научный вестник московской консерватории

2018

4 (35)

научный вестник
МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

2018

4 (35)

nauchnyi vestnik MOSKOVSKOI KONSERVATORII

2018

Journal of Moscow Conservatory

4 (35)

ISSN 2079–9438

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

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

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

П. Зук — д-р, 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

4 (35) 2018

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован
в Федеральном агентстве по печати
и массовым коммуникациям

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

Издается при поддержке концерна
YAMAHA

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@mosconsv.ru

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

© Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

ISSN 2079–9438

Founder and Publisher:
Moscow Conservatory

Editor-in-Chief

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

Senior Editor:

Marina L. Nassonova — 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)

Iegor 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

4 (35) 2018

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
YAMAHA

Editors:
Marina L. Nassonova, 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@mosconsv.ru

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

© 2010–18 Moscow State Conservatory, all rights reserved

СОДЕРЖАНИЕ

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ В ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА»

8 **Сергей Грохотов.** «Несокрушимый триумфатор». Карл Таузиг в воспоминаниях Вильгельма фон Ленца

14 **Кристиан Вильгельм фон Ленц.** Великие фортепианные виртуозы современности по впечатлениям от личного знакомства. Карл Таузиг
Перевод и комментарии С. В. Грохотова

ИЗ ИСТОРИИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

34 **Ирина Брежнева.** Дарственные надписи как исторический источник

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

50 **Марина Сидорова, Антонина Лебедева-Емелина.** Степан Дегтярев: находка утраченных хоровых концертов

80 **Денис Ломтев.** Оперы Эллы фон Шульц-Адаевской (К истории музыкального театра в России 1870-х годов)

98 **Елена Николаева.** Лирические строфы Сергея Прокофьева: Пять песен без слов ор. 35

109 **Евгения Чигарева.** Живопись как прообраз музыкального произведения: «Улыбка Мод Льюис» Николая Корндорфа

ИЗ ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

119 **Владимир Барский.** Томас Таллис: Числовая тайна имени

133 **Анастасия Мальцева.** К вопросу о перечнях фигур в музыкально–теоретических трудах эпохи барокко

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

146 **Александра Устюгова.** Древнерусский музыкальный термин «прегудница» и история его толкования

158 **Екатерина Окунева.** Понятия серийной и сериальной музыки в зарубежном и отечественном музыкознании: вопросы терминологических соответствий

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

174 **Марина Карасева.** Методика обучения синестезийному слышанию на сольфеджио

186 Об авторах

192 Указатель публикаций в журнале «Научный вестник Московской консерватории» за 2018 год

194 Article Index (2018, Issues 1–4)

196 Информация для авторов

198 To the Authors

CONTENTS

PROCEEDINGS OF THE CONFERENCE
"SOURCE CRITICISM IN THE HISTORY OF PERFORMANCE ART"

8 **Sergey Grokhotov.** "Infaillibler Triumphator".
Carl Tausig in the Recollections by Wilhelm von Lenz

14 **Wilhelm von Lenz.** Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Carl Tausig.
Translated into Russian by Sergey Grokhotov

FROM THE HISTORY OF MOSCOW CONSERVATORY

34 **Irina Brezhneva.** Inscriptions as a Primary Source

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

50 **Marina Sidorova, Antonina Lebedeva-Emelina.**
Stepan Degtyaryov: a Discovery of Lost Choral Concerts

80 **Denis Lomtev.** Ella von Schultz-Adaiewsky's Operas
(On the History of Russian Music Theatre in the 1870s)

98 **Elena Nikolaeva.** Lyric Stanza's by Sergei Prokofiev:
Five Songs Without Words, Op. 35

109 **Evgenia Chigareva.** Painting as Prototype of a Music Work:
"Maud Lewis Smile" by Nikolai Korndorf

FROM THE HISTORY OF EUROPEAN MUSIC

119 **Vladimir Barsky.** Thomas Tallis: Numeric Secret of Name

133 **Anastasiya Maltseva.**
On Catalogues of Figures in Baroque Music Theory

ISSUES OF MUSICAL TERMINOLOGY

146 **Alexandra Ustugova.** Ancient Musical Term "Pregudnica"
and History of Its Interpretation

158 **Ekaterina Okuneva.** Concept of Serial Music
in Western and Russian Musicology:
Issues of Terminology

MUSIC PEDAGOGY

174 **Marina Karaseva.** Methodology of Synesthetical
Ear Training in the Solfeggio Course

186 Contributors to This Issue

194 Article Index (2018, Issues 1–4)

198 To the Authors

Грохотов Сергей Владимирович

s.grokhotov@mail.ru

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

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

Sergey V. Grokhotov

s.grokhotov@mail.ru

Ph. D., Professor of the History and Theory of Performing Art Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Moscow
Russia

Аннотация

«Несокрушимый триумфатор». Карл Таузиг в воспоминаниях Вильгельма фон Ленца

Первая публикация на русском языке главы из книги Вильгельма фон Ленца *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt* (Берлин, 1872). Она посвящена Карлу Таузигу (1841–1871), одному из самых выдающихся фортепианных виртуозов XIX века, любимому ученику Листа, чье историческое значение в современных трудах о фортепианном искусстве недооценивается. Вступительная статья содержит биографические сведения об обоих —Таузиге и Ленце (1809–1883), русском музыкальном критике, авторе известных книг о Бетховене.

Ключевые слова: Карл Таузиг, Вильгельм фон Ленц, история фортепианного искусства

Abstract

“Infaillibler Triumphator”. Carl Tausig in the Recollections by Wilhelm von Lenz

The first Russian publication of the chapter from: *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft: Liszt, Chopin, Tausig, Henselt* (Berlin, 1872) by Wilhelm von Lenz. It is devoted to Carl Tausig (1841–71) — one of the most prominent 19th century piano virtuosos, Liszts favorite apprentice, whose historical significance is still neglected in modern publications on piano playing. The introducing article contains biographical information on both — Carl Tausig and Wilhelm von Lenz (1809–83), Russian music critic, author of the notorious Beethoven studies.

Keywords: Carl Tausig, Wilhelm von Lenz, history of pianism

Сергей Грохотов

«НЕСОКРУШИМЫЙ ТРИУМФАТОР»

КАРЛ ТАУЗИГ В ВОСПОМИНАНИЯХ ВИЛЬГЕЛЬМА ФОН ЛЕНЦА

В истории исполнительского искусства фигура Карла Таузига поныне остается загадочной. Артист промелькнул как комета, оставив после себя славу одного из величайших пианистов, когда-либо живших — он неизменно упоминается в одном ряду с Листом и Антоном Рубинштейном. Смерть настигла Таузига в 29 лет, когда артистические карьеры нередко только начинаются, и трудно представить себе, как сложились бы судьбы фортепианного искусства, проживи он дольше. (Попробуем только вообразить наш сегодняшний «пианистический ландшафт», если бы, к примеру, Игумнов покинул этот мир в 1904 году, Нейгауз — в 1917, Горовиц — в 1932, Рихтер — в 1945...)

Размышляя об особенностях искусства Таузига, каким оно предстает в мемуарах (в том числе и в публикуемом очерке), нельзя не обратить внимание на черты, далеко опережавшие свое время и в полной мере проявившиеся в творчестве артистов первой половины — середины XX столетия — Левина, Рахманинова, Гилельса, Рихтера и др. Черты эти — точность в прочтении авторского текста, идеальное совершенство пианистического воплощения, строгая продуманность исполнительской концепции, покоряющая ритмическая устойчивость мощных нарастаний — в эпоху романтических «безумств», когда жил Таузиг, они воспринимались как необычные, новаторские.

Поскольку в публикуемых воспоминаниях не нашел отражения жизненный путь артиста, представляется уместным вкратце осветить его. Тем более, что парадоксальным образом Таузигу посвящено очень мало публикаций — лишь статьи в энциклопедиях, отрывки из книг о Листе, Вагнере, Брамсе и две малодоступных диссертация на английском — [2], [3][1].

[1] Список использованной литературы см. после перевода, на с. 33.

Карл Таузиг (Carl или Karol Tausig) родился в Варшаве 4 ноября 1841 года в семье пианиста и фортепианного педагога, автора виртуозных пьес Алоиса Таузига (Aloys Tausig, 1820–1885), в прошлом ученика Сигизмунда Тальберга. У него будущий виртуоз получил первоначальное музыкальное образование. В июле 1855 года в 13-летнем возрасте он был представлен отцом Листу в Веймаре. Встреча эта произошла при забавных обстоятельствах. Известно, что Лист с сомнением относился к вундеркиндам и отказывался их слушать. Таузиг-старший прибег к хитрости... В тот вечер Лист с друзьями и учениками проводили время в беседах за бутылкой вина. Отец усадил сына за рояль в соседней комнате. Исполнение мальчиком As-dur'ного Полонеза Шопена поразило не только Листа, но и всех гостей, о чем свидетельствовал присутствовавший в тот момент Ханс фон Бюлов [1, *547*]. Хотя Лист поначалу заявил, что столь органично сформировавшийся талант не нуждается в наставнике, после настойчивых уговоров он согласился заниматься с юным Таузигом и даже поселил его у себя дома. Тот прожил у Листа около двух лет, нередко сопровождая наставника в поездках. За это время им был пройден огромный репертуар, написан ряд фортепианных пьес и создано несколько транскрипций, в том числе шести симфонических поэм Листа, симфоний «Данте» и «Фауст».

В январе 1858 года Таузиг дебютировал в Берлине в одном из симфонических концертов под руководством Бюлова, затем в Вене. Восхищаясь виртуозностью исполнителя, критика одновременно порицала его «цыганскую необузданность» и «листианскую эксцентричность» — свойства, вполне органичные для 16-летнего артиста, переживавшего период «бури и натиска».

Летом того же года по рекомендации Листа Таузиг поехал в Цюрих к Вагнеру. Несмотря на то, что юноша поглощал все печенье и сыр, имевшиеся в доме, доводил хозяина непрерывной игрой на рояле и курением крепчайших сигар, творец «Тристана» отнесся к нему благосклонно. Тот, в свою очередь, на всю жизнь сделался пылким вагнерианцем. В дальнейшем Таузиг давал концерты в пользу первого Байрейтского фестиваля и даже незадолго до смерти организовал и возглавил Байрейтский Попечительский совет. На протяжении своей короткой жизни он создал множество транскрипций произведений Вагнера и постоянно их исполнял.

После нескольких концертных турне по немецким городам в 1859–1860 годах Таузиг поселился на некоторое время в Дрездене, а в 1862 году перебрался в Вену, где по примеру Бюлова продирижировал серией оркестровых концертов, в которых исполнялась новейшая музыка — в том числе Листа, Вагнера и его собственная. В то же время уничтожающая критика Ганслика в адрес Таузига-пианиста сподвигла последнего прекратить на время публичные выступления и пересмотреть свои подходы к фортепианной игре. Собственный новаторский исполнительский стиль начал формироваться именно в эти годы. Тогда же Таузиг погрузился в изучение иностранных языков и философии в Венском университете.

В австрийской столице тесные дружеские узы связали его с Брамсом. Исследователи отмечают влияние таузиговского пианизма на созданные тогда Вариации на тему Паганини ор. 35 — Таузиг, наряду с автором, был первым исполнителем этого произведения. Известно также совместное выступление обоих музыкантов с брамсовской Сонатой для двух фортепиано.

Летом 1864 года Таузиг в компании Брамса и Корнелиуса побывал в Пресбурге (ныне Братислава), там разыгрался его бурный роман местной пианисткой Серафиной фон Врабеи (Szerafina von Vrabely, 1840–1931). Осенью молодые поженились (свидетелем на свадьбе был Брамс) и переехали в Берлин, давали там совместные концерты, однако вскоре брак распался.

На протяжении первой половины 1860-х годов вышеописанный оригинальный стиль игры Таузига окончательно сформировался. В его обширном репертуаре особенно выделялась музыка Шопена, которой он нередко посвящал монографические концерты (в те времена это было необычным). Слава музыканта росла — он получил должность придворного пианиста при прусском дворе. В 1866 году вместе с пианистом и музыкальным писателем Людвигом Элертом (Ludwig Ehlert, 1825–1884) он открыл в Берлине Высшую школу фортепианной игры. Авторитет Таузига привлек к нему талантливых молодых музыкантов, хотя преподавание его было в высшей степени суровым и авторитарным. Среди выдающихся учеников Таузига — Рафаэль Йошеффи, Генрих Барт, Александр Михаловский, Софи Ментер и Вера Тиманова. Бесценными педагогическими памятниками стали «Ежедневные упражнения» Таузига, опубликованные после его смерти, и составленный им популярнейший сборник избранных этюдов Клементи.

