо</u> , <u>2-я тема Пряхи</u> — после 4-й сц. (конец I акта) затем сразу же следует №5

темы прелюдии

ИЗ РАБОТ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

⁴⁹ «Мы следуем нумерации, которая, по-видимому, была составлена в 1900 году и включает в себя число повторений номеров — 6, 7, 12, 13, 15, но их мы не приводим в таблице», — примеч. Ж.-М. Некту. См.: [27, 189].

⁵⁰ А. Колбус в своей таблице использует сквозную нумерацию сцен.

⁵¹ Реплики, которые соответствуют музыкальным номерам, были добавлены в партитуру Кёклена рукой Форе. В основном пометки записаны на английском языке, но первая реплика — и на английском, и на французском. Кроме этого, Форе добавил слово «сигнал». См.: [29, 177].

II АКТ			
№5: Сицилиана (№3 в Сюите) Антракт перед II актом ⁵²	№5: Сицилиана (<i>Allegretto moderato</i> , $\frac{6}{8}$, g-moll) Антракт ко II акту	№5: Сицилиана (86 тактов, $\frac{6}{8}$, g-moll) Тема <i>Сицилианы</i> , перед II актом (перед 5-й сц.)	Сицилиана
№6: <u>Сигнал «рога»</u> — 4 такта, без сопровождения, на словах Пеллеаса: «Осторожнее... Вы можете его [кольцо] уронить» ⁵³	№6: —	№6: <u>Сигнал Голо</u> (4 такта, $\frac{4}{4}$, E-dur) в 5-й сц. на словах Пеллеаса: «Осторожнее... Вы можете его [кольцо] уронить» ⁵⁴	
№7: повторение <u>Прелюдии</u> (№1) от т. 5 цифры 8 до конца (21 такт) ⁵⁵	№7: —	№7: <u>Интерлюдия</u> (21 такт, $\frac{3}{4}$, G-dur) <u>Синкопы из сигнала Голо, 1-я и 2-я темы Мелизанды, исполняется перед 6-й сц.</u>	
№8: повторение №4 Переоркестровка Кёклена для 2 фл., 2 валт. и струн. с сурдиной; ремарка Форэ: «Темная сцена»	№8: <u>Интерлюдия</u> (<i>Lento</i> , 13 т., $\frac{3}{4}$, a-moll) <u>Тема Голо</u> в темпе <i>molto adagio</i> звучит 2 раза после 3-й сц., перед 4-й сц. (раненый Голо и перед сц. в гроте)	№8: <u>Интерлюдия</u> (13 т., $\frac{3}{4}$, a-moll — повтор №4) <u>Тема кларнета, синкопы из сигнала Голо, 2 тема Пряхи, перед 7-й сц.</u> (Занавес опускается)	
№9: повторение №2 Расширено до 14 тактов, которые повторяются; исполнение для заглуш. струнных (контрабасы <i>arco</i> вместо <i>pizz.</i> как в №2, фл. соло) со слов Пеллеаса: «Зачем же они [нищие] пришли сюда спать?» Форэ изменяет темп: вместо <i>Andante</i> — <i>Adagio</i>	№9: <u>Интерлюдия</u> (<i>Andante moderato</i> , 14 т., $\frac{4}{4}$, E-dur — повтор №2) конец 4-й сц. (у грота)	№9: <u>Интерлюдия</u> (14 т., $\frac{4}{4}$, E-dur — на 6 т. расширено) 1-я тема Мелизанды в 7-й сц. (от слов Пеллеаса: «Зачем же они [нищие] пришли сюда спать?» или от слов Мелизанды: «Я хочу идти одна»)	

⁵² «Данный фрагмент был сыгран в перерыве между I и II актами, вероятно, для того, чтобы успеть сменить декорации на сцене», — примечание Р. Орледжа. См.: [29, 177].

⁵³ «Эта страница крайне неопытна, возможно, из-за того, что в более поздние лондонские постановки вносили незначительные изменения, и все это отражалось в дирижерской партитуре», — примеч. Р. Орледжа [29, 177].

⁵⁴ В более поздних постановках №6 был дополнительно включен еще два раза в сцену у источника на словах Мелизанды: «Кольцо, которое он дал мне».

⁵⁵ «В дирижерской партитуре только партия первых скрипок воспроизводится точно без изменений, а остальные инструменты включаются эпизодически (подают реплики)», — примеч. Р. Орледжа [29, 177].

III АКТ			
№ 10: Пряха (№ 2 в Сюите)	№ 10: Пряха (<i>Allegretto moderato</i> , $\frac{3}{4}$, G-dur) антракт к III акту	№ 10: Пряха (74 т., $\frac{3}{4}$, G-dur) 1-я и 2-я темы Пряхи перед III актом (перед 9-й сц.)	тема пряхи
№ 11: Песня Мелизанды «Три слепых принцессы»	№ 11: Песня Мелизанды (<i>Molto lento</i> , $\frac{3}{2}$, d-moll) в конце 1-й сц. (Мелизанда за прялкой)	№ 11: Песня Мелизанды (29 т., $\frac{3}{2}$, d-moll) 3-я тема Мелизанды в 9-й сц. от слов Пеллеаса: «Ему хочется спать; ... глаза у него слипаются» (про Иньоля)	песня Мелизанды
№ 12: —	№ 12: —	№ 12: Мелодрама (40 т., $\frac{3}{4}$, G-dur) 1-я и 2-я темы Пряхи (от т. 35. и до конца) начало 10-й сц. (у окна) ⁵⁶	тема пряхи
№ 13: повторение № 5, Сицилиана, т. 1–16		№ 13 ⁵⁷ : Сицилиана (повтор — 17 тактов, $\frac{6}{8}$, g-moll) Тема Сицилианы в 10-й сц. — альтернативный вариант № 12 («в полдень» = последние слова песни)	сицилиана
№ 14: Интерлюдия (e-moll, 23 такта) Состав: 2 фл., фагот, 2 валт., струнные. Конец III акта	№ 14: Интерлюдия (<i>Andante</i> , 13 тактов, $\frac{6}{8}$, e-moll) Начало Фантазии для флейты и фортепиано ор. 79 после 5-й сц. (Голо и Иньоля под окном Мелизанды)	№ 14: Интерлюдия Фантазия для флейты и фортепиано ор. 79 (23 такта, $\frac{6}{8}$, e-moll) после 10-й сц. («темно», между 2-й и 3-й сц.) ⁵⁸	

⁵⁶ «№ 12 еще исполняли в качестве сопровождения речитатива — Мелизанда: “Мои длинные волосы падают с башни” (см. также либретто)», — примеч. А. Колбус [24, 236].

⁵⁷ «№ 13 записан весьма неаккуратно (грубо), указаны только несколько вступлений голосов. В целом эта половина страницы трудно читается, 13 как номер только угадывается. В либретто № 12 не указан как альтернативный вариант», — примеч. А. Колбус [24, 236].

⁵⁸ Изменения в тексте драмы согласно либретто: № 14: слово «темно» (Мелизанда: «так темно...») — последние слова сцены с волосами, остальное было вычеркнуто. Изначально здесь должно еще находиться предупреждение Голо Пеллеасу. № 14 в более поздних постановках исполнялся также после сцены в подземелье и сцены на террасе [24, 236].

IV АКТ		
№ 15: повторение № 14		№ 15: Антракт к IV акту (23 такта, $\frac{6}{8}$, e-moll) перед IV актом сц. 14
№ 16: повторение № 2 Снова 14 тактов, как в № 9 увеличение состава: 2 фл., гобой, 2 кл., фагот, 2 валт., струн. конец IV акта	№ 16: Интерлюдия (<i>Andante moderato</i> , 14 тактов, $\frac{4}{4}$, E-dur — повтор № 9 и № 2) конец 2-й сц. (Аркель: «Если бы я был Богом, я бы пожалел сердца людей...»)	№ 16: Интерлюдия (14 тактов, $\frac{4}{4}$, E-dur — повтор № 9 и № 2) 1-я тема Мелизанды <u>+ соло кларнета.</u> Перед 17-й сц. — встреча Пеллеаса и Мелизанды ночью в парке, «сцена 2» (конец IV акта) ⁵⁹
V АКТ		
№ 17: «Смерть Мелизанды» (№ 4 в Сюите) 10 тактов, антракт к V акту	№ 17: «Смерть Мелизанды» (<i>Andante molto quasi adagio</i> , $\frac{3}{4}$, d-moll), антракт к V акту	№ 17: Антракт (63 т., $\frac{3}{4}$, d-moll) <u>3-я тема Мелизанды,</u> <u>каденция 1-й темы</u> <u>Пряхи, тема кларнета;</u> перед V актом
№ 18: повторение от ц. 8 и до конца, от слов Мелизанды: «Да, да... Я больше ни о чем не тревожусь»; переход между 1-й и 2-й сц.	№ 18: Мелодрама (<i>Andante</i> , последние 10 тактов № 17) во время 2-й сц., когда Аркель показывает Мелизанде ее ребенка	№ 18: Интерлюдия (10 т., $\frac{3}{4}$, d-moll — повтор № 17) <u>3-я тема Мелизанды,</u> <u>после 18-й сц.</u> и в 19-й сц. (от слов Мелизанды: «Да, да... Я больше ни о чем не тревожусь»)
№ 19: повторение № 18 Король: «Это ужасно, но это не твоя вина»		№ 19: Интерлюдия (повтор № 18) <u>3-я тема Мелизанды;</u> в 19-й сц. (от слов Короля: «Это ужасно, но это не твоя вина»)

тема прелюдии

тема Смерти Мелизанды

⁵⁹ № 16 был исполнен в одной из постановок, видимо, после сцены любви; в остальном в либретто стоит отметка «без музыки!» [24, 236].