Композиторское наследие музыканта состоит почти исключительно из чрезвычайно искусно выполненных концертных обработок музыки разных эпох и стилей. В этом смысле он является прямым предшественником Леопольда Годовского. Оригинальных сочинений сравнительно немного — 2 концертных этюда, 10 прелюдий и несколько небольших программных пьес. Одно из самых известных ныне его фортепианных произведений, созданная в 19-летнем возрасте грандиозная Симфоническая баллада для фортепиано «Корабль-призрак» ор. 1 (по одноименной поэме Морица фон Штрахвица), в оригинале была написана для оркестра, так что это тоже транскрипция. Многое написанное Таузигом остается неизданным или считается утерянным. Значительную часть музыки, сочиненной им в юности, он позднее, снедаемый депрессией, уничтожил сам. Даже все доступные ему печатные экземпляры «Корабля-призрака» были им тогда выкуплены и сожжены.

В последние годы Таузиг переживал тяжелый душевный кризис — подобные настроения то и дело овладевают сознанием выдающихся творцов, в том числе музыкантов-виртуозов (вспомним В. Горовица, неоднократно прекращавшего концертную деятельность). Автор публикуемых воспоминаний ниже подробно пишет об этом... На то же указывает ученица Таузига Эми Фэй (Amy Fay, 1844–1928): «Это был странный характер — совершенный

мизантроп. Никто близко не знал его. Последний период своей жизни он провел в строгом уединении, предаваясь глубокой меланхолии... Он был переутомлен, а его нервная система была совершенно расстроена еще задолго до болезни. Он говорил, что сама мысль о публичных выступлениях ему невыносима: объявив в прессе о четырех своих концертах, он отменил их под предлогом нездоровья. Он думал поехать в Италию и провести там зиму. Но доехав до Неаполя, он сказал себе: «Нет, ты здесь не останешься» — и повернул обратно в Берлин. Похоже, он сам не знал, чего он хочет; его странный дух был стеснен, измучен, враждебен миру» [4, *155*].

После триумфальных гастролей в России весной 1870 года Таузиг по приглашению Листа выступил в Веймаре с оркестром под его управлением на торжественном фестивале по случаю 100-летия со дня рожденья Бетховена. Осенью он закрыл свою школу в Берлине. Но концерты продолжались. Неожиданная болезнь настигла артиста в Лейпциге на гастролях. Был диагностирован тиф. Лечение оказалось бесполезным — спустя несколько дней, 17 июля 1871 года Таузиг скончался в клинике Св. Иакова. Тело было упокоено в Берлине. Во время похорон разразилась гроза, и Траурный марш из «Героической» симфонии Бетховена прозвучал тогда в сопровождении блеска молний и ударов грома...

Остается рассказать коротко об авторе публикуемых мемуаров. Он принадлежит к когорте тех просвещенных и фанатично увлеченных музыкой дилетантов, усилиями которых во многом творилась музыкальная жизнь Европы в XIX веке. Они задавали тон в прессе, были критиками, меценатами, наперсниками великих музыкантов. Порой именно они стояли у истоков изучения творчества композиторов (в России таким был, к примеру, нижегородский помещик Александр Улыбышев, автор первой в мире развернутой монографии о Моцарте). К числу подобных музыкальных энтузиастов принадлежал и Кристиан Вильгельм фон Ленц (Christian Wilhelm von Lenz, 1808–1883). Наделенный незаурядными музыкальными и литературными способностями, чрезвычайно общительным и живым характером, он был знаком и поддерживал дружеские отношения едва ли не со всеми великими музыкантами своего времени...

Сын рижского адвоката, Августа Вильгельма фон Ленца, он после окончания в 1827 году местной гимназии уехал в Женеву изучать иностранные языки. По дороге туда во Франкфурте-на-Майне юноша свел знакомство с учеником Бетховена Фердинандом Рисом, который увлек его на всю жизнь творчеством своего великого наставника. В Женеве Ленц, помимо языков изучал также музыкальную теорию. Осенью 1828 года он направился в Париж, где познакомился с Листом и брал у него уроки фортепианной игры. Весной 1829 года в Лондоне он встречался с Мендельсоном и Мошелесом. Осенью того же года по возвращении в Ригу, он по настоянию отца был определен на юридический факультет Дерптского университета. Занятия музыкой, между тем, продолжались.

В 1831 году Ленц направился в Москву изучать русский язык и российское право. Случайное знакомство ввело его в круги русской аристократии. В доме генерала фон Витте он познакомился с английским арфистом и композитором Элиасом Пэришем Элварсом (Elias Parish Alvars, 1808–1849). С ним в мае 1832 года Ленц совершил поездку в Константинополь, которая нашла отражение в опубликованных позднее заметках «Tagebuch eines Livländers» (Wien, 1850)

Зиму 1832–1833 Ленц провел в Вене, изучая материалы о Бетховене, а весной 1833 года вернулся в Петербург, где высокопоставленные друзья выхлопотали ему пост чиновника по особым поручениям при Министерстве иностранных дел — этот пост, предполагавший зарубежные поездки, позволял Ленцу сочетать выполнение служебных обязанностей со своими музыкальными пристрастиями и изысканиями. Будучи же в Петербурге, он имел возможность общаться со всеми великими музыкантами, посещавшими столицу. Об этих встречах он опубликовал циклы статей в газетах «St.-Petersburgische Zeitung» (1878) и «Neue Berliner Musikzeitung» (1870–1875).

В 1842 году Ленц снова посетил Вену и другие европейские города, собирая материалы для книги о Бетховене, а затем пять месяцев провел в Париже, где брал уроки фортепианной игры у Шопена. По возвращении на родину он занялся обработкой бетховенских материалов. Однако летом 1845 года последовала новая поездка в Париж. Там Ленц познакомился с Берлиозом и тоже брал у него уроки. После путешествия по Испании через Гибралтар и Рим он вернулся в Петербург. Там в 1852 году вышла на французском языке его двухтомная монография «Бетховен и его три стиля...» («Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano suivis de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anectodique de l'œuvre de Beethoven»). Однако больше он ценил написанный на немецком пятитомный труд «Beethoven. Eine Kunststudie» (Bd. 1–2, Kassel, 1855; Bd. 3–5, Hamburg, 1860).

С 1868 года, выйдя в отставку в чине действительного статского советника, Ленц полностью отдался музыкальной журналистике. Умер он 19 января 1883 года в Петербурге.

Воспоминания о Карле Таузиге публикуются по изданию: [5] с небольшими сокращениями (там, где Ленц рекламирует свои книги о Бетховене, а также вступает в полемику с другими авторами; в этих местах сделаны купюры, отмеченные квадратными скобками). Курсив в тексте принадлежит автору, постраничные сноски, если не указано иное, — переводчику. Переводчиком добавлены также нотные примеры.

Кристиан Вильгельм фон Ленц

ВЕЛИКИЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ВИРТУОЗЫ СОВРЕМЕННОСТИ ПО ВПЕЧАТЛЕНИЯМ ОТ ЛИЧНОГО ЗНАКОМСТВА.

КАРЛ ТАУЗИГ

Редко бывает, чтобы смерть пробудила такое всеобщее участие, как это случилось с кончиной *Карла Таузига*, настигшей его, равно как и Шопена, исполненным артистических сил, на вершинах творческого расцвета.

Люди, далекие от музыки, никогда не слышавшие его игру, но лишь слышавшие о нем, скорбели об утрате, которая затронула всех — и тех, кто чтил в нем артиста, и уважавших его как человека. В Петербурге, где Таузиг концертировал лишь однажды, все говорили об ужасной смерти в Лейпциге, как об уходе близкого, родного по духу человека. Насколько острее это должно было восприниматься в Германии!

Вот каким единодушным было отношение к Таузигу! Даже среди завистников — к сожалению, таковые встречаются и среди нас, музыкантов — чиркаем ли мы пером по бумаге, играем ли на струнных, фортепиано или духовых. Лишь ударники[2] (литавристы) неповинны в таком грехе, и то не в Вене, где они — суть пианисты-виртуозы.

Есть люди, которые при первом своем появлении навсегда располагают к себе — к числу таких *редких* людей принадлежал и *Таузиг*.

Намерение послушать *Таузига* привело меня поздней осенью 1868 года в *твердыню европейского благоразумия* — Берлин. Я приехал туда из Дрездена — этой искусной коробки для бабочек, где, словно в чемоданчике

[2] Здеь у Ленца игра слов: Schläger — исполнитель на ударных инструментах. Примечания к публикации, за исключением имеющих пометку «*примеч. автора*», принадлежат переводчику.

хирурга, можно найти всё что угодно — за исключением *масштаба*. В Дрездене на меня нахлынули разрозненные мысли о величии создателя «Фрейшютца» в области театральной и фортепианной музыки. Эти размышления сопровождали меня и во время поездки по железной дороге, так что я напрочь позабыл о мерах предосторожности против дующего над жнивьем осеннего ветра. Я почувствовал себя плохо уже на подъезде к Берлину, где цепочки фонарей после саксонских ночей показались мне праздничной иллюминацией в честь приезда какой-нибудь принцессы. В Берлине сразу стал ощутим *масштаб*. Мой друг-меломан, генерал-интендант г-н фон Хюльзен[3] устроил по моей просьбе представление «Фрейшютца», оперы с которой я прожил, не расставаясь 40 лет. Господин фон Хюльзен, видимо, принял во внимание мою небольшую полемику по поводу исполнения этого манифеста немецкого духа, когда заявил: «А ведь у нас во «Фрейшютце» нет даже четвертого тромбона». *Туба* при исполнении Вебера в Дрездене показалась мне ни к селу, ни к городу — каким-то *анти*-веберовским актом. Это была вовсе не «Tuba, mirum spargens sonum», как в Реквиеме Моцарта, с его *идеальным* а не *реальным* использованием духовых[4].

Волею судьбы я оказался в ложе господина генерала-интенданта, любезно им предоставленной, задолго до начала представления. Я приподнял зеленую занавеску и набрасывал ответное письмо в Дрезден, где мои оппоненты все никак не могли успокоиться. В полутьме оркестровой ямы подо мной виднелись лишь две фигуры — альтист и кларнетист. Альтист говорил своему товарищу, показывая на меня, спрятанного за занавеской: «Осторожно! Задержись как следует на доминанте в увертюре, как там предписано; ведь *он* уже там». Вот *это – масштаб*! Учитывать, что из уст авторитета может прозвучать правда.

Но случилось так, что я все-таки заболел и был вынужден безвылазно оставаться в гостиничном номере. Я написал Таузигу, с которым не был знаком лично, сколь сожалею, что не могу его посетить. Через несколько часов передо мной стоял молодой человек чуть ниже среднего роста. Он любезно и просто сказал: «Я — Таузиг. Поскольку вы не могли прийти ко мне, я пришел к вам. Я буду приходить ежедневно, а если получится, то дважды; вы из листовского дома, я тоже, значит мы товарищи; можете на меня положиться в Берлине». Не таков был прием у Шопена[5]. Но тут был Берлин, а не Париж!

---

[3] Бото фон Хюльзен (Botho von Hülsen, 1815–1886) — генерал-интендант берлинских королевских театров (с 1851). С 1866 год стоял также во главе театров Висбадена, Ганновера и Касселя.

[4] Ср. Signale für die musikalische Welt, 1868. Nr. 37–39, где музыкальная совесть заставила меня поднять шпагу в защиту Вебера (*примеч. автора*).

[5] «Шопен не предложил мне сесть, я стоял перед ним, как перед знатным господином. “Что Вам угодно? Вы ученик Листа? Артист?” — “Друг Листа. Я бы хотел иметь счастье познакомиться под вашим руководством с вашими мазурками, кои почитаю за прекрасную литературу; некоторые из них я уже прошел с Листом...” Я почувствовал, что попал впросак, но было поздно... “Ах вот оно что! — сказал Шопен растягивая сло-

Это была немецкая сердечность, а не формальная вежливость. Между тем, Таузиг для Берлина был тем же, кем Шопен для Парижа.

«Вам нужен инструмент? — спросил он. — У меня есть очень хорошие».