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Сопоставление французского оригинала песни о трех сестрах и подстрочника с английского перевода Джека Маккейла⁶⁰

Les trois sœurs aveugles, (Espérons encore).	У трех сестер слепых, (Надеемся еще).	The King's three blind daughters Sit locked in a hold	Три слепые дочери Короля Сидят запертые в темнице.
Les trois sœurs aveugles, Ont leurs lampes d'or.	У трех сестер слепых Есть [их] лампы из золота.	In the darkness their lamps Make a glimmer of gold	В темноте их лампы Распространяют мерцание золотое.
Montent à la tour, (Elles, vous et nous).	Поднимаются на башню (Они, вы и мы).	Up the stairs of the turret The sisters are gone,	Вверх по ступеням на башенку Сестры поднялись,
Montent à la tour, Attendent sept jours.	Поднимаются на башню, Ждут семь дней.	Seven days they wait there And the lamps they burn on	Семь дней они ждут там, И лампы они жгут.
Ah ! dit la première, Espérons encore, Ah ! dit la première, J'entends nos lumières.	Ах! говорит первая Надеемся еще, Ах! говорит первая, Я слышу наши огни.	What hope? Says the first And leans o'er the flame. I hear our lamps burning O yet! if he came!	Какова надежда? Говорит первая И наклоняется над пламенем. Я слышу, [как] наши лампы горят. Чу! словно бы он пришел!
Ah ! dit la seconde, (Elles, vous et nous). Ah ! dit la seconde, C'est le roi qui monte.	Ах! говорит вторая, (Они, вы и мы). Ах! говорит вторая, Это король, который поднимается.	O hope! says the second Was that the lamps flare Or a sound of low footsteps? The Prince on the stair!	О надежда! говорит вторая, Это лампы ли сверкают, Или [это] звук глухих шагов? Принц на ступенях лестницы!
Non, dit la plus sainte, (Espérons encore). Non, dit la plus sainte, Elles se sont éteintes...	Нет, говорит самая святая, (Надеемся еще). Нет, говорит самая святая, Они погасли.	But the holiest sister She turns her about, O no hope now forever Our lamps are gone out.	Но самая святая сестра, — Она поворачивается кругом себя, — О нет надежды теперь навечно, Наши лампы погасли.

⁶⁰ Благодарим Е. В. Ровенко и Я. И. Станишевского за помощь в работе над подстрочным переводом.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Переводы текста избранных номеров из вокального цикла Г. Форе «Песнь Евы» (стихи Ш. Лерберга)⁶¹

Поэма «Песнь Евы» (*Chanson d'Eve*) состоит из нескольких частей; Форе использовал стихи из разделов «Первые слова» (*Premières paroles*), «Искушение» (*La tentation*) и «Сумерки» (*Crépuscule*). В данном приложении предлагается перевод трех из десяти номеров, составляющих вокальный цикл Форе. В этих номерах исходным тематическим материалом служит мотив, заимствованный из *Песни Мелизанды*.

№1 «PARADIS» (DE PREMIÈRES PAROLES)

C'est le premier matin du monde,
Comme une fleur confuse
exhalée de la nuit,
Au souffle nouveau qui se lève des
ondes
Un jardin bleu s'épanouit.

Tout s'y confond
encore et tout s'y mêle,
Frissons de feuilles,
chants d'oiseaux,
Glissements d'ailes,
Sources qui sourdent, voix
des airs, voix des eaux,
Murmure immense,
Et qui pourtant est du silence.

Ouvrant à la clarté ses
doux et vagues yeux,
La jeune et divine Ève
S'est éveillée de Dieu,
Et le monde à ses pieds s'étend
comme un beau rêve.

№1 «РАЙ» (ИЗ ПЕРВЫХ СЛОВ)

Это первое утро мира,
Как стыдливый цветок,
исторгнутый ночью,
В новом дыхании, которое
поднимается от волн,
[Как] Голубой сад расцветает.

Всё там смешивается
еще и всё там соединяется,
Дрожание листвы, песни птиц,
Скольжение крыльев,
Бьющие источники, голос
ветров, голос вод,
Безмерный шепот,
И который, тем не
менее, из тишины.

Открывая свету свои сладостные
и затуманенные очи,
Молодая
и божественная Ева
Пробуждена Богом,
И мир у ее ног простирается,
подобно прекрасной мечте.

⁶¹ Перевод осуществлен Е. В. Ровенко и Я. И. Станишевским.

Or, Dieu lui dit: «Va, fille
humaine,

Et donne à tous les êtres
Que j'ai créés, une parole de tes lèvres,
Un son pour les connaître».

Et Eve s'en alla, docile à son seigneur,
En son bosquet de roses,
Donnant à toutes choses
Une parole, un son de
ses lèvres de fleur:

Chose qui fuit, chose qui
souffle, chose que vole...

Cependant le jour passe, et
vague, comme à l'aube,
Au crépuscule, peu à peu,
L'Eden s'endort et se dérobe
Dans le silence
d'un songe bleu.

La voix s'est tue, mais
tout l'écoute encore,
Tout demeure en l'attente,
Lorsqu'avec le lever de l'étoile du soir,
Eve chante.

Très doucement, et comme on
prie,
Lents, extasiés, un à un,
Dans le silence, dans les parfums
Des fleurs assoupies,

И вот, Бог ей говорит:
«Иди, человеческая девушка,
И дай всем существам,
Которых я создал, слово
из твоих губ,
Звук, чтобы их узнать».

И Ева удалилась, покорная
своему повелителю,
В свою розовую рощу,
Давая всем вещам
Слово, звук своих губ из цветов:

Вещь, которая убегает,
вещь, которая дышит,
вещь, которая летает...

Между тем, день проходит,
и затуманивается, как на рассвете,
В сумерках, понемногу,
Эдем засыпает и скрывается
В молчании голубого сна.

Голос замолчал, но всё
его слушает еще,
Всё пребывает в ожидании,
Когда с восходом вечерней звезды,
Ева запоет.

Очень тихо, и как
[обычно] молятся,
Медленные, восторженные,
один за другим,
В молчании, в благоуханиях
задремавших цветов,

Elle évoque les mots divins
qu'elle a créés ;
Elle redit du son de sa
bouche tremblante ;
Chose qui fuit, chose qui
souffle, chose qui vole...

Elle assemble devant Dieu
Ses premières paroles,
En sa première chanson.

№4 «Comme Dieu rayonne»
(de Premières paroles)

Comme Dieu rayonne aujourd'hui,
Comme il exulte, comme il fleurit
Parmi ces roses et ces fruits!

Comme il murmure en cette fontaine!
Ah! comme il chante en ces oiseaux...
Qu'elle est suave son haleine
Dans l'odorant printemps nouveau!

Comme il se baigne dans la lumière
Avec amour, mon jeune dieu!
Toutes les choses de la terre
Sont ses vêtements radieux.

Она вспоминает божественные
слова, которые она создала;
Она повторяет звук из
своего дрожащего рта;
Вещь, которая убегает,
вещь, которая дышит,
вещь, которая летит...

Она собирает перед Богом
Свои первые слова,
В свою первую песнь.

№4 «Как Бог сияет»
(из Первых слов)

Как Бог сегодня сияет,
Как он ликует, как он цветет
Среди этих роз и этих плодов!

Как он шепчет в этом фонтане!
Ах! Как он поет в этих птицах...
Как оно приятно, его дыхание
В душистой новой весне!

Как он купается в свете
С любовью, мой молодой бог!
Все вещи земли —
Его лучистые одеяния.

№9 «CRÉPUSCULE» (DE CRÉPUSCULE)

Ce soir, à travers le bonheur,
Qui donc soupire, qu'est-ce qui pleure?
Qu'est-ce qui vient palpiter
sur mon coeur,
Comme un oiseau blessé?

[Est-ce une plainte de la terre,
Est-ce une voix future,
Une voix du passé?
J'écoute, jusqu'à la souffrance,
Ce son dans le silence.

Île d'oubli, ô Paradis!
Quel cri déchire, dans la nuit,
Ta voix qui me berce?
Quel cri traverse
Ta ceinture de fleurs,
Et ton beau voile d'allégresse?

№9 «СУМЕРКИ» (ИЗ «СУМЕРЕК»)

Этим вечером, вопреки счастью,
Кто так вздыхает, кто плачет?
Что это, заставляющее
трепетать мое сердце,
Будто раненую птицу?

[Это ли жалоба земли,
Это ли голос будущего,
Голос ли прошлого?
Я слушаю, до страдания,
Этот звук в тишине.

Остров забвения, о Рай!
Какой крик разрывает, в ночи,
Твой голос, убаюкивающий меня?
Какой крик пронзает
Твой пояс цветов
И твою прекрасную
пелену веселья?

ПАСЫНКОВА СВЕТЛАНА АЛЕКСАНДРОВНА

pasynkova.svetlana@mail.ru

Студентка V курса историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, 13/6

SVETLANA A. PASYNKOVA

pasynkova.svetlana@mail.ru

Fifth year student of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Department of Music History and Theory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ

«Селена» Алексея Сысоева: к проблеме соотношения *ratio* и *sensus*

Фортепианная пьеса «Селена» была написана А. Ю. Сысоевым в 2012 году специально для пианиста Юрия Фаворина. Необычная продолжительность пьесы (2,5 часа), сложнейший музыкальный материал, интенсивное внутреннее развитие, а также беседа с музыкантами подтолкнули нас к рассмотрению проблемы соотношения *ratio* и *sensus*— сознательных и бессознательных (интуитивных) процессов мышления, объединенных в рамках одного произведения. Во время работы Алексей Юрьевич старался абстрагироваться от влияния других композиторов, не следовал прекомпозиционным схемам, а опирался исключительно на свою интуицию. Он рассказал, что иногда «Селена» сама вступала с ним во взаимодействие и начинала жить своей жизнью, поэтому он только следил за ее становлением. Интуитивные процессы стали ведущими во время поиска гармонической основы пьесы, иррациональной ритмики и регистровой диспозиции. Сфера *ratio* особенно ярко проявилась постфактум, когда композитор начал анализировать свершившиеся в пьесе процессы. Постоянное эволюционное перерождение материала из рыхлого состояния в твердое он объяснил через вариационные процессы, а тип развития обозначил континуально-дискретным временем. В «Селене» *ratio* и *sensus* также могут быть представлены в неразрывном единстве. Например, композитор был уверен в необходимости написания репризы трехчастной макроформы, а единственный флажолет в конце первой части изначально должен был получить развитие.