Вскоре я смог навестить Таузига в его квартире на Таубенштрассе. Когда я пришел, его не было дома. Я сказал служанке, что подожду господина, и прошел *sicut meus est mos*[6] прямо к книжным шкафам в первой комнате. На изящных переплетах в первом ряду я прочитал имена великих немецких философов. Это не столько поразило, сколько приятно удивило меня. Я долго оставался один, брал книги одну за другой и дошел до Шопенгауэра, когда Таузиг положил мне руку на плечо со словами: «Хорошие книги, не правда ли? Мои любимые. Они не просто стоят в шкафу, но многие прочитаны. А здесь внизу моя пища (Naturalien — так он в шутку называл историков природы Naturhistoriker). Но и Ваша книга стоит тут. Не верите? — вот она».

«Вы ее читали? Только честно!»

Он замешкался с ответом, доверчиво посмотрел мне в глаза и промолвил: «Я читал издание на французском. Оно произвело тогда фурор у Листа».

«Оно никуда не годится, — ответил я. — прочтите немецкое, но для *вас* будет интересен лишь последний том, разбор последних произведений, например, Сонаты A-dur op. 101, о которой *Хольц*[7] и другие сообщили мне из Вены новые сведения».

«Там говорится об A-dur'ной? Она моя любимица! Решено! Я прочитаю ее сегодня же». Он взял книгу и положил ее на стол в салоне.

Мы вошли в соседнюю комнату, где стояло фортепиано. На нем лежали открытые ноты Сонаты-фантазии cis-moll. «Это забыла ученица», — сказал Таузиг.

«А вы знаете, что ее можно играть только в комнате, занавешенной черным полотном?»

«Нет, не слышал ничего подобного!»

«*Хольц* написал мне об этом, а он-то знает. Бетховен признался ему, что сымпровизировал Adagio в комнате, занавешенной черной тканью *у гроба* усопшего друга».

«Прекрасно, — усмехнулся Таузиг в своем характерном юмористическом духе, — если ученица станет меня мучить сонатой, я спрошу ее: А вы занавешивали комнату черной-пречерной тканью? Ведь иначе никак нельзя!»[8][...]

ва, но подчеркнуто вежливо, — тогда зачем Вам я? Будьте добры, сыграйте мне то, что вы изучали с Листом, у меня есть еще несколько минут...”» [5, *34*].

[6] «По своему обыкновению» (лат.) — цитата из 9-й сатиры Горация.

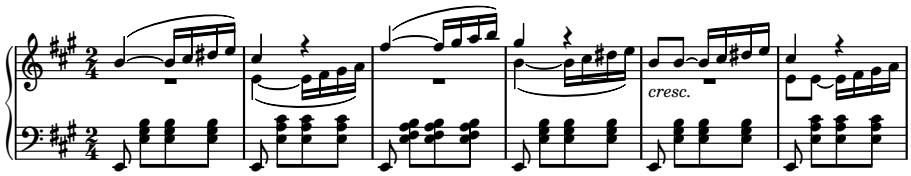
[7] Карл Хольц (Karl Holz, 1798–1858) — австрийский скрипач, играл партию второй скрипки в квартете Шуппанцига. С 1825 года был секретарем Бетховена.

[8] Юмор, это благословенное артистическое свойство, отличает немцев от представителей романских народов. Об этом специфическом различии газета «Times» высказалась так: «У французов нет юмора. Та жалкая убогая вещь, которую они называют шуткой, — это жидкий, кислый, голубоватый кларет, по сравнению с полным, богатым, благоухающим портвейном — напитком, любимым англичанами» (*примеч. автора*).

В тот первый мой приход дело не дошло до фортепианных поединков — я сделал это умышленно. «Ну, вот мы и познакомились, — сказал Таузиг. — Приходите каждый день. Если вы услышите фортепианные громыхания, — то это ученики. Идите в мой кабинет — там стоит лучший инструмент, и вдобавок ноты, газеты и лучшие, на мой взгляд, берлинские сигары. Если и там до вас донесется гром, начните играть сами. Я сам так и поступаю, потому что у меня и другие люди дают уроки. У меня *коллективные* занятия. Да! Но долго я этого не выдержу. Еще лет пять, и я уйду в университет, буду отдыхать; я хочу изучать философию и естественную историю и жить по возможности без фортепиано. Вы составите мне компанию? Что вы думаете о Гейдельберге? Вообще где сейчас работают крупные философы? Берлин утомителен, вы не находите? Но я люблю Берлин, я очень люблю его. Но еще лет пять *коллективных занятий*, и я скажу: "Йоханна ушла, и больше никогда не вернется"»[9]. Вот каким он был. Как это отличалось от железных рамок парижского света!

Во время моего второго визита Таузиг сыграл мне A-dur'ную сонату ор. 101 так, как мне никогда не доводилось слышать ранее. Первая часть показалась идиллией, финал с фугой в его исполнении стал для меня открытием.

«Вторую тему (в Финале) перед вступлением фуги вы как бы распределяете между двумя духовыми инструментами. Мне слышались гобои», — сказал я.



«Как я рад! Действительно, таков был мой замысел. Я никому не говорил об этом».

«Об этом говорят нюанс и туше», — ответил я.

Он, казалось, был обрадован.

«Первую часть можно исполнять quasi-гитара», — заметил я.

«Две гитары, четыре, если вам угодно!» Он сыграл часть так, что послышались гитары. «Но наше legato все-таки лучше. Останемся в рамках большого стиля, Бетховену не свойственна жанровая манерность».

«А сейчас я сыграю вам As-dur'ный Полонез Шопена. Это мой конек!»

Никогда не слышал я эту чрезвычайно трудную пьесу исполненной с такой законченностью, с таким легким преодолением, полнейшим исчезновением всех технических сложностей. Трио с нисходящими скользящими

[9] «Johanna ging und nimmer kehrt sie wieder» — Таузиг цитирует строчку из трагедии Шиллера «Орлеанская дева».

октавами в левой руке повергло меня в изумление, от коего я буквально потерял дар речи.

«Довольно! — воскликнул я. — Как вам удается штурмовать эти октавы так полнозвучно, в таком стремительном темпе, шептать на pianissimo, греметь на fortissimo?»

«Я же говорил, что это мой конек. Смотрите, рука у меня маленькая, и я вдобавок ее собираю. У меня в левой руке, так сказать, естественный перепад от первого пальца к пятому (meine Linke hat, so zu sagen, einen natürlichen Absturz vom Daumen zum fünften Finger). Потому я так естественно «качусь» по четырем ступеням (*e*, *dis*, *cis*, *h*), это подобно игре природы (он улыбнулся): я могу играть так *сколь угодно долго*, ничуть не напрягаясь. Это написано для меня! Если вы будете исполнять эти четыре звука *обеими* руками, у вас все равно не получится так сильно».

Мы попробовали соревноваться.

«Смотрите-ка, хорошо, очень хорошо. Но не так сильно, как у меня. И через несколько тактов вы устали, и октавы ослабели. Мне кажется, в этих октавах никто не сможет мне подражать, но немногие это понимают! Это топот копыт легкой польской кавалерии!

Всякий раз художественно самый значительный момент для меня — вступление главной темы — опьяненные победой поляки, увлекающие в танце своих прекрасных дам».

«За всю жизнь я слышал *три* гаммы — Таузига в этом Полонезе, Листа в Скерцо из ор. 106 и Гензельта в a-moll'ном Этюде Шопена. Это потоки Амазонки, заливающие все вокруг, они неподражаемы!»

Таузиг ответил: «С Листом никто из смертных не может равняться, он живет один на своей вершине».

«А вы играете Вебера?» — спросил я.

«Без особой охоты. Я не очень ценю свое внутреннее «я», а ведь это нужно для исполнения Вебера, не правда ли? Я играю для искусства и думаю, что если буду его достоин, то и человек будет доволен! Впрочем, *Концертштюк* я частенько играл, но это не моя вещь, не то что, к примеру, Es-dur'ный концерт Бетховена — мой коронный номер. С ним я дебютирую в Петербурге. Мне написали *"филармонические"* — кстати, кто они такие? Я сыграю в их концерте и потом дам собственный».

«*"Филармонические"*, как вы выразились, это общество, старое общество петербургских музыкантов, дающее концерты дважды в год в пользу своих вдов и сирот в Зале Дворянского собрания — это лучшее место в городе».

«Я приеду, это *решено*. Я должен увидеть Петербург».

«Вы много играете Бетховена?»

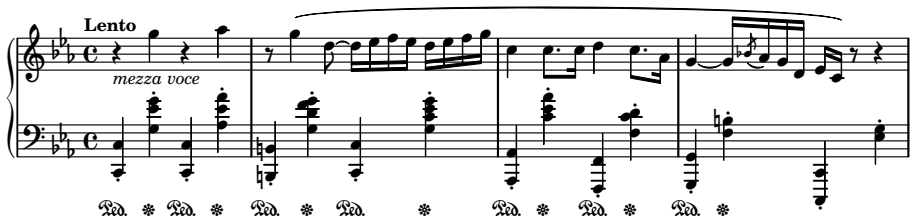
«Не чаще, чем мне хочется пойти в церковь (Таузиг лукаво улыбнулся), то есть так, как бывает обычно, — умеренно. Его читают, много читают и перечитывают. Всегда *современный* Бетховен живет в оркестре.

Касательно Вебера, у меня есть идеи по поводу *«Приглашения»*. Я обработаю его для виртуозного исполнения — мы это еще обсудим. Но у меня то

и дело нам будут мешать — надо встретиться во время моих деловых поездок по городу — я вполне могу выкроить свободный час, если вы меня подождете. У нас тут есть подходящие заведения».

Я предложил «Maison dorée» на Унтер-ден-Линден. Там мы встретились и могли говорить без помех. Меня удивила скромность великого артиста, его любознательность — он расспрашивал меня о Шопене, познакомиться с которым у него не было возможности, но чьи произведения он исполнял как никто. Тут я рассказал Таузигу, разумеется в самом доверительном тоне, об исполнении Шопеном знаменитого целомудренного ноктюрна Es-dur op. 9 №2.

«Это интересно, — заметил Таузиг, — я сам проиграю, пожалуй, аккомпанемент обеими руками. Тут *уж точно* подошла бы *гитара*». Но более всего его интересовало, сколь придирчив и щепетилен был Шопен в четырех первых тактах знаменитого c-moll'ного ноктюрна (op. 48 №1, Lento), столь простых с виду. Там во втором такте (4-я четверть) есть фигура шестнадцатыми *d*, *es*, *f*, *g*. Задачей было связать эту *g* с нотой *c* в третьем такте.



Шопен никак не был удовлетворен этим местом. Он сказал мне: «Поскольку вы *можете* это сделать, то вы *должны* это сделать». Наконец, это мне удалось, но спустя долгое время: то нота *g* была слишком короткой, а *c* вступала слишком рано, то наоборот. «В этом должна быть заложена интенция», — говорил он. Столь же трудным было снятие ноты *c* перед восьмой паузой в группе шестнадцатых *es*, *c* в четвертом такте: нота *c* была то слишком длинной, то слишком короткой. Я нашел выход в том, что стал *«причесывать»* ноту *c* большим пальцем, то есть скользил по клавише почти до самой кромки и лишь тогда отрывал палец от нее. Это наконец его удовлетворило! Но это было ничто по сравнению с тем, как он сам исполнял перечисленные места.

«Я его вполне понимаю, — заметил Таузиг. — *так оно и есть*».

Шопен хотел, чтобы на ходе от *g* к *c* был *вопрос*, а на *c* — *ответ*.

«Я так это себе и представлял, — ответил Таузиг.

Столь же мало Шопен был удовлетворен четвертями *g*, *as* в первом такте c-moll'ного ноктюрна. Они должны были выделяться, поскольку это тема, но оказывались то слишком сильными, то слишком слабыми.

Шопен играл исключительно на «Плейеле» — инструменте с легкой клавиатурой, лучше приспособленном к нюансировке, чем более полнозвучные.

Через несколько дней Таузиг сыграл мне оба ноктюрна в высшей степени законченно — в точности так, как сам Шопен. Довольный своим исполнением он сказал: «Вот с *ним* мне надо было бы познакомиться». Пожалуй никто из великих виртуозов не относился к композитору столь проникновенно и бережно, как Таузиг к Шопену.

Однажды Таузиг явился ко мне рано утром: «Супруга министра госпожа баронесса Швайниц приглашает вас к себе на суаре. Она моя лучшая ученица, но не просто ученица, а артистка и очаровательнейшая особа. Вы найдете там соответствующее общество. Баронесса сожалеет, что барон не нанес вам визит лично».

«У меня вовсе нет претензий, и я не слишком ценю такие фомальности», — ответил я.

«Тогда сегодня вечером ровно в 8 я буду у вас и мы поедем в комендатуру[10]».