Ключевые слова: Алексей Сысоев, Юрий Фаворин, «Селена», *ratio* и *sensus*, интуитивное мышление, эволюционные процессы

АБСТРАКТ

Aleksey Sysoev's *Selene*: to the Problem of Correlation of *ratio* and *sensus*.

Piano piece *Selene* was composed by Sysoev in 2012 specially for Yury Favorin. Unusual duration of this musical piece (2,5 hours), intensive inner development and also a conversation with musicians have urged us to speculate about the problem of *ratio* and *sensus* correlation—conscious and subconscious (intuitive) thinking processes, which are integrated within one composition. While working, Aleksey Sysoev tried to abstract himself from the influence of other composers, didn't follow precompositional schemes, but relied exceptionally on his own intuition. He told, sometimes *Selene* interacted with him on its own and began to live its own life, so he just watched its forming. Intuitive process had become principal while searching for the harmonic foundation of the piece, irrational rhythm and register disposition. The realm of Ratio came out especially clear post factum, when the composer began to analyze all the accomplished processes in the piece. Constant evolutionary regeneration of the material from the friable condition to the firm was explained by him in variation processes, and the type of development was marked as continuous-discrete time. *Ratio* and *sensus* in *Selene* also can be represented in indissoluble unity. For example, the composer was sure it was necessary to write a reprise of the three-part macroform, and the only one flageolet in the end of the first part had to be evolved from the very beginning.

Keywords: Aleksey Sysoev, Yury Favorin, *Selene*, *ratio* and *sensus*, intuitive thinking, evolutionary processes

Светлана Пасынкова

«СЕЛЕНА» АЛЕКСЕЯ СЫСОНОВА: К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ *RATIO* И *SENSUS*¹

Алексей Юрьевич Сысов (р. 1972) — один из самых интересных российских композиторов поколения 40-летних. В современную академическую музыку он пришел из мира джаза: после окончания Московского колледжа импровизационной музыки около десяти лет концертировал по России как джазовый пианист, принимал участие в различных проектах и фестивалях. В 2003 году Алексей Сысов поступил на композиторский факультет Московской консерватории в класс профессора Т. А. Чудовой. 2008–2011 — годы учебы в аспирантуре МГК и работы над кандидатской диссертацией «Феномен свободной импровизации в музыке XX века» (научный руководитель — Т. В. Цареградская; диссертация защищена в 2013; см. [7]). Отныне свободная (экспериментальная) импровизация стала неотъемлемой частью творчества Алексея Сысова². Поворачиваясь всевозможными гранями, она вплетается в музыкальную ткань на разных уровнях: например, импровизационность как метод мышления при создании полностью зафиксированного на бумаге произведения или же экспериментальная импровизация, когда произведение создается в момент исполнения. Музыкант говорит: «Для меня и импровизация, и композиция — это всё композиция. Только первая создается сразу на инструменте, а вторая — месяцами и на бумаге» [1].

Одно из проявлений импровизационности — интуитивный подход к процессу сочинения и методам композиции. Усиливая свое значение с каждым новым произведением, он стал своеобразным творческим *credo* Алексея Юрьевича. По словам композитора, фортепианная пьеса «Селена»³ увела его от ранних, «чересчур просчитанных» сочинений в иную, интуитивную сферу творчества и послужила отправной точкой для новых открытий.

В связи с этим интересно проследить, как в пьесе проявляется интуитивное мышление и в какой мере оно сочетается со старым, «чересчур просчитанным»⁴.

Взаимодействие разума и интуиции, сознательного и бессознательного — не что иное, как проявление полюсов мышления и культуры

¹ Данная статья написана на материале курсовой работы, выполненной в курсе анализа музыкальных произведений под научным руководством доктора искусствоведения, профессора А. С. Соколова.

² С краткой биографией и списком сочинений А. Ю. Сысова можно ознакомиться на персональном сайте композитора [5].

³ Селена — в греческой мифологии богиня Луны.

⁴ О некоторых ранних произведениях А. Ю. Сысова см.: [3, 83–94; 8].

XX века — *ratio* и *sensus*. Проблема их соотношения, особенно в рамках одного произведения, практически не разработана в музыкознании. Поэтому чрезвычайно ценным и интересным стало общение автора статьи с Юрием Фавориным, исполнителем пьесы, и в особенности с композитором. Статья носит «документальный» характер, так как зачастую музыканты сами подсказывали «ключи» к анализу пьесы, давали определения встретившимся в ней музыкальным явлениям, проводили параллели с ранее известными образцами. Мы сочли важным полностью сохранить предложенную музыкантами терминологию, что позволило наиболее точно отразить все особенности исследуемой пьесы.

История создания. В настоящее время далеко не все музыканты хотят исполнять современную академическую музыку, да и не каждому это по силам. Счастливый случай оказался судьбоносным для Алексея Сысоева: на концерте он услышал потрясающую игру пианиста Юрия Фаворина. С тех пор свои фортепианные произведения⁵ композитор пишет в основном для него.

На протяжении двух лет (с января 2011 по декабрь 2012 года) А. Сысоев работал над «Селеной», держа это в секрете от пианиста. Зная о его интересе к интерпретации масштабных форм, Алексей Юрьевич хотел написать для Фаворина развернутую сольную пьесу примерно на час. Но по мере становления формы пьеса явно перестала уместиться в предзаданные рамки. В интервью Юрий Фаворин рассказал: «Когда Алексей подарил мне ноты “Селены”, я первым делом решил посмотреть начало, но не смог остановиться и просидел за роялем все 2,5 часа, пока не сыграл ее до конца»⁶.

Премьера «Селены» в исполнении Ю. Фаворина с презентацией диска состоялась 4 декабря 2015 года в Театре музыки и поэзии под руководством Е. Камбуровой⁷. К сожалению, далеко не все пришедшие на концерт слушатели были готовы к адекватному восприятию современной музыки (особенно, если учесть нестандартные временные масштабы пьесы), поэтому посторонние звучания иногда начинали «подыгрывать» роялю.

Процесс сочинения. На протяжении двух лет композитор работал над партитурой «Селены». Описывая этот процесс, автор сравнил его с алгоритмом сочинения Ксенакиса.

«Несмотря на то, что это один из самых схематичных композиторов, он (в отличие от Штокхаузена и Булеза) часто вносил изменения в свои партитуры после их проверки собственным слухом, как бы очеловечивая.

⁵ «Противофазы» (2009), «Теория механизмов и машин» (2010), «Селена» (2012), «Тихотворение» (2014).

⁶ Интервью автора статьи с Ю. Фавориным состоялось в июне 2016 года. Здесь и далее (при отсутствии специальных указаний) цитируются его высказывания из этого интервью.

⁷ Послушать начало «Селены» и ознакомиться с авторской аннотацией к диску можно на сайте лейбла FANCYMUSIC [6].

Я думаю, что и у меня такой же процесс работы, – говорит Алексей Юрьевич. – Я стараюсь из первоначальной приблизительной схемы вернуться к моему слуху [то есть от ratio к sensus. – С. П.]. Самое удивительное, когда работаешь с такой большой вещью, получается так, что в голове есть какой-то алгоритм работы. Но сам материал так воздействует на тебя со временем, просто даже своей большой массой, что этот алгоритм уходит совсем и преобразуется постоянно»⁸.

Огромное количество музыкального материала в «Селене» — с каждым днем его становилось все больше — создавало свои трудности в процессе сочинения. Композитор понимал: невозможно помнить всё, что уже было написано. Из-за этого после нескольких часов работы ему приходилось полностью проигрывать на компьютере готовый материал, чтобы освежить в памяти все его детали, так как именно благодаря им при внушительных размерах пьесы складывается целостная композиция. Следуя интуиции, композитор вслушивался в каждую паузу, ноту, такт, тщательно следил за их эволюционными изменениями.

Если ранее Алексей Сысоев смело экспериментировал в своих произведениях с различными составами, то желание написать для Юрия Фаворина сольную пьесу поставило композитора в ограничивающие инструментальные рамки. В «Селене» Алексей Юрьевич практически не выходит за пределы фортепианной клавиатуры (единственное исключение — флажолет в конце первой части). Он говорит, что такое ограничение очень важно для композитора: «Почерк настоящего мастера — это когда из двух-трех элементов в очень узком пространстве ты делаешь наиболее интересные вещи».

Если в плане инструментария композитор при сочинении «Селены» был ограничен, то в отношении временных рамок он мог действовать совершенно свободно, полагаясь на свою интуицию. Давление концертного формата — вот ограничивающий фактор, который крайне нежелателен для Алексея Юрьевича. При 10–15-минутной длительности, подразумеваемой рамками концерта, заранее уже известен примерный временной план пьесы — хронология ее развития и завершения. В случае с «Селеной» всё происходило совсем по-другому. Композитор рассказывает:

«Тут я не знал, какая у меня будет пьеса: получасовая, часовая? Поэтому я был свободен. Это как дневник, который хорош и одновременно чем-то плох. Хорош тем, что я пишу, и мне интересно, что будет дальше. Я с этим живу и чувствую, как музыка на меня воздействует, она меня чему-то учит, а с другой стороны – и я [ее]. У нас какой-то процесс общения происходит, правда».