Когда мы с парадной лестницы переходили в большой полуосвещенный зал, отделанный алебастром, я сказал: «У нас в Петербурге есть подобные залы. Но их мало».

«Я часто здесь играл, — ответил Таузиг. — Мы давали здесь благотворительные концерты под эгидой баронессы».

Таузиг подошел к боковой богато позолоченной двери из красного дерева и открыл ее. Перед нами была анфилада из трех ярко освещенных салонов. В первом нас самым радушным образом приветствовала баронесса. Общество состояло из нескольких выдающихся артистов круга Таузига и баронессы, австрийского посланника графа Вимпфельна с супругой, русского военного поверенного графа Кутузова и хозяина дома, министра двора фон Швайница.

Таузиг не преувеличивал. Баронесса играла как законченная артистка — Шумана и трудную блестящую пьесу Таузига, чья манера вести себя в обществе мне особенно понравилась. Казалось, что он вообще не присутствовал, но между тем, он был повсюду, был отправной точкой для оживленной беседы. Этот вечер живет в моих воспоминаниях как выдающийся, в равной степени проникнутый высоким духом и вкусом; память о нем освящена для меня смертью великого артиста, любезно открывшего для меня двери этого дома! Если в высшем обществе Петербурга заходит речь о Берлине, всегда говорят о строгом этикете. Здесь же один из самых фешенебельных домов Берлина оказался отрытым для чужака, чьей единственной заслугой было знакомство с Таузигом.

Когда мы на извозчике ехали домой, Таузиг сказал: «Сегодня вы доставили мне исключительное удовольствие: вы *сидели* за инструментом в точности как *Он*!»

---

[10] Имеется в виду дворец на Унтер-ден-Линден, так называемая «Старая комендатура» (Alte Kommandatur).

«Вы же не думаете, что я хотел подражать Листу?» — я был несколько задет. Что, собственно говоря, имел в виду Таузиг?

«Вы меня не поняли. А если серьезно, то тут речь идет не о подражании, а о лишь мне понятном принципиальном родстве — о том, *как* вы сидели, довольно далеко от инструмента. Обращаясь с роялем, вы совсем не думали об этом; но это было словно *Его* воплощение, и, скажу вам, лишь о *Нем* думал я целый вечер».

Пожалуй, никто из мастеров не был столь глубоко почитаем своим учеником, как Лист — Таузигом! У него было такое верное любящее сердце! Такая благородная натура никогда не должна была бы омрачаться жизненными невзгодами. Человеческое начало в Таузиге стояло на той же высоте, что и артистическое. Но, казалось, мрачные отсветы рано упали на эту жизнь, и он хотел укрыться от них в своем искусстве. Потому в его виртуозности человек отступал в тень перед артистом, иными словами его искусство представало в целом объективным. Он считал чисто человеческой обязанностью то, что другие почитали божественным даром. С глубочайшей серьезностью, а не для того, чтобы блистать в обществе, приступил Таузиг к изучению философии. Он был чужд всего показного, не стремился к овациям — они были ему безразличны, в чем я мог убедиться во время его петербургских триумфов. Им владела меланхолия, какая-то погруженность в свои размышления, что производило впечатление рассеянности. Это свое общее меланхолическое настроение он тщательно прятал, однако оно было вполне различимо, и его юмористическая манера общения была бегством от черного призрака, горациевской «*atra cura*»[11].

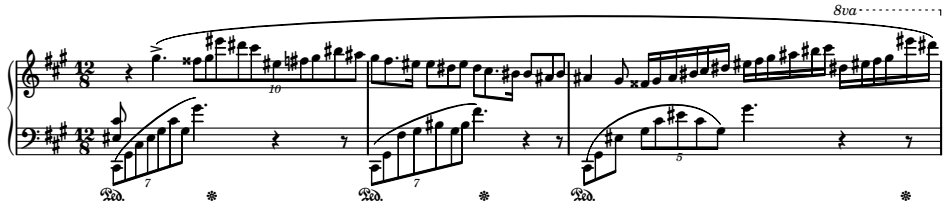
Ключ к его творческой сущности открылся для меня через *Баркаролу Шопена*. «Вы знаете *Баркаролу*?» — спросил меня Таузиг. — «Нет!» — «Я сыграю вам ее в воскресенье. Приходите только до того часа, когда в этот день собираются обычно мои друзья — господа Давидзон, К. Ф. Вейтцман, Клайдердач. Пусть это останется между нами — есть вещи за которые нельзя приниматься иначе как вдвоем. Я сыграю вам моего героя — я люблю эту пьесу, но редко за нее берусь».

В тот же день я внимательно прочитал *Баркаролу* в нотном магазине. Пьеса мне совсем не понравилась — длинная, в стиле ноктюрна, вычурная тональность (Fis-dur) и модуляции, на едва намеченном фундаменте целая башня фигураций, этакая витрина величайших технических трудностей — ну, последнее — это для Таузига!

Как же я ошибался! Таузиг так объяснял мне эту пьесу, которую он в порядке исключения играл по нотам: «Тут речь идет о паре, о любовной сцене в затерянной гондоле, это, можно сказать, обобщенный символ любовного свидания. Терции и сексты — дуализм двух нот (персонажей) — проходит через всю пьесу. Тут все двухголосно, парно. В этой модуляции в Cis-dur

[11] Лат. «черная забота». Цитата из III оды Горация: «Post equitem sedet atra cura». («Позади всадника сидит черная забота»).

(обозначенной dolce sfogato) мне чудятся поцелуй и объятие! — это первое, что приходит в голову.



После трех тактов вступления появляется в басу эта слегка покачивающаяся тема, она, однако, оказывается лишь аккомпанементом, объединяющим всю ткань пьесы, и *на* нем покоится кантилена двух голосов — этот долгий нежный разговор влюбленных. Начиная с цепочки двойных трелей, трудно рассказать словами дальнейшее развитие этой истории — это уж моя задача пианиста. Будьте любезны, переверните мне страницы. Слушайте!»

Редко доводилось мне слышать на рояле что-то столь нежное, субъективное, каждая нота словно говорила. Таузиг-артист играл Таузига-человека — и как интересны были оба!

Как же это трудно, какое глубокое субъективное проникновение нужно для того, чтобы придать столько интереса, движения, действия довольно изнурительному однообразному ритму (12/8) на протяжении девяти страниц, а ведь я пожалел, что пьеса не продолжалась еще дольше!

Тут Таузиг был живым воплощением Шопена — он играл, как Шопен, он чувствовал, как Шопен, он был самим Шопеном за фортепиано.

Я без околичностей сказал ему об этом. В моих словах он почувствовал силу убеждения. В принципе в подобных ситуациях он бывал очень осторожен, даже недоверчив, ибо никогда не был *вполне* радостно и безоблачно настроен.

В то время Таузиг давал в Берлине «шопеновские» концерты, посвященные исключительно его произведениям. Это был, мне кажется, первый такой случай, за исключением вышеупомянутых ежегодных «интимных» концертов[12] самого Шопена. Сколь же неблагодарно бывают восприняты начинания такого рода! Сколь же признательны должны мы быть Таузигу, взявшемуся за такую инициативу в отношении Шопена, чье значение как фортепианного композитора долгое время недооценивалось!

Еще одна глубокая, совершенно выдающаяся трактовка Таузига — Баллады Шопена f-moll. Это произведение ставит перед пианистом три задачи: понимание программы в *целом* (ибо в основе произведений Шопена программы, осмысление тех или иных жизненных ситуаций); верная передача каждой из тем *в отдельности*; преодоление бесчисленных трудностей, порожденных сложными интригующими фигурациями, запутанными гармоническими модуляциями, сложных ходами.

[12] Ленц рассказывает о них в своих воспоминаниях: [5, *34*].

Таузиг решал эти задачи играючи, в полной мере воплощая смысл и значение произведения.

Баллада (Andante con moto, 6/8) начинается в тональности минорной доминанты. В 7-м такте происходит остановка в C-dur на фермате.

Легкость, с которой он исполнял эти семь тактов, Таузиг пояснил так: «Пьеса еще не началась». Строгое проведение главной темы — благородно-выразительное, чуждое всякой сентиментальности (которая тут напрашивается) — сразу придавало музыке черты «большого стиля».

Важное требование, предъявляемое виртуозу-инструменталисту, это умение *дышать*, что в свою очередь позволяет дышать слушателю, а также лучше понимать исполняемое. Под всем этим я разумею верно выбранные членения, цезуры, ритм и пульсацию, ни в коем случае не мертвенную. Легкие задержки в важных местах (*взять дыхание* — так называл это остроумный Таузиг) невозможно передать в записи — нет условных знаков[13] для столь минимальных значений.

Если персик лишить цвета и аромата, если смахнуть пыльцу с крыльев мотылька, то что останется? То же и у Шопена. Цвет и аромат его Баллада получает благодаря исполнению Таузига.

Он подошел к первому пассажу, или, иначе говоря, к мотиву, спрятанному среди цветов и листьев, — фигурированному проведению главной темы, ее полифонизированному варианту. Мелодическая ниточка приводит к хорально изложенной второй теме, которая неожиданно и даже может быть чересчур сильно модулирует. Саму эту «ниточку» Таузиг превращал в *doppio movimento*, а именно в двух-четвертные такты; однако таким образом возникали секстоли, и тем естественнее вступала хоральная часть. Затем *a Tempo* следует раздел, в котором звучит спрятанная главная тема.

Как все становилось ясным в таузиговском исполнении! Трудности были ему неведомы; самые сложные и интригующие места он передавал как будто они были легкими, я бы сказал — легче легких!

Меня приводили в восхищение короткие трели в левой руке, звучавшие столь непринужденно, словно их играл второй исполнитель, парящая легкость в Каденции (с ремаркой *dolcissimo*). Она взмывает в высокий регистр и останавливается на гармонии A-dur так же, как во вступлении происходила остановка на C-dur'ной гармонии. После того, как тема проходит еще раз в варьированной форме, начинается «толчея» коды, до предела насыщенной фигурациями. Она требует от артиста выучки, мощной мужской силы, одним словом, «крепкого фортепианного здоровья».

Таузиг побеждал эти обусловленные программой ужасающие трудности без всякого напряжения, играючи. Коде предшествует череда арфо-подобных аккордов и остановка, как в тихой гавани, на доминантовой фермате, корреспондирующая с ранее появлявшимися ферматами. Затем

[13] Мейербер говорил: «Разве можно давать точные письменные предписания женщинам? Они принесут несчастье, если выпустить их из такта». См.: Berliner Bekanntschaften. In: Neue Berliner Musik-Zeitung. 1871, Nr. 37 (*примеч. автора*).

разражается шабаш триольных терций. Восемнадцатистраничная пьеса заканчивается высшей бравурой.

Левая рука Таузига была «второй правой». Казалось, он вовсе не замечал трудности! Антон Рубинштейн называл его непогрешимым, Лист описывал его пальцы как *железные*, Серов много лет говорил мне, когда речь заходила о пианистах: «Слушать *Таузига*, послушайте *Таузига*!»

В первую очередь Таузига отличало то, что он никогда не играл ради эффекта, а лишь ради самого произведения, ему была присуща объективность, непонятная широкой публике. Последняя хочет судить о спрятанных в музыке трудностях и опасностях по жестам и ужимкам исполнителя. Широкая публика считает: что легко преодолевается, то не представляет трудности, и дома сын или дочка смогут сыграть так же! Но именно абсолютное внешнее спокойствие и непоколебимость были венцом его виртуозности.

Он мог бы сказать словами то, что слышалось мне в его игре: «Я не *камерный* исполнитель, я исполнитель для *больших залов*. Лишь в них я могу полностью раскрыться». Эксцентричные жесты, побочные движения, действительно, могут произвести впечатление на широкую публику, однако являются злом — элементом, враждебным искусству. Таузиг, играя, был словно отлит из бронзы, и его трактовки были тоже подобны статуям. Его исполнения восхитили бы Шопена, который сам играл *легко*, но уступал ему в силе и уверенности при преодолении трудностей.

В Берлине я попрощался с искусством артиста, прослушав Фантазию Листа на темы из «Дон-Жуана» — высшее испытание для первоклассного виртуоза. Таузиг сказал мне при этом с благородной скромностью: «Я *долго* не мог овладеть этой пьесой; лишь после того, как я заново погрузился в Баха и поздние сонаты Бетховена, это мне удалось. Вы не будете упрекать меня за Фантазию «Дон-Жуан»? Но для себя самого я решил: я в ней стою не *над* трудностями но пребываю среди них; лишь *Он* стоит над ними, лишь *Он*! В этом тайна производимого *Им* впечатления. В своей французской книге вы назвали его «*Паганини* фортепиано». Так оно и есть, и это понравилось ему. Но этого слишком мало. В Листе олицетворено безусловное господство над всей областью музыкального искусства — он вообще композитор по призванию, во всех формах. Из этого великого целого родится и виртуоз. Поэтому его уровня не достигает никакой Паганини, который остается лишь в области виртуозности!»

Действительно, если понимать под задачами, которые Лист поставил перед фортепианной техникой, достижение *одухотворенной* техники, *нового* круга идей, как тропу, проложенную от Баха через Бетховена к нашему времени, то к сочинениям Листа следует относиться как последнему выражению всех фортепианных возможностей!

Можно сравнить фортепианных виртуозов с частями света или странами. *Лист*, *Шопен*, *Гензельт* — это части света; *Таузиг*, *Рубинштейн*, *Бюлов* — страны.

Тальберг был лишь *корректный джентельмен-наездник*, оседлавший фортепиано в 40-е годы, но кажется, что с тех пор прошло столетие! Сколь бы хорошо наездник ни сидел в седле, он должен время от времени спешиваться. *Тальберг* скакал непрерывно. Это называлось фантазией, например на *«Моисея»*. Тальберг музицировал как трубач в дрезденском Музее Кауфмана[14] — механически, а не душой. Тальберг представлял собой хорошо отструганное и отполированное фортепиано. Кто удовлетворится в наши времена хотя бы нотой Тальберга? Лишь *один* плод тальберговских ночных бдений организован музыкально, и то лишь в начале «*бега рысью*» — его Второй каприс (Es-dur), тема которого очаровательно «взнуздана» и к концу бесконечного «*performance*» (как англичане называют музыкальное исполнение) встречается с *барьерами* и преодолевает их скачками через две октавы.

Тальберг сказал, что берется играть с *Листом параллельно*, но Лист должен будет сидеть за ширмой — с тем, чтобы его нельзя было *видеть*. Именно тогда Тальберг был впервые низвергнут, ибо душу нельзя спрятать за ширмой! «О нет, с тобою схож / Лишь дух, который сам ты познаешь, — Не я!» — мог бы сказать ему Лист[15].

Тальберг был законченным светским человеком за фортепиано, с холеным большим пальцем правой руки, которым он исполнял мелодии и тем снискал себе славу. Что касается перенесения аккомпанемента в средний регистр и исполнения его той же рукой, что и мелодии, то это не находка Тальберга — этот прием впервые применил Бетховен[16] (Первый концерт ор. 15, Largo, опубликован в 1801 году), затем Вебер (Соната d-moll, Andante; Концерт Es-dur, Rondo; «Приглашение к танцу»).

Часто высказывается мнение, что Шопен и Лист завершили развитие фортепианной музыки. Каждое время вносит свои исправления, это касается и виртуозности, и Таузиг — лучшее тому подтверждение.

[...]

Таузиг умел находить разное в фортепианном Бетховене. Очаровательными фортепианными красками передавал он A-dur'ную Сонату ор. 101; оркестрально — Сонату f-moll ор. 57, эту могучую оркестровую фантазию, названную когда-то *«Аппассионатой»* (как будто не все бетховенские сонаты — *«аппассионаты»*!) Краски *помпейских* эмалей чудились в речитативах Сонаты As-dur ор. 110. Последняя Соната ор. 111 кажется колоссом.

Нет ничего важнее для виртуоза, чем верное понимание композитора, чью музыку он интерпретирует. В этом отношении Таузигу помогали его

---

[14] Имеется в виду музыкальный автомат в виде трубача, построенный в 1810–1812 годах дрезденским механиком и инструментальным мастером Фридрихом Кауфманом (ныне хранится в Немецком музее в Мюнхене).

[15] Ленц цитирует крылатое выражение из «Фауста» Гёте: «Du gleichst dem geist den du begreifst, nicht mir!»

[16] Я, кажется, указал на это впервые. См.: Beethoven. Eine Kunststudie. Bd. 3, S. 152 (*примеч. автора*).

высокое общее образование и замечательно тонкий вкус, сформированный его научными занятиями.

В этом (кто бы что ни говорил) решающем отношении Таузиг занимал исключительное место (великого маэстро Листа, как мерило масштаба, раз и навсегда объявим исключением).

Прежде чем рассказать о нашей следующей встрече с Таузигом в Петербурге, еще одно воспоминание о нем в Берлине поздней осенью 1868 года — встрече, ставшей для меня незабываемой благодаря великодушной любезности артиста.

Однажды, когда мы были одни, Таузиг усадил меня за фортепиано и сказал: «Вот, сыграйте отсюда верхний голос. Вещь, возможно, еще вам не знакома». Это были короткие, но значительные пьесы Шумана в четыре руки.

«Ого! Как вы сыграли, совсем как *Он*!»

Я посмотрел на него в замешательстве: с одной стороны я не мог себе представить, что Таузиг надо мной подтрунивает, с другой я попал в смешное положение.

«Я говорю это совершенно серьезно, — добавил Таузиг, — это было в *Его* духе и стиле, повторяю, совсем как Он!»

«Но тут нечего играть, достаточно только понимать»

«Это одно и то же — *этому* не учат учениц. Но что меня действительно поразило, так это ваши пешие скитания по Швейцарии»[17]. Таким юмористом Таузиг был еще в 1868 году; в 1870 в Петербурге все это кануло в прошлое.

Через несколько дней я явился к Таузигу с двумя нотными сборниками. «Ах, — воскликнул он, — вот и пришло отмщение за прошлый экзамен; но, должен сказать, это был совсем маленький экзамен. А в чем теперь должен экзаменоваться я?»

«Посмотрите, *Sonates progressives et agréables*». Таузиг простодушно рассмеялся и спросил: «И зачем *нам* это?» «Доставить себе удовольствие, — таков был мой ответ. — В них спрятаны маленькие оперы Вебера. Играйте *бас* и внимательно слушайте. Оригинал написан для фортепиано и скрипки, а это переложение Черни, как мне сказал издатель Кранц в Гамбурге, которого я навестил ради этого издания. Соната 1, точнее Сонатина, F-dur, Allegro “Перед воротами. Весна”; Larghetto, “Рассказ бабушки у камина”, B-dur; Рондо, Amabile, F-dur “Почтовый рожок”. Это не написано в нотах, я это сыграю», — предупредил я осторожно.

«Начнем с “Камина”, — промолвил Таузиг, — да, это действительно очень интересно».

«Кажется, вам эта музыка хорошо знакома».

«Двадцатилетнее верное супружество»

«И до сих пор влюблены? Ну, пойдемте к “Воротам”», — продолжал шутить Таузиг.

«Тоже очень интересно», — признался он.

[17] Ленц в юности путешествовал по Швейцарии.

«Но Amabile, “почтовая история” — это ерунда!»

«А маленький 8-тактовый минорный фрагмент?»

«Да, тут снова виден мастер».

«Соната 2, Moderato, Carattere Espagnuolo, G-Dur, “Немец в Севилье”; Adagio, c-moll “Из утерянной оперы: покинутая Дидона”; Рондо G-dur, Air polonaise, “В деревне. Троица”»

«Эта Испания, похоже, располагается где-то в Германии»

«По-моему в точности так же, как в “Дон-Жуане”»

«Вы считаете? Гм-гм... Пожалуй... Адажио интересное; Рондо очаровательно; модуляция после буквы “B” в субдоминанту (C-dur) прелестна, так что Рондо еще раз. Как оно сокращено под конец — ого!»

«Соната 3, Air Russe, d-moll, “Правда о России, неизвестная в Германии” (как простодушно посмотрел на меня при этом Таузиг!); мажор очарователен, посмотрите, я надписал тут “amoroso” (он дружески улыбнулся); Рондо, Presto 6/8, D-dur, “Танец эльфов”, неописуемо прекрасное!»

«Тогда сразу “эльфов”», — оживился Таузиг. — Да! Смотрите-ка — это действительно серьезно! Рондо очень красиво, а как оно coupirt в конце! Так что Рондо еще раз!» — решительно заявил он.

«Обратите внимание на цветочные венки, начиная с 13-го такта! Еще одно “совращение Гюона”[18], но пожалуйста, сыграйте верхнюю партию, ведь я так убого играю гаммы»

«Тут есть одна в басу, она важнее, тут ведь вступает весь оркестр; не обижайтесь, но я останусь внизу».

Мы сыграли Рондо трижды. Оно не длинное, всего 84 такта, но сколько в нем всего!

«Поместье, не отягощенное долгами, и вдобавок с эльфами!»

«Может хватит? Или играем дальше?»

«Да, скорее продолжим!» — заторопился Таузиг.

«Итак, Соната 4, Es-dur. “Воскресенье, *игра в кегли, подсолнухи на* кегельбане”. Что там за действующие лица, становится ясно в 9-м и последующих тактах. Rondo vivace — слабо освещенный сад, но...»

«Но как же он мил!» — добавил Таузиг.

«Соната 5, A-dur, “*В театре*”. Andante con moto, тема из оперы “Сильвана”[19], 4/4».

«Ну, что? Поехали?»

«Сейчас! Вы знаете что это за тема? Она наверняка нравилась Веберу, он написал на нее вариации B-dur для солирующего кларнета с довольно развитой фортепианной партией, ор. 33. А эти — в A-dur под опусом 10. Кларнетовых вариаций больше. Какой из двух вариантов лучше?»

«Из-за этого, наверное, идет война городов, — подхватил Таузиг. — Но обычно позднейшее произведение более совершенное».

---

[18] Ленц намекает персонажа из оперы Вебера «Оберон».

[19] «Сильвана» — опера К. М. Вебера (1810).

«Да, но в нашем ор. 10 есть эта дьявольская маршевая вариация, которую мог сочинить лишь законченный мастер. Финальная сицилиана тоже восхитительна!»

«Эта Пятая соната слишком хороша! Знаете, у меня появилась *идея*! Из этих вещиц можно составить Фантазию на темы Вебера для салонного исполнения — я когда-нибудь ее напишу». (Эта мысль не должна потеряться втуне, нужно только любить Вебера; Рубинштейн его любит!).

«Шестая сонатка неважная: заключительный полонез слабый, но тут есть милое виолончельное соло. Или это по-вашему фагот?»

«По-моему *корнет*, — сказал Таузиг, — такая скерцозная тут музыка»

...Так мы жили. Так было каждый день! Увы, только шесть недель!

Прошло два года. Известие о том, что Таузиг приезжает во время пасхального концертного сезона, вызвало волнение в сплоченной группе петербургских меломанов. Это был март 1870 года. Я сразу направился к Таузигу в гостиницу «Демут», где он остановился. Он приветствовал меня самым дружеским образом, но внешне я нашел его переменившимся. Словно облако омрачало его черты, он не был больше веселым.

«Я вижу, вы не обижаетесь на меня за то, что я не пришел к вам. Я не делаю визитов, я выхожу из отеля только для того, чтобы выступить в концерте, когда там уже все готово, и мне надо только сесть за инструмент».

Он протянул мне сигары.

«Вот, *те самые*! — добавил он с горькой усмешкой.

Я тотчас заговорил о каких-то пустяках, мне казалось, что по-другому нельзя, хотя я и не мог сформулировать, почему. Видимо, ему это понравилось, ибо он встал со словами: «Я должен сыграть вам ваше “Приглашение”. Он сыграл лишь пассаж, в котором в его обработке добавился голос в противоположном движении. Я был потрясен этой, так сказать, *свободно* летящей в пространстве виртуозностью, причем на том материале, который мне был столь хорошо знаком.

«Я могу и быстрее, если хотите», — сказал он. Он сыграл двойной пассаж еще тише в сказочном темпе Prestissimo, улыбнулся и встал.

Такое поведение выглядело неестественным, *чудны́м*, как говаривал майстер Крейслер-Гофман. Артист казался опечаленным. Между тем, по моей просьбе он сыграл всю пьесу со своими арабесками. «Приглашение», одно из самых популярных произведений фортепианного репертуара, было написано около 50 лет назад, но как же оно молодо! Мне оно кажется одной из самых значительных и эффектных пьес в форме рондо, какие только существуют. Это глубоко сердечное, хотя и весьма блестящее и вдохновенное, сочинение живет в своей оригинальной форме в интимной атмосфере семейного или салонного музицирования. Если же оно должно появиться перед несколькими тысячами слушателей, то естественно облечь его в современный бальный концертный наряд, выходящий далеко за рамки веберовского фортепиано. Именно так Таузиг поступил с «Приглашением» в своей обработке. Мелодию, столь красноречиво обозначенную у Вебера

словом «*wiegend*» («покачиваясь»), сопровождение к которой помещено у Вебера в средний регистр, Таузиг саму переносит в середину клавиатуры. Кажется, что это мужской голос — любовное признание танцора своей партнерше, в то время как у Вебера эта очаровательная кантилена как бы *в целом* характеризует *все* происходящее.