⁸ Здесь и далее (при отсутствии специальных указаний) цитируются высказывания А. Ю. Сысоева, сделанные им в ходе беседы с автором статьи 30.06.2016 и дальнейшей переписки по электронной почте. Автор статьи выражает огромную благодарность композитору за присланные материалы и уникальные сведения, полученные в процессе общения.

Автор говорит, что по мере написания пьесы и взаимодействия с ней в какой-то момент произошло их отчуждение друг от друга. Пьеса как бы начала жить своей жизнью. Он перестал ее контролировать, а начал следить за ее становлением, не зная, к чему это приведет и чем закончится. В экспериментальной импровизации, которой занимается Алексей Юрьевич, происходят сходные процессы. Полноправными участниками музыкального действия становятся «случай» и «неизвестность»: всегда интересно, какие сюрпризы преподнесет партнер и какой финал получится в этот раз.

Вспоминая мысль Ксенакиса о том, что он специально не слушал музыку современников, чтобы она не оказывала на него воздействия, Алексей Юрьевич с ним почти соглашается. *«Самое главное – это твоя внутренняя индивидуальность»*, – говорит музыкант. Во время написания «Селены» он тоже специально пытался абстрагироваться от влияния других композиторов, их стилей. Особенно автор боялся быть похожим на М. Фелдмана, творчество которого безумно любит. Но все же в интервью с Владиславом Тарнопольским он сказал: *«У меня самого возникают отдаленные ассоциации с Шаррино, может быть, еще с чем-то скрябинским, мессиановским...»* [9].

Интуитивный подход и композиция «Селены». Композитор признается, что «Селена» – одна из самых любимых и очень важных для него пьес, называет ее своим *opus magnum*. Благодаря ей автору удалось поставить и частично решить вопросы восприятия времени, формы, мироощущения, соотношения импровизации и строго фиксированной композиции.

«То, что она записана нотами, не исключает некой импровизационности и специфического отношения к форме. С другой стороны, “Селена” требует исключительной точности исполнения, особенно в плане ритма. Вроде бы в этом есть противоречие, но для меня это сочинение абсолютно цельное», – говорит композитор [9].

Взаимопроникновение этих двух сфер стало возможным благодаря интуитивному подходу к композиции. Постоянное обновление материала, непредсказуемость развития – вот к чему стремился прийти автор в рамках строго фиксированной композиции.

«В чем парадокс: я люблю писать сочинения, но мне потом неинтересно их слушать. В импровизации – другое дело: когда ты слушаешь запись, даже если знаешь ее наизусть, все равно есть какой-то момент новизны», – рассказывает Алексей Сысоев [9].

Если вспомнить о том, как проходил процесс сочинения «Селены», станет понятной ее импровизационная природа.

Несмотря на то, что автор совершенно не планировал вписывать свои мысли в определенную композиционную схему, в целом у него получилась огромная трехчастная форма (чего он не отрицает). Алексей Юрьевич опирался исключительно на интуицию, а форма сложилась уже как бы постфактум. Кроме того, композиция оказалась еще и почти идеальной

по временным параметрам: первая часть заканчивается на 36-ой минуте (т. 442), а третья начинается примерно за 40 минут до конца (\approx т. 1618, с. 86).

Также в пьесе соблюдается логика классической формы: в первой части происходит экспонирование материала, во второй — его развитие, приводящее к кульминации в точке золотого сечения, в репризе и коде — возвращение исходного тематического материала на новом уровне, его перевоплощение. Конечно, это лишь грубая канва, на которую накладывается тончайшая композиторская работа, основанная на внимательном вслушивании в рождающуюся музыку. Спустя полтора года после начала работы над «Селеной» автор подошел к тому этапу развития пьесы, когда композиторская «совесть» стала диктовать ему необходимость написания репризы. Но естественное ощущение постоянного развития взяло верх над устоявшимися композиционными моделями, поэтому Алексей Юрьевич называет этот раздел репризой в кавычках или даже огромной кодой. Для наглядности приведем упрощенную схему формы пьесы:

I часть	II часть	III часть	КОДА
т. 1–442	т. 443–1617 кульминация \approx с. 60–80	т. 1618–1729	т. 1730 — первая стадия т. 1888 — вторая стадия

Таблица 1

Тип развития в пьесе. Понимая становление формы как интуитивный процесс, композитор приходит в своих произведениях к особому типу временной организации — *континуально-дискретному времени*.

В ранних сочинениях автор еще не владел всем богатством методов развития и временной организации материала. В пьесе «Ja-ja» (2006), как говорит сам Алексей Юрьевич, он *«использовал какие-то самые примитивные сопоставления, которые, если дать волю эмоциям, превращались в бесконечные цепочки паттернов. Буквально, с почти точными повторами, как в минимализме; с небольшими заменами ячеек и добавлением новых элементов, как в техно-музыке»*.

Постепенно композитор уходит от дискретного типа временной организации и на интуитивном уровне приближается к иному — континуальному. *«Все почему-то называют это медитативностью, но для меня это не так. Континуальный (слитный) тип развития — когда тянутся несколько линий, которые как будто бы стоят на месте, но на самом деле очень прихотливо варьируются. Лично я так ощущаю. Другие видят в этом статику, что для меня немножко странно»*, — поясняет Алексей Сысоев. Среди образцов подобной организации времени — пьесы «He Phone» (2007), «Over Moons» (2009), «Plenilune» (2011).

В «Селене» Алексею Юрьевичу хотелось совместить оба принципа. Он рассказывает:

«С одной стороны, там есть некая единая линия, которая ведет к кульминации, с другой – всё выстроено как бы из предложений. Это первый пример. Но я боюсь дальше двигаться, потому что Фелдман меня измучил. Я обожаю его. Но я ни в коем случае не хочу ему подражать».

Внутренняя организация частей «Селены» и особенности развития тематического материала. Рассказывая автору статьи о строении частей пьесы, композитор почти не пользуется классической терминологией: на протяжении двух с половиной часов ему хотелось постоянно удивлять слушателя, поэтому он избегал какого-либо схематизма. Иллюстрируя свои объяснения на примере первой части, он изображает ее в виде неких множеств, внутри которых образуются разомкнутые структуры (как бы облака или туманности). Эти структуры (назовем их предложениями) отгораживаются друг от друга паузами⁹. Внутри каждой структуры-предложения постоянно хаотично чередуются элементы *a, b, c, d, e*, причем в какой-то из них количественно преобладает элемент *a*, в другой – элемент *d*.

«Когда все эти множества доходят до флажолета, процесс немного изменяется. Вектор развития начинает действовать в другую сторону, в сторону кульминации. Все элементы начинают развиваться в ином направлении»:

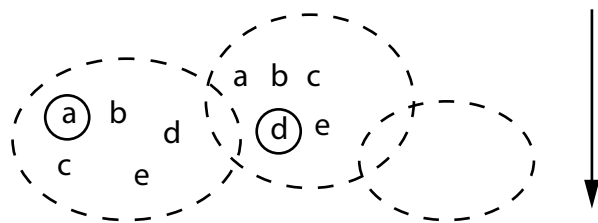


Схема 1

Обозначенные композитором элементы *a, b, c, d, e*, которые чередуются внутри структур, — не что иное, как тематический материал пьесы. Пользуясь категориями Шёнберга, композитор подразделяет этот материал на два основных вида:

1) *a* — *рыхлое*. Для него характерны внутреннее разнообразие, изменчивость, неповторяемость мотивов и интервалов. Ритмика изошрэнна, «иррациональна», вертикаль асинхронна. Возникают ассоциации с «всплесками» волн (пример 1).

2) *b* — *твердое*. Ему свойственны ритмическая устойчивость, гармонические педали, квазитоникальность, синхронность вертикали, своего рода хоральность (пример 2).

⁹ Под паузами композитор понимает ферматы, которые разделяют «Селену» на множество структур-предложений. Фактически же (акустически) пауз не возникает: на ферматах продолжает дозвучивать обертоновый спектр. Проблема этих «консонирующих пауз» будет рассмотрена далее.

1

500

5:4

7:4

7:4

7:4

7:4

7:4

7:4

3:2

9:8

ppppp

pp

510

2

199

9:8

3:2

7:4

3:2

9:8

7:4

3:2

9:8

3:2

9:8

ppppp sempre

210

Остальные состояния Алексей Юрьевич относит к *промежуточным*, они постоянно находятся во взаимодействии друг с другом. Переход от рыхлого состояния материала к твердому (или наоборот) внутри структур-предложений осуществляется благодаря *эволюционным процессам*. Так как композитор следовал в работе исключительно интуиции, невозможно предугадать и рассчитать, с какого момента начнет происходить перерождение материала, его переход из одного состояния в другое. Алексей Сысоев проиллюстрировал эти процессы в виде эволюционного дерева:

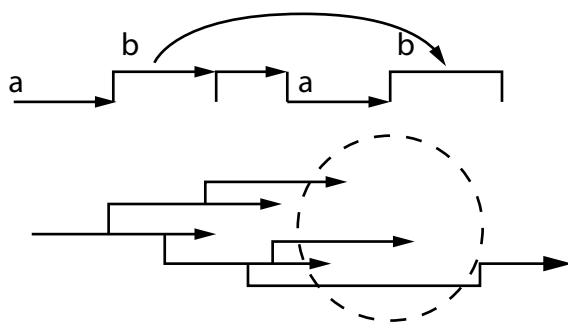


Схема 2

Непредсказуемость развития в пьесе распространяется на все элементы музыкального языка. Один из самых ярких примеров того, что эволюционные процессы могут вовсе не привести к ожидаемому, — наличие единственного флажолета в конце первой части, ставшего своеобразной «каденцией». Автор композиции был уверен, что во второй части начнет использовать струны рояля. Но этого не случилось: эволюция пошла в ином направлении. Алексей Сысоев говорит: «*Следование этой мысли сделало бы пьесу прямолинейной и скучной — уж слишком читаемая стратегия! Поэтому я избрал парадоксальный ход-обман. Пусть слушатель вспоминает об этом флажолете и думает: а зачем он был?*»

Другая сторона эволюционного процесса — последовательное (или рассредоточенно-последовательное) развитие некоего случайного события. Например, в такте 222 на фоне *rrrrrr* внезапно на *sub. p* появляется нота *d*. Во второй части по мере продвижения к кульминации таких громких (по сравнению с контекстом) нот становится все больше (например, такты 503, 520, 554), появляются затухающие репетиции сначала из нескольких звуков, затем протяженностью в несколько тактов (пример 3).