Высшим художественным достижением Таузига в его обработке «Приглашения» мне показался минорный эпизод, который он исполнял, как появление какого-то *мужлана*.

Я сказал ему об этом. «Как мило, — промолвил он в ответ, — что вам это показалось уместным, после того как вы всю жизнь представляли все по-другому. Вы напишете об этом?»

«Обязательно! Я напишу о вашей обработке «Приглашения» то, что сейчас сказал. Что касается моих собственных взглядов, то они касаются веберовского оригинального текста».

Он улыбнулся, как в прежние времена: «Да! Это чертовски сложно! Посмотрите, вот тут, где противосложение в пассаже затрагивает минор, паркет в танцевальном зале должен оставаться зеркально чистым и гладким.

Я часто думал о вас, когда сочинял эту обработку, сегодня вечером я сыграю ее еще лучше — на публике у меня вырастают крылья. Вы увидите. А теперь прощайте, и пожалуйста *никогда больше не приходите*, ибо я стал невыносимым человеком». Это были остатки его прежнего доброго берлинского юмора.

В концерты и в оперу я, *если возможно*, прихожу всегда довольно рано. Мне нравится разглядывать длинные шеи контрабасов, видеть как духовики роются в своих футлярах, как настраивают трубы и литавры, как обсуждают что-то скрипачи. Столько мыслей приходит в голову... Есть что-то величественное в оркестре как таковом. Это народ, *демос*, от которого все исходит и к которому все возвращается, это *обобщающее понятие*, оркестр — это своего рода *церковь инструментального начала*.

Столь многочисленных представителей культурного населения нельзя собирать за *скудным столом*, это должен быть *«симпосион»*!

В тот раз нам предстояло услышать Es-dur'ный концерт Бетховена — достойное пиршество!

Обстоятельства моих поездок по городу (а в больших городах люди ездят постоянно) позволили мне прийти за час до начала. Полуосвещенные огромные пространства петербургского Дворянского собрания, казалось, были похожи на какие-то гробницы. Полуосвещенным был и сам зал, полностью заполненный публикой. Я не видел такого лет сорок! Я поспешил в артистическую, чтобы рассказать об этом Таузигу, но его там не было, он появлялся всякий раз перед самым началом концерта.

Этот с 40-х годов существующий зал для официальных дворянских собраний один из самых красивых, если не красивейший в Европе. По бокам располагаются по двенадцать зеркально-гладких белых коринфских колонн, позади которых скрывается второй этаж (галерея). С передней

и задней стороны колонны образуют три портала, через которые можно по нескольким ступенькам спуститься в зал. Между колонн висят 28 люстр, а над пространством зала восемь *колоссальных*. Если акустика при таких обстоятельствах не может быть отличной, то она во всяком случае хороша. Зал одновременно используется как концертный, бальный и церемониальный. Подиум для оркестра в него вкатывают при необходимости.

На этом подиуме появлялись звезды всей музыкальной Европы — *Франц Лист*! Здесь выступали великие певицы — *Паста, Виардо, Зонтаг* (графиня Росси), скрипачи — *Вьетан, Эрнст, Сивори, Уле-Буль*. Здесь пел *Рубини*!

Все главные события государственной и музыкальной жизни Петербурга происходили тут, направляемые обоими графами Виельгорскими — их вкусом, верным пониманием, художественным превосходством; они воздействовали морально, а не принуждением, и тем более глубоко. Ибо эти меценаты и артисты, беспримерные в истории музыкальной Европы, никогда не занимали никаких официальных музыкальных постов. Люди притягивались к ним органически, по свободному выбору.

А. Рубинштейн, одни из представителей тех славных музыкальных времен, сказал мне как-то:

«Отныне все стало свободным, доступным».

«Dat *vincla* libertas», — добавлю я от себя.

В любом случае, прежде всего само общество должно подняться до *того* культурного уровня, который позволяет внутренне признать гегемонию, выдающихся личностей.

На концертах Таузига заняты были все кресла — даже *царская* ложа и расположенная напротив ложа дипломатического корпуса; свободный балкон был заставлен стульями, а на галерее между капителями теснились людские толпы. Проходы между окнами и колоннами были заполнены рядами стоящей публики, последний из которых разместился стоя на подоконниках.

Так ждали Таузига!

Между тем, выступление артиста было скромным по доходности, и входные билеты тоже дешевыми (хотя по немецким меркам все равно дорогими): от 1 рубля (на галерее) до 2, 3, и 5 рублей за нумерованные места. Уже к утру дня концерта секретарь Таузига продал билетов на 3000 рублей. Доход был вдвое больше, и этот ажиотаж сохранялся на протяжении всех трех концертов. То же происходило и в *Москве*, где все билеты были распроданы еще до того, как артист приехал. Потому он не мог отказаться дать еще один концерт после своего возвращения из Москвы в Петербург.

Таузиг появился на сцене за инструментом, привезенным с собой из Берлина. Его приветствовали бурей оваций, которые обычно достаются артисту в исключительных случаях, словно он после долгого отсутствия вернулся на родину.

И зазвучал Es-dur'ный концерт...

Я сразу заметил, что артист выступает лишь для того, чтобы служить своему повелителю — искусству в одном из его благороднейших созданий.

Словно устрашающими ударами булавы он отвечал на оркестровый натиск. Это был его ответ на жестокости жизни, ранившие его *артистическую* душу.

Таузиг играл концерт наизусть, как и всегда на публике. Исполненный огненного опьянения, он казался рапсодом бессмертного творца.

Пассажи взрывались как фейерверк! Никогда я не слышал столь пламенного и одновременно столь мужественного Рондо. Как оно обрушивалось в зал! В нежной второй теме Таузиг, казалось, говорил: «Всё это меня больше не касается! *Все прошло*! *Прошло*!»

Словно электрические искры, звучали скачки в букве С (в момент модуляции). «*Вот* он я!» — слышалось в этом месте, полном утонченнейшей и деликатнейшей элегантности. Мне вспомнились его слова, сказанные в Берлине: «*Этот* концерт — мой *конек*!»

Исполнению Таузига прекрасно (лучше, чем удалось мне[20]) соответствует то описание, которое было опубликовано в прессе по случаю торжеств к столетию Бетховена в *Бонне* («Kölnische Zeitung», 1871): «Этот концерт — воистину рыцарская музыкальная поэма. Но для того, чтобы предстать в своих роскошных стальных латах, нужен исполнитель-рыцарь, а не тот, кто, сняв доспехи, вышагивает при дворе в шелковом камзоле и мягких туфлях с острыми носами».

Таким музыкантом-рыцарем был в Петербурге Таузиг, которому, увы, едва не довелось занять это почетное место в Бонне! *Там* он играл бы *pro Germania*!»[21]

Сольные выступления Таузига в Петербурге охватывали весь фортепианный репертуар: от *Баха* и *Скарлатти* до *Моцарта* и *Бетховена*, от *Фильда* через *Вебера* до *Шопена*, *Шумана* и *Листа*. *Все* стили были равно близки Таузигу, он мог соответствовать особенностям самых разных натур.

Каковы же были качества безвременно ушедшего от нас артиста? Попробуем подытожить...

Его власть над всеми музыкальными средствами была столь велика, что само это свободное владение «материей» само по себе становилось поэзией.

Его дарование при передаче музыки строгого стиля (фуга, имитационный стиль) был единственным в своем роде. Таузиг играл фуги и все что с ними связано с очарованием, присущим исполнению самой деликатной музыки галантного стиля, или другими словами: чистота его голосоведения, тонкая нюансированность туше делали эти жанры популярными, всем понятными. В фуге исполнитель встречается с «*буквами*», в которых

[20] Ср. Beethoven, eine Kunststudie. 4. Theil. S. 159f.; там целая маленькая монография, но все равно не так точно [...] (*примеч. автора*).

[21] Таузиг умер до начала Бетховенских торжеств в Бонне, которые состоялись в августе 1871 года.

заключен *дух искусства*, а не *человека*, художественная *субъективность* (а точнее *субъектность*) в прямом смысле слова. Если для Таузига *в целом* художник был важнее человека, художественная необходимость — важнее жизни как таковой, то фугу можно назвать его истинной *духовной родиной*.

В сочинениях Листа Таузиг владел всем новейшим арсеналом фортепианных средств.

Таузиг был законченным служителем шопеновской музы.

При этом всегда и везде Таузиг был одним из самых выдающихся виртуозов, когда-либо живших, *несокрушимым триумфатором* за роялем.

Have, anima pia! Te! Amicissimum sodalem —

moriturus salutat![22]

[22] «Слава тебе, о блаженная душа! Тебя, благосклонного собрата *приветствует обреченный смерти». (Лат.) Ленц перефразирует тут известное латинское изречение.*

Использованная литература

1. *Bülow H. v.* Carl Tausig // Signale für die musikalische Welt. Jg. 29 (1871). Nr. 35. S. 545–553.
2. *Dowdy J. L.* Carl Tausig: His Life and Works (1841–1871). University of California, Davis, 1984.
3. *Draghi G.* Carl Tausig's transcription of Franz Liszt's "A Faust Symphony", a critical edition of an unpublished manuscript (Doctor of Musical Arts). University of Miami, Florida, USA, 2007.
4. *Fay A*. Music Study in Germany: from the Home Correspondence. 9th Ed. Chicago: McClurg & co., 1886. 352 p.
5. *Lenz W. von*. Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt. — Chopin — Tausig — Henselt. Berlin: E. Bock, 1872. 112 S.

Брежнева Ирина Вячеславовна

redk@mosconsv.ru

Кандидат искусствоведения, заведующая отделом редких изданий и рукописей Научной музыкальной библиотеки имени С. И. Танеева Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Irina V. Brezhneva

redk@mosconsv.ru

Ph. D., Head of the Department of Rare Publications and Manuscripts of Research Musical Taneev Library at Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

Аннотация

Дарственная надпись как исторический источник

Особую ценность Научной музыкальной библиотеки имени С. И. Танеева Московской консерватории представляют экземпляры с дарственными надписями. Эти автографы являются документальными свидетельствами времени, дополнительным историческим источником, отражающим факты биографии отечественных музыкантов и заслуживающим пристального внимания. Надписи позволяют воскресить память о дарителях и адресатах дарений, а иногда частично реконструировать личные библиотеки. Из большого количества отобраны надписи, связанные с именами выдающихся профессоров и выпускников Московской консерватории с момента ее образования. Несмотря на то, что история библиотечных фондов была неоднократно отражена в различных публикациях, материал данной статьи освещается впервые.

Ключевые слова: Московская консерватория, библиотека, дарственные надписи, личные музыкальные коллекции, история исполнительства, творческие связи отечественных и зарубежных музыкантов

Abstract

Dedicatory Inscription as a Primary Source

Exemplars with dedicatory inscriptions which have been preserved in the funds of Research Musical Taneev Library are of extrinsic value. These autographs present a documented evidence of time, they are additional historical sources which reflect the life events of native musicians and deserve acute attention. Such inscriptions give the opportunity of recalling the reminiscence of donators and donees, and sometimes — of partly reconstruction of private collections. From a large amount of the inscriptions the author selected those which are connected with the names of outstanding professors and graduates of Moscow Conservatory since its foundation. Although the history of Taneev Library funds has been many a time reflected in different publications, the material of the present paper is highlighted for the first time ever.