Еще один пример, когда, по выражению автора, «случайное событие постепенно превращается в правило» — появление глубоких басов в кульминации. Их предвестником стала нота *d* первой октавы, прозвучавшая на *mf* в такте 664 (пример 4).

3

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex rhythmic pattern with time signatures of 3:2, 5:4, and 4:6. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat. The dynamics are marked *p*-*pp*. Brackets and lines connect specific notes between the two staves, indicating polyphonic or contrapuntal relationships.

The second system of the musical score also consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It includes a tempo marking of quarter note = 40. The dynamics range from *ppp* to *ppppp sempre*. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat. Time signatures of 7:4, 3:2, and 5:4 are present. Similar to the first system, brackets and lines connect notes between the staves to show their interrelationships.

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a tempo marking *rit.* and a tempo change to $\text{♩} = 112$. It includes a measure number 663 and a dynamic marking *mf*. The second staff starts with a dynamic marking *mf* *stib.* and features a *ppppp* dynamic marking. The third staff begins with a tempo change to $\text{♩} = 165$ and includes a *ppp* dynamic marking. The score is marked with various time signatures (9:8, 5:4, 7:4) and contains several slurs and phrasing marks. A *pppppp* dynamic marking is also present in the lower part of the score.

Далее происходит постепенное (и практически поступенное) завоевание низкого регистра. «Но настоящим самым первым предвестником низкого регистра является как раз тот самый флажолет, который, с одной стороны, формально строится на очень низком тоне, с другой – звучит как его собственное редуцированное окружение, только “нормальными нотами”», – говорит Алексей Сысов.

Таким образом, «прорастание» звука *d* первой октавы в нижний регистр не было спланировано композитором в начале работы над «Селеной», собственно, как и нисходящая басовая линия в кульминации: все это получилось интуитивно. Разгадка причин появления единственного флажолета, внезапных громких звуков, глубоких басов и других неожиданных поворотов эволюционных процессов была найдена композитором только постфактум, при анализе завершенной пьесы.

Вариационность. При рассмотрении эволюционных процессов в «Селене» возникает вопрос о том, действительно ли все появляющиеся события случайны? Возможно, некоторые из них были как-то подготовлены, и их возникновение можно попытаться объяснить?»

Во время беседы композитор рассказал и схематично показал, что в пьесе происходят внутренние вариационные процессы. Отчасти это стало ключом к пониманию эволюции через вариационность:

«Есть классические вариации: A_1, A_2, A_3 и тема A , и они следуют так, в большинстве случаев (а). Есть развивающиеся вариации (Шёнберг) или марковские процессы (цепи Маркова). Это такие математические модели, которые описывают состояние каждого последующего чего-то, то есть каждый зависит от предыдущего (б). А в «Селене» получается совмещение этих принципов (в)».

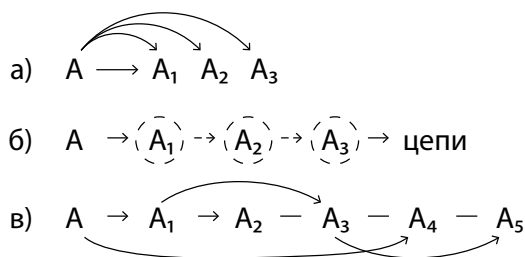


Схема 3

Взяв за основу термин Шёнберга «развивающаяся вариация», Алексей Юрьевич, как мы видим, употребляет его во множественном числе, придавая его значению новый смысловой оттенок. Если Шёнберг путем вариантнo-вариационных преобразований выводит весь материал произведения из одного исходного тематического элемента, то в «Селене» таких тематических импульсов встречается *гораздо больше*. Не всегда будучи контрастными, эти тематические образования тесно переплетаются между собой,

каждое из них получает свое вариационное развитие. В итоге, по словам композитора, «несколько таких вариационных циклов собираются в один общий».

Кроме того, что вариационность в пьесе проявляется в совмещении двух упомянутых выше принципов, она возникает и на разных масштабных уровнях музыкальной формы. Опираясь на терминологию Е. В. Назайкинского, проследим вариационные процессы в «Селене» с этой точки зрения.

На композиционном уровне вариационность проявляется в наличии репризы гигантской трехчастной формы. По сути, третью часть можно назвать репризой только условно: слишком сильный отпечаток событий второй части несет она на себе. Тем не менее, музыкальную рифму она создает скорее первой части, чем второй, которая становится связующим звеном между крайними частями. К ней ведет первая часть, а от нее — третья, при «утере» какого-либо звена логическая цепь прервется. В результате выстраивается схема, совмещающая оба принципа вариационности:

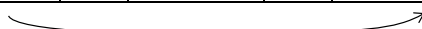
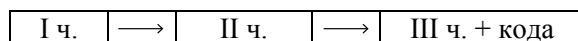


Таблица 2

Следующий уровень — *синтаксический*. В «Селене» он представлен во взаимоотношениях разных типов материала (*твердого* — *рыхлого*) в масштабах каждой части. Вариационность заключена именно в функциональных преобразованиях материала при постоянно обновляющемся тематизме.

Постепенное перерождение первой фразы «Селены» и переход от *рыхлого* состояния к *твердому* — образец последовательных вариационных процессов, идущих словно в обратном направлении. Но как только происходит мутация материала и возвращается *рыхлое* состояние — наступает новый вариационный круг, в котором исходный импульс (тт. 43–47) представляет собой вариацию на начальные такты пьесы. В связи с этим «случайное» событие может быть не случайным, а очень даже подготовленным, представляя собой вариант первоисточника на далеком расстоянии:

рыхлое	→	проникают остинатные звуки	→	почти твердое	—	рыхлое
тт. 1–5		тт. 6–27		тт. 28–42		тт. 43–47



Таблица 3

Еще один уровень — *фонический* (или фактурный). Благодаря ювелирной работе композитора внутри каждой структуры, отделенной «консонирующими паузами», складывается неповторимая музыкальная ткань «Селены». В качестве варьируемого комплекса здесь выступают отдельные аккорды, звуки в которых плавно заменяются, перетекают друг в друга.

Гармоническая основа. В XXI веке композиторам очень сложно найти интересный гармонический язык для своих произведений. Но Алексею Сысоеву это в полной мере удалось. Поясняя гармонические процессы, музыкант сказал, что в пьесе нет тональности в классическом ее понимании, а есть некое подобие центрального элемента — малая нона. Тональность в своих сочинениях (и в импровизации) он рассматривает в относительном виде.

Выбор малой ноны в качестве центрального элемента не был для автора случайным. Этот интервал заявил о своем господствующем положении еще в «Теории механизмов и машин» (2010). Но если там для композитора было важно высотное положение центрального элемента — звуки *a–b* (A_2 — самый низкий звук на рояле), то в «Селене» на первый план выступает *количественный фактор*. «Тесное» расположение ноны — в виде секунды — композитору нравится гораздо меньше, хотя он его не избегает.

В зависимости от того, в каком регистре звучат ноны, они могут выступать в роли диссонанса или консонанса. В верхнем регистре, преобладающем в первой части пьесы, и в тишейшей динамике ноны звучат очень мягко, благозвучно. Противоположный сонантный эффект они создают во второй части, где появляются глубокие басы и возрастает динамика. Также кон- или диссонантность нон может зависеть от того, в какой контекст они попадают: *рыхлого* или *твердого* состояния материала. В *рыхлом* они часто изложены мелодически и как бы вуалируются окружающими звуками, какой-либо опорный тон избегается. Таких *рыхлых*, неустойчивых эпизодов гораздо меньше, чем *твердых*, они возникают кратковременно и никогда не повторяются. Если в *рыхлых* эпизодах с вкраплением остинатных голосов сложно определить степень сонантности материала, то в *твердых* консонантность явно преобладает. По отношению к ним композитор даже употребляет термин *квазитоникальность*. Действительно, *твердые* эпизоды напоминают островки устойчивости среди всплесков рыхлого материала. Нижний звук зачастую берет на себя функции устоя, «тоники». Возможно, здесь уместно будет вспомнить Стравинского и его термин «полюс»: в «Диалогах» с Р. Крафтом он так называл звук, который в силу определенных условий (ритмических, фактурных) становится приоритетным и берет на себя функцию централизации окружающего пространства. В «Селене» во многих *твердых* эпизодах можно найти такие квази-тоники.

Своего рода «полюсами» высшего порядка становятся выдержанные звуки при подходе к кульминации, названные композитором *рассредоточенными гармоническими педалями* (например, нота *d* в т. 890–904). Гигантским органным пунктом можно назвать звучание ноты H_2 на протяжении 354 тактов. Вступив в начале кульминации (т. 1238), она не уступает своего господствующего положения почти до начала репризы (т. 1592), хотя ей пытаются противостоять другие звуки.

Высшим проявлением тоникальности в «Селене» стали *консонирующие паузы*. Это определение, как уже упоминалось, было предложено

композитором для обозначения фермат, которые отделяют структуры-предложения друг от друга. Хотя термин содержит слово «паузы», фактически абсолютной тишины не возникает. После затихания звуков на педали остаются дозвучивать их обертоны. *Консонирующими* композитор называет паузы потому, что послезвучия вносят *«ощущение равновесия между первоначальными событиями и последующим откликом – их “истаиванием”*. То есть паузы всегда выступают в качестве абсолютных консонансов, суммирующих и уравнивающих условно диссонантный по своей природе материал». «Паузы» не только являются консонансами, их можно назвать полноценными тониками. Также они становятся самым твердым, устойчивым тематическим элементом.

На протяжении всей пьесы длина «пауз» постоянно варьируется. Самая продолжительная из них – 1'25" (в коде, т. 2109), самая короткая – 2' (т. 778). Интересно, что в некоторых местах композитор фиксирует даже такое крошечное время, а в других – предоставляет исполнителю некоторую свободу. Прежде всего это касается тактов с круглыми ферматами, где не выставлено точное время «истаивания» звучания.

Распределение «консонирующих пауз» в форме не подчиняется каким-либо закономерностям и расчету. Ферматы, стоящие часто на гранях небольших построений (предложений), можно рассматривать как «договаривание» предыдущего предложения и как «предслышание» последующего. Мы спросили у композитора, как их воспринимает он:

«Сложный вопрос. Скорее первое, конечно, чем второе. Паузы как будто уравнивают предшествующие им предложения. То есть это в прямом смысле “тоники”. Возможно, отчасти одновременно и “предслышание”. С психологической точки зрения – время, необходимое для того, чтобы решиться на некий поступок (как присесть перед прыжком). Но с музыкальной точки зрения первый вариант точнее».

Если рассмотреть «драматургию» появления и продолжительности «консонирующих пауз», то она будет полностью соответствовать особенностям развития всей пьесы: в крайних частях (особенно в коде) частота их появления гораздо больше и они достаточно продолжительны; в кульминации второй части «консонирующие паузы» практически исчезают или становятся очень короткими. Хотя все они были выслушаны интуитивно, возможно, в этом снова проявилась «композиторская совесть» автора (как получилось с кульминацией в точке золотого сечения).

Регистровая диспозиция. Композитор, изначально совершенно не задумывавшийся о какой-либо регистровой концепции, рассказал, к чему его привела интуиция:

«В первой части из высочайшего регистра всё постепенно опускается вниз, кульминация заполняет все октавы (в партитуре это записано на четырех нотных станах), и потом всё расходится в крайние регистры. Но это не прекомпозиционный элемент: так получилось» [9].

Юрию Фаворину оказался близким оформившийся регистровый облик «Селены»: «Пьеса дает интереснейший вариант пианистической концепции. Она начинается в верхнем регистре и очень долго остается в нем. Где-то полтора часа музыки мы не спускаемся ниже первой октавы. В результате создается совершенно уникальная звуковая среда. Потом мы перемещаемся вниз. Мне очень интересны такие вещи: взаимосвязь формы сочинения с инструментализмом на довольно плотном уровне».

Пианист здесь очень точно высказался о взаимодействии регистровой диспозиции с формой пьесы. Продолжая эту мысль, можно найти точки пересечения и с другими композиционными элементами. Например, анализируя гармоническую составляющую пьесы, мы обращали внимание на то, как зависит звучание конструктивного элемента ноты от выбора регистра.

Представим итоги в виде таблицы, схематически отражающей основные вехи развития некоторых композиционных структур в пьесе:

	<i>I часть</i>	<i>II часть</i>	<i>III часть+кода</i>
<i>регистр</i>			
<i>состояние материала</i>	твердое	рыхлое	твердое
<i>гармония</i>	консонантность	диссонантность	консонантность
«консонизирующие паузы»	много и протяженные	мало и короткие	много и протяженные

Таблица 4

Нотация и графика. С первого взгляда на партитуру удивляешься полной фиксации всех элементов нотации: звуковысотности, ритмики, динамики, артикуляции. А ведь в XXI веке всё сложнее встретить подробные партитуры: многое отдается на усмотрение исполнителя. «Селена» полностью исключает эту свободу. Перед записью диска автор и пианист уточняли некоторые моменты, но, по словам Юрия Фаворина, «советов он [А. Сысоев] давал немного, потому что всё основное есть в тексте. В этом он композитор очень дисциплинированный, точный».

Особенно красиво и загадочно в партитуре выглядят стертые такты на нотополоске и лиги, уходящие в пустоту¹⁰. Позже Алексей Юрьевич уточнил:

«Формально в этих тактах должны стоять паузы, но фактически остается шлейф послезвучий. В такие моменты лучше обращать внимание на педаль, которая почти везде присутствует и редко снимается. К тому же, руки пианиста, по возможности, всегда должны оставаться на клавиатуре».

¹⁰ Композитор признается, что их он подсмотрел в серийных сочинениях И. Стравинского. Е. Дубинец указывает, что одним из первых дискретные (прерывающиеся) нотные станы применил А. Лурье в пьесе «Формы в воздухе» [2, 46].

Метроритм. «Селену», пожалуй, можно назвать настоящей энциклопедией метроритма. Алексей Сысоев с филигранной точностью фиксирует темп, метр и ритм, тщательно выписывает все замедления, ускорения, ставит указания метронома. Не отказывается автор и от расстановки тактовых черт в соответствии с меняющимся размером:

«Не люблю, когда партитура вся пишется на 4/4, например, а внутри этой сетки существуют какие-то иные структуры, никак не отраженные размерами».

Совершенно особую роль в пьесе играет иррациональная ритмика. Она мгновенно завораживает своей сложностью, интригует хитрыми сочетаниями ритмических групп¹¹. Так, на протяжении всего лишь пяти тактов (184–188) встречаются деления 3:2, 7:4, 5:4, 9:12, 4:6, 9:8. Зачастую в пьесе одновременно звучат разные ритмические группы в одной руке, поэтому пианисту необходимо проявлять практически цирковое мастерство, чтобы полностью воспроизвести композиторский замысел (пример 5).

В «Теории механизмов и машин» и в «Селене» композитор пришел также к идее *delay* — затухающих колебаний, которые получаются при игре на гибком пруте. Свободные колебания прута в двух названных пьесах имитирует фортепиано. В «Селене» эффекты *delay* часто присутствуют в *твердых* эпизодах. Например, в тактах 381–396 скорость повторения секунды *fis-gis* в левой руке меняется от шестнадцатых и восьмых длительностей до целых. Получается, что в репетициях в концентрированном виде разворачивается «драматургия затухания».

Мы видим, что перед нами вновь предстает игра *ratio* и *sensus*. Свои первоначальные интуитивные импульсы композитор облакает в точно фиксированные, высчитанные формы. В сознании у исполнителя происходит противоположный процесс: восприняв указания автора, пианист постепенно перестает высчитывать ритм и прислушивается только к своей интуиции.

Феномен «договаривания»¹². На протяжении двух лет А. Сысоев работал над «Селеной», ставя перед собой и решая определенные задачи. За это

¹¹ Подобный принцип ритмической организации впервые воплощен композитором в сочинении «Теория механизмов и машин», написанном по предложению Марка Пекарского: решив не ограничиваться ударными инструментами и электроникой, Алексей Сысоев добавил в исполнительский состав пьесы партию фортепиано, предназначенную для Юрия Фаворина. Автору хотелось придумать что-то новое и интересное для пианиста, но это не так-то просто сделать, учитывая весь многовековой «багаж» фортепианной музыки. Взяв за основу идею импровизационной ритмики, композитор стремился как можно точнее зафиксировать ее тончайшие градации. В результате получились очень сложные деления основных длительностей.

¹² Феномен художественного договаривания в XX веке, подробно рассмотренный А. С. Соколовым в первой главе книги «Введение в музыкальную композицию XX века», имеет множество разновидностей [4, 6–24]. В категории «договаривание своего собственного» каждый композитор индивидуально подходит к данному феномену,

5

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system includes a tempo marking of $\text{♩} = 95$ and a dynamic marking of *pppp*. The second system includes a dynamic marking of *pppp*. The score is characterized by complex rhythmic patterns and ratios, with various time signatures and groupings indicated by brackets and numbers. The ratios shown include 7:4, 9:8, 3:2, 5:4, 7:6, 4:6, 7:4, and 9:8. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The piece concludes with a final cadence in the third system.

время пьеса так глубоко проникла в душу композитора, что ему не хотелось с ней расставаться. Тогда Алексей Юрьевич решил создать на ее основе еще несколько произведений (он называет их ремиксами). Внутреннее стремление автора продолжить работу с найденными в пьесе открытиями — не что иное, как желание «договорить» свои мысли и воплотить их в какой-то другой форме.

Не употребляя термин «договаривание», Алексей Юрьевич полностью осознает взаимосвязь между своими произведениями. Отчасти подразумевая под «договариванием» процессы эволюции, во время беседы он сказал, что «было бы интересно начинать следующую пьесу на том, как заканчивается предыдущая». В связи с этим в синонимический ряд понятий данного феномена можно поместить термин «эволюция» как постепенное преобразование материала с достижением им нового качества.