Keywords: Moscow Conservatory, library, dedicatory inscriptions, private music collections, the history of performing art, creative contacts of native and foreign musicians

Ирина Брежнева

ДАРСТВЕННЫЕ НАДПИСИ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

Дарственные надписи, наряду с другими владельческими знаками (экслибрисами, штампами, подписями, пометами, владельческими переплетами) являются одним из интереснейших источников изучения истории бытования экземпляра, а также истории возникновения самих надписей[1]. Ценность подобных экземпляров неоспорима. Поэтому, начиная со второй половины XX века библиотека Московской консерватории стала выделять их в самостоятельный раздел (фонд автографов), который сегодня насчитывает около двух тысяч единиц, не считая автографов в личных коллекциях[2]. Среди дарителей и адресатов немало имен выдающихся композиторов, исполнителей, ученых, как отечественных, так и зарубежных. Ноты и книги дарили друг другу в знак уважения и благодарности, признания заслуг и личных качеств. Чаще всего обращение к «глубокоуважаемому» или «дорогому» адресату выражается в небольших однотипных текстах с пожеланиями «на память» от «преданного», «признательного», «искренне расположенного» лица. Развернутые надписи имеют, как правило, личные поводы и напоминают о прошедших событиях. Такие экземпляры, хранящие воспоминание о дарителе, берегут, стараются не оставлять в них пометок. Все надписи уникальны как документальные свидетельства

[1] В настоящее время дарственные надписи (или инскрипты) все чаще становятся объектом внимания и научного изучения. Авторы публикаций сделали немало наблюдений над этим жанром, его социокультурной функцией, стилистикой, этикетным характером надписей и т. д. Кроме того, для источниковедов инскрипт может являться образцом авторского почерка при отсутствии других рукописных источников. Наша цель — из множества автографов выбрать примеры, отражающие эпизоды творческой жизни лиц, непосредственно связанных с Московской консерваторией.

[2] Дарственная надпись, автограф, инскрипт употребляются как синонимы.

человеческих взаимосвязей и отношений — авторов и исполнителей, учителей и учеников, коллег по консерватории и т. д. Большинство представленных автографов неизвестно читателям или почти забыто.

Символично, что один из двух автографов 1866 года, найденных на сегодняшний день в библиотеке, адресован *Николаю Рубинштейну*[3]. Московское издание своего полонеза для фортепиано ор. 21 подарил ему Йозеф Венявский с надписью: «Offert a son ami Nicolas Rubinstein par l'auteur Moscou 12/2 1866»[4] («С признательностью моему другу Николаю Рубинштейну от автора Москва 12/2 1866»). Дружеским было и расположение к нему Н. Рубинштейна. Еще в первые годы пребывания Венявского в Москве Н. Рубинштейн приглашал его участвовать в концертах и на свои «рубинштейновские субботы», включал в программы его сочинения, а затем предложил стать преподавателем только что открывшейся Московской консерватории.

Сохранилось еще несколько изданий, подаренных Н. Рубинштейну от лиц, входящих в круг его общения, — В. Одоевского, А. Виллуана, Г. Бюлова, Ю. Арнольда, И. Котека, П. Бессонова и других[5]. Все надписи сделаны «на память» и говорят об уважении и почитании большого музыканта, директора Московской консерватории. Они датированы периодом с 1860-х годов по 1880 год. Одним из дарителей был М. Балакирев. 16 сентября 1869 года он надписывает только что вышедшую партитуру музыкальной картины «1000 лет»: «На память Николаю Григорьевичу Рубинштейну от автора <...>»[6]. Несмотря на краткость автографа, за ним стоят уже сложившиеся творческие отношения музыкантов. Балакирев ценил талант Н. Рубинштейна. Рубинштейн тоже «чувствовал к нему симпатию, как к действительно талантливому, умному артисту, с которым приятно было вести заодно общее дело <...>» [4, *17*]. Подарок не остался без внимания. Известны два московских исполнения этого сочинения под управлением Рубинштейна: 15 января 1871 года (8 концерт МО ИРМО) и 17 января 1875 года (7 концерт МО ИРМО). В библиотеке хранятся оркестровые голоса музыкальной картины Балакирева, и возможно, их также использовали в концертах ИРМО.

Другой автограф Балакирева, связанный с Москвой, обращен к «милейшему» Александру Ивановичу Дюбюку, к которому Балакирев на протяжении всех лет сохранял теплые чувства. На дарственном экземпляре восточной фантазии «Исламей» читаем: «Высокоуважаемому Александру

---

[3] Другая дарственная надпись 1866 года от купца и мецената Александра Николаевича Мамонтова стоит на титульном листе рукописной оперной партитуры М. И. Глинки «Руслан и Людмила»: «Русскому Музыкальному Обществу Александр Николаевич Мамонтов. 1866 года 3 Декабря Москва».

[4] Издание — Москва: Гутхейль, б. г.

[5] Среди них встречаются дарственные экземпляры от Иосифа Рибы (J. Ryba, 1821–1895) — композитора, пианиста и педагога, органиста церкви Св. Петра и Павла в Москве.

[6] *Балакирев М. А.* 1000 лет: Музыкальная картина для оркестра на темы 3-х русских песен. Партитура. СПб.: Ю. Иогансен, [1869].

Ивановичу Дюбюку от преданного ему ученика. 16 марта 1884. Москва. М. Балакирев»[7]. В это время Балакирев приехал в Москву для проведения 18 марта концерта в пользу фонда на сооружение памятника М. Глинке в Смоленске.

Как любой владельческий знак, дарственная надпись помогает установить принадлежность экземпляра, собрать фрагменты разрозненных личных библиотек. Такая возможность появилась в отношении книг и нот, принадлежавших А. Аренскому, Г. Ларошу, В. Сафонову, М. Ипполитову-Иванову и другим музыкантам[8].

Сохранилось немало автографов Аренского и *Аренскому*, датированных 1885–1905 годами. Ему дарили свои сочинения Г. Ларош, С. Танеев, А. Кастальский, М. Ипполитов-Иванов, Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, Н. Черепнин, В. Ребиков, его ученики по Московской консерватории — Г. Конюс, А. Корещенко, С. Рахманинов.

Несколько известных нам экземпляров из библиотеки *Г. Лароша* содержат дарственные надписи, относящиеся к последнему петербургскому периоду его жизни (с 1893 по 1901 год). Дарителями были А. Глазунов, Л. Шестакова, Л. Саккети. Но выделить хотелось бы клавир оперы Ц. Кюи «Вильям Ратклифф» (Лейпциг: Röder, [1869]) с надписью: «Г. А. Ларошу для растления его музыкального пуризма. Ц. Кюи. 12 Сентября 1871 г.». В присущей ему ироничной манере Кюи выразил свое мнение о взглядах Лароша, ярко проявившихся уже в первых работах о Глинке и музыкальном образовании в России[9].

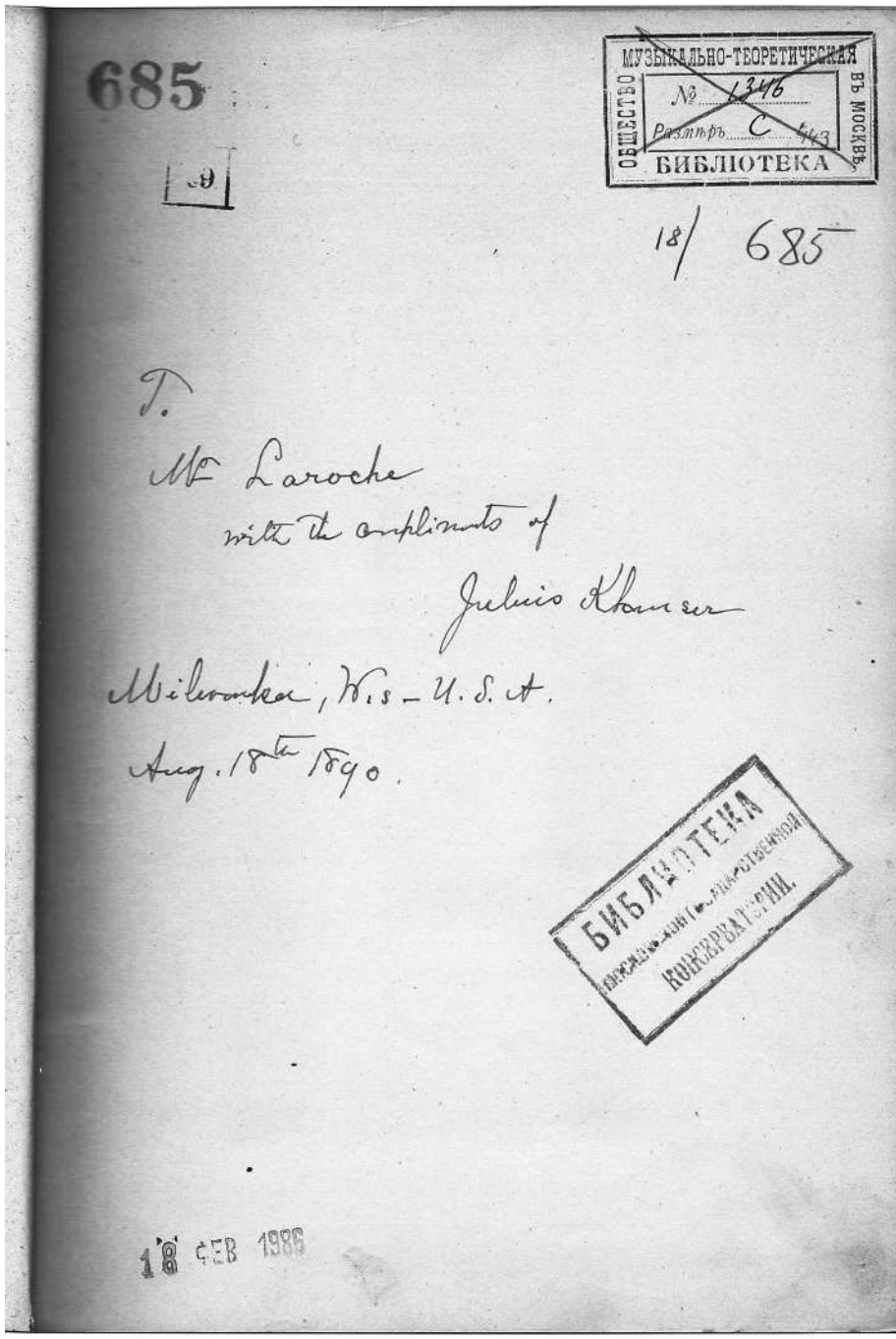
Другой привлекающий внимание экземпляр из библиотеки Лароша — вышедшее в 1890 году в Милуоки первое издание учебника гармонии Юлиуса Клаузера «Семь ступеней и централизация тональной системы» («The Septonate and the Centralization of the Tonal System»)[10]. Теоретический труд, дающий объяснение основных форм звуковысотной организации, украшает автограф на английском языке: «T. Mr. Laroche with the complimento of Juluio Klauser. Milwaukee, Wis. U.S.A. Aug. 18th 1890» («Господину Ларошу с наилучшими пожеланиями от Юлиуса Клаузера г. Милуоки, штат Висконсин, США 18 августа 1890 года»). В библиотеке консерватории найден еще

[7] *Балакирев М. А.* Исламей. Восточная фантазия для фортепиано. М.: П. Юргенсон, б. г.

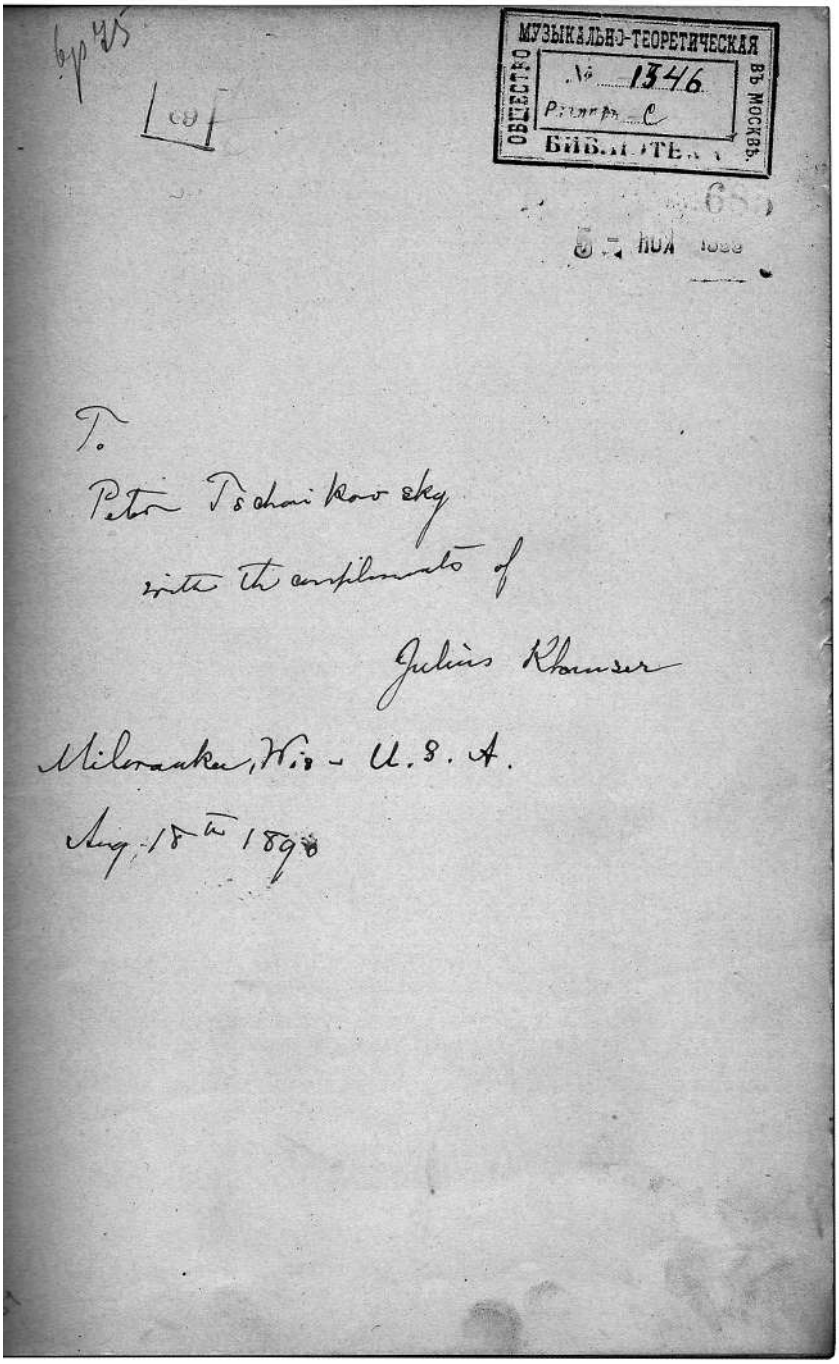
[8] Дарственные надписи Чайковского и Чайковскому здесь не рассматриваются. О них см. в статье автора: [2, *337–344*].