Итак, первым этапом «договаривания» стало прорастание элементов «Теории механизмов и машин» в «Селене». Второй этап направлен от «Селены» к другим произведениям, очень не похожим друг на друга, но внутренне родственным. В 2013 году композитор написал «Selenology» для двух роялей. Заранее зная, кто будет исполнять пьесу, Алексей Сысоев учитывал технические особенности пианистов. Первая партия была предназначена для Юрия Фаворина: фактически, это партитура «Селены» от начала до конца. Вторая — для Натальи Черкасовой, солистки ансамбля «Студия новой музыки». Эта партия сокращена и немного облегчена (композитор назвал ее light-версией). Наталья вступает через 45 минут от начала и играет своеобразную «вариацию» на «Селену», а параллельно Юрий продолжает исполнять оригинальную партитуру пьесы.

Вторая версия «Селены» — «Пробел вместо вечности» («Gaps Instead of Eternity») — написана в 2015 году специально для Кирилла Широкова. Пьеса представляет собой совершенно иной взгляд на материал «Селены». Алексей Сысоев говорит: «Она написана под сильным воздействием композиторов постфелдмановского направления (очень тихая, длинная, неудобная для слушания музыка)». В отличие от строго фиксированной партитуры «Селены», здесь создается открытая алеаторная форма, состоящая из 34 эпизодов-блоков. Элементами, связывающими «Пробел вместо вечности» с «Селеной», становятся излюбленные композитором ноты в структуре аккордов и звучащие обертоны, которые остаются после взятия каждого созвучия.

Немного разбавив господствующее звучание фортепианного тембра в предыдущих версиях, Алексей Юрьевич создает еще одно произведение на материале «Селены» — «Present Perfect» для альта и фортепиано (2016). Как и во всех предыдущих пьесах, здесь родство с «Селеной» заключается

иногда даже не задумываясь о нем (ощущает потребность «договорить» на подсознательном уровне). Но чаще «договаривание» осуществляется сознательно (например, «Метастазис» и структурные «двойники» «Nomos Alpha» и «Nomos Gamma» Ксенакиса, «Repons» Булеза).

в тематическом материале. Хотя он снова сильно трансформирован, мы слышим знакомые ноты (а также их обращения и трансформации — септимы и секунды) в гармонии, иррациональную ритмику, затухающие репетиции, эпизоды *твердого* и *рыхлого* состояния материала (границы между ними часто стираются) и, конечно же, много пауз, во время которых продолжают звучать обертоны на педали фортепиано.

* * *

Пройдя путь от истории создания «Селены» до ее перевоплощения в других произведениях, рассмотрев эволюцию множества внутренних процессов, мы видим, что категории *ratio* и *sensus* в методе композиции Алексея Сысонова постоянно соседствуют друг с другом. Интуитивное мышление было основополагающим для Алексея Юрьевича во время работы над «Селеной», так как он не пользовался какими-либо прекомпозиционными моделями. Он даже сознательно пытался абстрагироваться от влияния других композиторов, их стилей (в частности, от М. Фелдмана, который ему особенно близок). Это, конечно же, проявление *sensus*.

Совершенно не исключая этот полюс, а дополняя его, *ratio* тоже постоянно напоминает о себе. Например, когда Алексей Юрьевич думал над тем, что надо бы написать репризу в такой большой пьесе, или в моменты «изобретения» иррациональной ритмики, когда музыканту захотелось точно зафиксировать импровизационные ритмы, — в этом начинали проявляться «композиторская совесть» и хорошее консерваторское образование автора. Присутствие в пьесе классической драматургии с кульминацией в точке золотого сечения — это тоже сфера *ratio*, но к ней композитор пришел интуитивно.

Если непосредственный процесс сочинения был проявлением *sensus*, то *ratio* стало ведущей категорией постфактум: после написания пьесы автор начинал ее анализировать, осознавать происходящие в ней процессы. В связи с этим интересны упоминания Алексеем Сысоновым Мессиана, Шаррино или Скрябина как композиторов, стили которых вызывают у него отдаленные ассоциации с «Селеной». Но будут правомерными и совершенно другие, зачастую противоположные аналогии, связанные с образной сферой или определенными «техническими» приемами сочинения. Диапазон параллелей может быть поистине огромным. Например, абсолютно точно зафиксированная иррациональная ритмика, богатейшая динамическая шкала и сверхсложность партитуры могут вызвать ассоциации с произведениями композиторов «новой сложности». А особое течение времени, погружение в него, «некритическое» слышание допускают возможность возникновения параллелей с протяженными композициями минималистов, но они сразу же рассеиваются благодаря насыщенному внутреннему миру «Селены», в которой складывается *макроформа*, основанная на *микрпроцессах*.

Балансирование мышления на грани *ratio* и *sensus* привело композитора к интересным взаимодействиям разных «полюсов» в музыкальном языке:

- континуальное и дискретное время;
- непосредственно звучащая материя и «консонирующие паузы»;
- *твердое* и *рыхлое* состояния материала;
- принципы классических и развивающихся вариаций;
- консонантность и диссонантность;
- техника центрального элемента и «квазитоникальность»;
- высокий и низкий регистры;
- иррациональная и «традиционная» ритмика.

В каждой из этих антитез степень сближения «полюсов» может варьироваться. Кроме того, некоторые категории изначально были представлены в синтезированном виде (например, континуальное время не отделено от дискретного, как и принципы классических вариаций от развивающихся). Во многих случаях формы их бытования определяются степенью интуитивности. Однако к любым комбинациям «полюсов» композитор подходит исключительно индивидуально. Благодаря непредсказуемым эволюционным процессам, обеспечивающим неожиданные «виражи», автору удается удерживать внимание слушателей от первого звука пьесы и до последнего ее обертона.

Использованная литература

1. *Бурцев Д.* Три композитора — об экспериментальной импровизации (беседа А. Сысова, Д. Бурцева, В. Горлинского). 2016. URL: <http://syg.ma/@dmitry-burtsev/tri-kompozitora-ob-eksperimentalnoi-improvizatsii> (дата обращения: 15.08.2017).
2. *Дубинец Е.* Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн, 1999. С. 46–49.
3. *Мусаелян Е. С.* Группа композиторов «Пластика звука»: дипломная работа. Науч. рук.: проф. С. И. Савенко. М., Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2010. С. 83–94.
4. *Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века. М.: ВЛАДОС, 2004. 141 с.
5. *Сысов А. Ю.* Персональный сайт композитора. URL: <http://www.alexeyssysoev.com> (дата обращения: 15.08.2017).
6. *Сысов А. Ю.* Аннотация к диску: Alexey Sysoev / Yury Favorin — Selene. FANCYMUSIC. 2015. URL: <http://fancymusic.ru/alexey-sysoev-yury-favorin-selene/> (дата обращения: 04.08.2017).
7. *Сысов А. Ю.* Феномен свободной импровизации в музыке XX века: автореф. дис... канд. иск. М., 2013. 33 с.
8. *Сысов А.* Аннотации [к произведениям]: Ja-ja для ансамбля (2006), Beta Taurids для ансамбля (2008), Macrophonia // Композиторы от А до Я. Центр современной музыки при МГК имени П. И. Чайковского. URL: <http://www.ccmr.ru/index.php?page=composers&composer=sisoev> (дата обращения: 21.08.2017).
9. *Тарнопольский В. В.* Композитор Алексей Сысов: «Идея не может быть слишком очевидной, иначе это больше идея, чем музыка»: интервью с композитором. 2015. URL: <http://syg.ma/@sygma/kompozitor-aleksiei-sysoiev-idieia-nie-mozhiet-byt-slishkom-ochievidnoi-inachie-eto-bolshie-idieia-chiem-muzyka> (дата обращения: 28.08.2017).

ИГНАТЬЕВА НАДЕЖДА СЕРГЕЕВНА

Окончила Музыкальный колледж Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке (2006), историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (2011), аспирантуру Московской консерватории (2015); тема выпускной квалификационной работы: «Мадригалы мантуанских композиторов на тексты пасторальной трагикомедии Дж. Б. Гварини “Верный пастух”: к истории второй практики» (научный руководитель — доц. Р. А. Насонов). В 2009–2013 годах занимала пост ответственного секретаря Молодежного отделения (МолОт) Союза композиторов РФ. В 2012–2016 годах работала старшим преподавателем Московского гуманитарного университета. Редактор сайта Московской консерватории (с 2009 года), научный сотрудник Отдела музыкальной культуры Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (с 2016 года).

NADYA S. IGHNATIEVA

Graduated from the Music History and Theory Department of Schnittke Moscow State Musical College (2006), the Music History and Theory Department of Moscow Tchaikovsky Conservatory (2011), and the postgraduate course at Moscow Conservatory (2015). Thesis: “The Madrigals of Mantuanian Composers upon the Lyrics from the Pastoral Tragicomedy *Il pastor fido* by G. B. Guarini: to the History of *Seconda Pratica*” (scientific advisor — Associate Professor R. A. Nasonov). From 2009 till 2013 held office as executive secretary of Youth Branch of the Composers’ Union of Russian Federation. From 2012 to 2016 she was a Senior Lecturer at Moscow University for the Humanities. Website content manager at Moscow Conservatory (since 2009), Researcher of the Musical Culture Department of Pushkin State Museum of Fine Arts (since 2016).

НАСОНОВ РОМАН АЛЕКСАНДРОВИЧ

Родился в 1971 году в Воронеже. Окончил Академическое музыкальное училище при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1990), теоретико-композиторский факультет (1994) и аспирантуру (1996) Московской консерватории. В том же году защитил кандидатскую диссертацию на тему: «“Универсальная музургия” Афанасия Кирхера. Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего Барокко» (научные руководители — проф. М. А. Са-

понов и проф. Ю. Н. Холопов). С 1996 года преподает на кафедре истории зарубежной музыки историко-теоретического факультета Московской консерватории, с 2004 года — доцент. С 1998 года преподает также на кафедре литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова.

ROMAN A. NASSONOV

Born in Voronezh in 1971. Graduated from the Piano Department of Academic Music College at Moscow Tchaikovsky Conservatory (1990), the Music Theory and History Department of 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 Subdepartment of Western European Music History of Moscow Conservatory. Associate Professor since 2004. Since 1998 he has been teaching also at the Literary and Art Criticism and Publicism Department at the Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University.

СУНДУКОВА ЛЮДМИЛА ИВАНОВНА

Родилась в г. Владимире. Обучалась в ДМШ имени С. И. Танеева, затем во Владимирском областном музыкальном колледже имени А. П. Бородина. С 2011 года — студентка историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. В 2016 году с отличием окончила учебу, защитив дипломную работу «Техники письма в творчестве Пьера де Ла Рю (на примере месс, посвященных Деве Марии)». С 2016 года — аспирантка кафедры теории музыки историко-теоретического факультета Московской консерватории (науч. рук. — проф. Н. И. Тарасевич). С 2015 года работает в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории на должности преподавателя теоретических дисциплин.

LYUDMILA I. SUNDUKOVA

Born in Vladimir. Studied at Taneev Music School, then in Vladimir Regional Borodin Music College. In 2016 graduated with honors from the Music Theory and History Department of Moscow Tchaikovsky Conservatory. Thesis: “Compositional Techniques in the Works by Pierre de La Rue (on the Example of Masses Dedicated to Virgin Mary)”. Since 2016 — postgraduate student of the Music Theory Subdepartment of Moscow Conservatory. Since 2015 she works at the Central Music School at Moscow Conservatory as a teacher of theoretical disciplines.

ЦАРЕГРАДСКАЯ ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА

Окончила ГМПИ имени Гнесиных (1982) как музыковед и пианистка. Профессор Российской академии музыки имени Гнесиных и Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ведет курсы гармонии, новейших композиционных техник, культуры научно-исследовательской работы, массовой музыкальной культуры. С 2002 — доктор искусствоведения. Сфера научных интересов — зарубежное музыкальное искусство XX–XXI веков (история и теория). Среди работ — монография «Время и ритм в музыке Оливье Мессиана» (2002).

TATIANA V. TSAREGRADSKAYA

Doctor of Fine Arts, Full Professor of Russian Gnessins Academy of Music and Moscow State Tchaikovsky Conservatory. She is a senior lecturer on contemporary harmony and compositional techniques. The topic of her published in 2002 book is “Time and Rhythm in Olivier Messiaen’s music”. Her recent research interest is the theory of musical gesture seen as a musical structure in the music of late 20th century.

ТЕПЛОВА АННА СЕРГЕЕВНА

Родилась 1 июля 1993 года в городе Лида Гродненской области (республика Беларусь). В 2014 году с отличием окончила Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова (СПО) по специальности «теория музыки». В настоящее время — студентка IV курса историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Лауреат региональных и всероссийских конкурсов, в том числе Всероссийской олимпиады профессионального мастерства по специальности «Теория музыки» (II премия, 2013 год) и VIII Всероссийского конкурса по теории и истории музыки и композиции имени Ю. Н. Холопова (диплом II степени, 2014 год). С 2013 года по настоящее время — преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Отдела импровизационной музыки Детской школы искусств г. о. Краснознаменск.

ANNA S. TEPLOVA

Born on July 1, 1993 in the town of Lida, Grodno region, Republic of Belarus. In 2014 graduated from the Music Theory and History Department of State Musical-Pedagogical Ippolitov-Ivanov Institute. Currently a fourth-course student of the Music Theory and History Department of Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Laureate of regional and all-Russian competitions, including the all-Russian Olympiad of professional skill on the specialty “Theory of music” (IInd prize, 2013) and the VIIIth All-Russian Yu. N. Kholopov Competition in Music Theory and History and Composition (IInd-degree diploma, 2014). Since 2013 to present — teacher of musical-theoretical disciplines at the Improvisation Department of Children’s School of Arts, Krasnoznamenensk, Moscow region.

РЫЖКОВА НАТАЛИЯ ПАВЛОВНА

Родилась в 1994 году в Москве. В 2014 году окончила музыкальный колледж при МГИМ им. А. Г. Шнитке по специальности «теория музыки» (руководитель дипломной работы — проф. Е. М. Шабшаевич). В настоящее время — студентка IV курса историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (руководитель дипломной работы — доц. Е. В. Ровенко). Лауреат конкурса курсовых работ студентов историко-теоретического факультета Московской консерватории (III место).

NATALIA P. RYZHKOVA

Born in Moscow in 1994. In 2014 graduated from the Music College of Moscow State Schnittke Institute of Music (Department of Music Theory; advisor of the diploma thesis — Full Prof. E. M. Shabshaevich). At the moment — a fourth-year student of the Music Theory and History Department of Moscow Tchaikovsky Conservatory (scientific advisor — Ass. Prof. E. V. Rovenko). A laureate of the course-works competition of the students of Music Theory and History Department of Moscow Conservatory (III place).

ПАСЫНКОВА СВЕТЛАНА АЛЕКСАНДРОВНА

Родилась в 1992 году в г. Йошкар-Ола. С отличием окончила теоретическое отделение Марийского республиканского колледжа культуры и искусств имени И. С. Палантая в 2013 году (тема дипломной работы: «Эдисон Денисов. “Силуэты”: метаморфозы “чужого слова”»), науч. рук. — Л. Е. Захарова). Лауреат Всероссийского конкурса по теории и истории музыки и композиции имени Ю. Н. Холопова (2011, 2013). В настоящее время является студенткой историко-теоретического факультета Московской консерватории (класс проф. С. И. Савенко).

SVETLANA A. PASYNKOVA

Born in 1992 in Yoshkar-Ola. In 2013 graduated from Mari Republican Palantay College of Culture and Arts (Music Theory Department). Diploma thesis: “Edison Denisov. ‘Silhouettes’: metamorphoses of a ‘stranger’s word’”; scientific advisor — L. E. Zakharova). Laureate of All-Russian Kholopov Competition in Music Theory and History and Composition (2011, 2013). At the time a fifth-course student of Moscow State Tchaikovsky Conservatory (Music Theory and History Department; scientific advisor — Full Prof. S. I. Savenko).

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 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.gtf).

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 «Х», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.
- Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский алфавит, даются в латинской транслитерации с указанием языка оригинала в конце ссылки.

Библиографические ссылки оформляются в соответствии с нормами ГОСТ Р 7.0.5. — 2008. Обязательно следует указывать издательство и общее количество страниц — для монографий, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры представляются в виде отдельных файлов в форматах .mus, .sib, .ly; иллюстрации — в форматах .tiff, .jpg (разрешение 300 dpi), .pdf, .eps. Таблицы и схемы также целесообразно прилагать в виде отдельных файлов в форматах .doc, .docx, .xsl, .xslx.

Недопустимо представление иллюстраций в виде изображений, вставленных в файлы текстовых форматов (.doc, .docx)!

В случае затруднений с сохранением иллюстративных материалов из интернета предпочтительнее вместо скачивания файла прислать в редакцию ссылку на него.

Ссылка на пример/иллюстрацию в тексте статьи дается в круглых скобках отдельным абзацем:

(Пример 1)
(Иллюстрация 3)

В случае несоответствия присланных рукописей требованиям к оформлению статей редколлегия оставляет за собой право отказа в публикации без рассмотрения рецензентом.

ПОРЯДОК РАССМОТРЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ СТАТЕЙ

Присланные статьи поступают на предварительное рассмотрение в редколлегию журнала. Срок рассмотрения — до 30 дней. Материал может быть не допущен к публикации до рецензирования — в случае выявления несоответствия его тематики профилю журнала, недостаточного или превышенного объема, несоблюдения правил оформления, небрежности или непоследовательности изложения, большого количества грамматических ошибок. Предварительно одобренные статьи передаются на анонимное рецензирование не менее чем двоим специалистам максимально близкого к проблематике публикации профиля. Срок прохождения рецензии — 60 дней. Рецензенты дают заключение о целесообразности публикации статьи — в существующем виде или после авторской доработки. Если требуется внести в текст существенные изменения, то обновленная версия статьи направляется тем же специалистам на повторное рецензирование. При положительном решении автор и издатель заключают лицензионный договор. В случае отказа в публикации автору направляется аргументированное заключение рецензентов.

- Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно.
- Плата за публикацию не взимается.

GENERAL REQUIREMENTS TO THE PAPERS

The Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal accepts for publication papers never published before (which includes being published in electronic form) as well as reviews of scientific, music and bibliographical editions.

The articles published in the Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal cover all the fields of research concerning musicology.

The quantity of symbols in the text of the paper is to be from 20 to 40 thousand of symbols including spaces and bibliographical references; the quantity of music examples and illustrations is not to exceed 10. Due to the specifics of the matter in the paper it is possible to exceed the required amount of one of the components (text, music examples, illustrations) at the expense of the rest components.

The *bibliographic list* containing not less than 10 sources is to be attached to the paper.

The authors are also to present the following information:

1. Full name, residential address, e-mail (to be published), place of employment (full name and address), position, academic degree, academic title;
2. Capsule biography (up to 1000 symbols);
3. Key words in Russian and in English;
4. Summary (up to 300 words).

The papers and the accompanying materials are accepted via e-mail (*journal@mosconsv.ru*). The file name is to consist of the author's name (e. g. Ivanov.docx, Schultz.doc, Right.rtf).

The text of the paper as well as the accompanying text materials are to be sent in one file. The music examples, illustrations, diagrams are to be sent in separate files (the name of each file consists of the author's name and the number of the illustration, e. g. Ivanov_1.mus, Schultz_4.jpg).

EXECUTION OF THE MANUSCRIPTS

The text is to be typed using Microsoft Word (file formats .doc, .docx, .rtf). The font is Times New Roman (type size 12 or 14). The line spacing is single or one-and-a-half. The paragraph 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.