[9] Ирония и самоирония придают автографам неповторимый оттенок. Так, в личной библиотеке С. Танеева есть клавир оперы «Кащей бессмертный» с автографом автора: «Глубокоуважаемому Сергею Ивановичу Танееву на память (мое декадентство). Н. Римский-Корсаков 7 декабря 1902 г. СП-бург».

[10] Юлиус Клаузер (1845–?) родился в Нью-Йорке. В 1871–74 годах учился в Лейпцигской консерватории. Был учителем музыки в Милуоки. Его отец и учитель, Карл Клаузер, родился в 1823 году в Петербурге, затем переехал в США. К. Клаузер был известен своими фортепианными аранжировками оркестровых произведений, а также редакцией новых изданий знаменитых фортепианных сочинений для издательской фирмы Schuberth & Cº [5, *634–635*].



Ил. 1 а, б. *Klauser J.* The Septonate and the Centralization of the Tonal System. Milwaukee, 1890
Дарственные надписи автора Г. А. Ларошу и П. И. Чайковскому


МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ
ОБЩЕСТВО
ВЪ МОСКВѢ
№ 1346
БИБЛИОТЕКА
To
Peter Tschaikowsky
with the compliments of
Julius Klauser
Milwaukee, Wis. - U.S.A.
Aug. 18th 1898

один экземпляр этой книги с точно такой же надписью и датой, но адресованной П. И. Чайковскому. Каким путем книги нашли своих адресатов, пока не ясно[11].

Дарственные автографы, будь то этикетные или дружеские обращения, украшают практически все личные библиотеки. Такой предстает перед нами личная библиотека С. Танеева[12]. Композитор не только давал для занятий ноты и книги из своей библиотеки, но и щедро дарил издания своих сочинений коллегам и ученикам. В консерваторию вернулись четыре экземпляра книги «Подвижной контрапункт строгого письма», подписанные им в мае 1909 года В. Булычеву, Э. Розанову, П. Ренчицкому и С. Рахманинову[13].

В библиотеке консерватории хранятся также несколько экземпляров-подношений *В. Сафонову*, в том числе от Н. Римского-Корсакова, Р. Глиэра, А. Аренского. Один из них — клавир оперы М. Ипполитова-Иванова «Оле из Нордланда» (М.: П. Юргенсон, б. г.) — содержит красноречивую надпись автора, датированную 6 февраля 1917 года: «Лучшему из людей, дорогому и любимому другу Василию Ильичу Сафонову <...>». Автограф можно воспринимать как своего рода ответ Ипполитова-Иванова на слова Сафонова, высказанные в письме 1916 года: «Обнимаю Тебя и благодарю за долголетнюю, верную дружбу, не омраченную ни единым облачком» [8, *613*]. Этот клавир стал одним из последних подарков, полученных Сафоновым перед окончательным отъездом из Москвы в 1917 году, и подытожившим долгие годы знакомства и сотрудничества музыкантов[14].

XX век не менее богат собранием и разнообразием автографов и значимых имен: Н. Мясковский и С. Прокофьев, Д. Шостакович и А. Хачатурян, Т. Хренников и Г. Свиридов, М. Вайнберг и А. Эшпай. В дарственных надписях встречаем имена А. Гречанинова, А. Гедике, С. Василенко, Р. Глиэра, Д. Кабалевского, исполнителей — Ф. Ойстраха, Л. Когана, А. Гольденвейзера, С. Фейнберга, Л. Собинова, К. Эрдели, Л. Ройзмана, дирижеров — В. Соколова, К. Птицы, К. Сараджева, Б. Хайкина, А. Хессина, Г. Рождественского, музыковедов-теоретиков — В. Цуккермана, В. Протопопова, Ю. Холопова и многих других известных музыкантов. Много автографов на страницах изданий своих сочинений оставили композиторы бывших союзных республик: В. Тормис и Г. Эрнесакс, Г. Няга и А. Стырча, А. Мачавариани и С. Цинцадзе, Ю. Мейтус и Э. Мирзоян. И это далеко не полный ряд имен.

---

[11] В экземпляре Чайковского есть несколько карандашных отчеркиваний на полях в 4-й, 5-й, и 6-й главах и единичные подчеркивания слов в предисловии и заключении. Но принадлежат ли они Чайковскому, неизвестно.

[12] О библиотеке Танеева см.: [1, *104–118*].

[13] Записи о том, когда и кому Танеев подписывал эту книгу, остались в его дневнике: [11, *394*, *462*].

[14] Сафонов неоднократно исполнял его произведения в концертах. В 1906 году Ипполитов-Иванов стал преемником Сафонова на посту директора консерватории.

В 2015 году от наследников А. Кузнецова[15] в библиотеку Московской консерватории поступили ноты, принадлежавшие *М. Юдиной,* — первые издания вокальных сочинений М. Гнесина, созданных им в период работы в консерватории, — Страницы из «Песни песней» (1927), «На высях» (1929) и «Еврейские песни» (1930). На каждом из них стоит дарственный автограф, посвященный Юдиной. Эти надписи отсылают нас к 1920–1930-м годам, началу карьеры пианистки, когда она увлеченно пропагандировала сочинения Гнесина — выступая соло и в ансамбле с Ксенией Дорлиак и Софьей Акимовой. Она с восхищением отзывалась о личности и творчестве композитора, которого считала «несомненно человеком крупным, ярким и правдивым»[16]. В одном из писем Гнесину от 22 января 1930 года она настаивала: «Но пока Вы найдете большой замысел, достойный себя, о, дарите, дарите нам песни, свои песни о чем угодно, ибо в них будете Вы сами <...>»[17]. В своих дарственных надписях Гнесин отвечал ей признательностью и дружеской любовью:

«Марии Вениаминовне Юдиной — с любовью Мих. Гнесин. 9 февр. 1927»[18].

«Дорогой Марии Вениаминовне в залог будущих произведений для фортепиано Мих. Гнесин. 22 авг. 1929»[19].

«В память прекраснейших исполнений дорогой Марии Вениаминовне М. Г. 30 мая 1930»[20].

К этому же времени относится редкий для библиотеки Московской консерватории автограф А. Лосева П. Ренчицкому на книге «Музыка как предмет логики», вышедшей в 1927 году: «Глубокоуважаемому Петру Николаевичу Ренчицкому на память от автора. 14 окт. 1927 г.»[21].

---

[15] Кузнецов Анатолий Михайлович (1935–2010) — литературовед, музыковед, редактор, биограф М. Юдиной.

[16] Письмо М. Юдиной к М. М. и Е. А. Бахтиным [9, *387*].

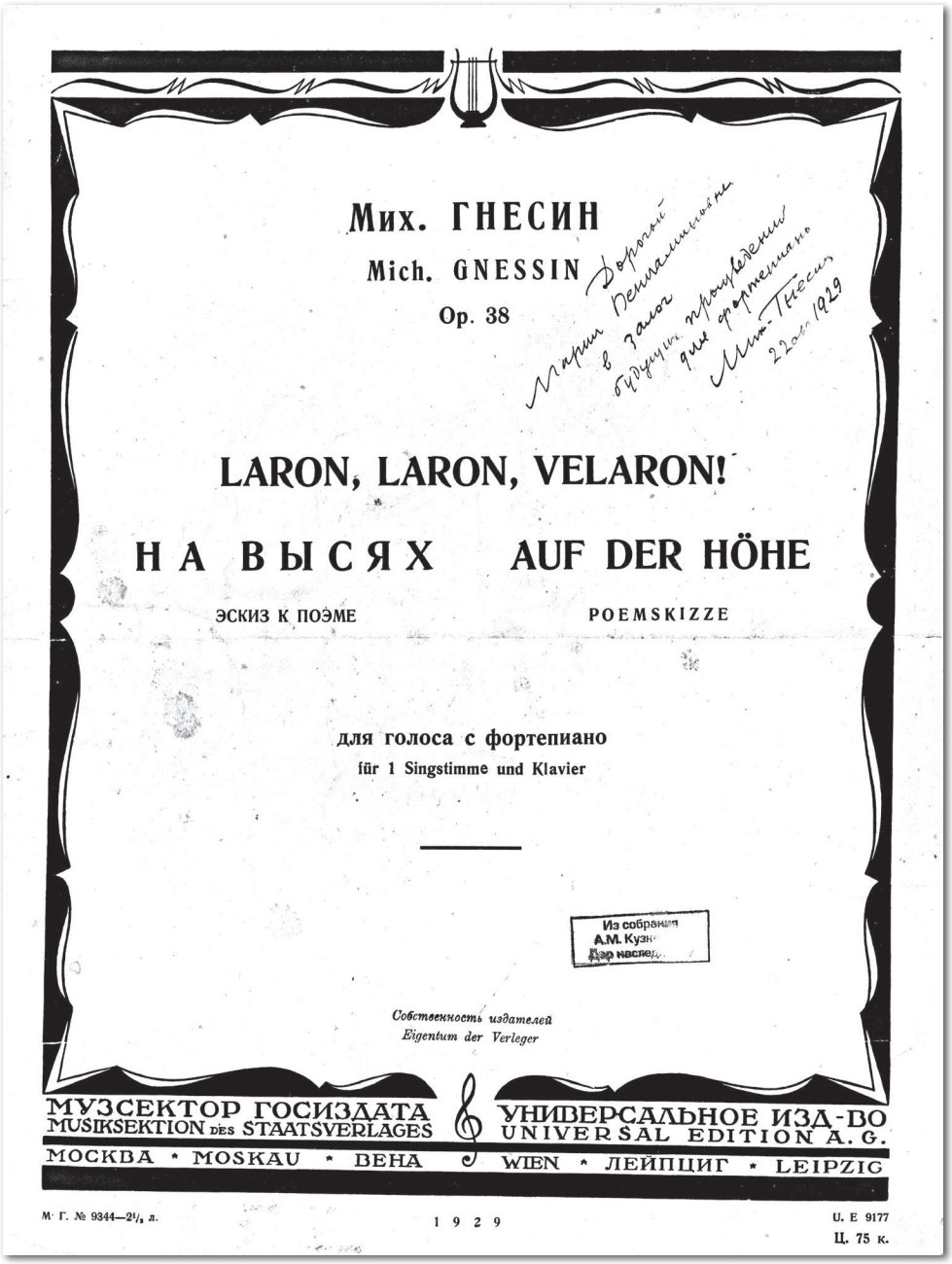
[17] Письмо М. Юдиной к М. Гнесину [10, *356*].

[18] *Гнесин М.* Страницы из «Песни песней»: для голоса с сопровождением фортепиано. Соч. 33 / рус. текст Л. Ярошевского; [нем. пер. В. Рамм]. М.: Муз. сектор Гос. изд-ва, 1926.

[19] *Гнесин М.* На высях = Laron, laron, velaron! = Auf der Hohe: эскиз к поэме: для голоса с фортепиано. Ор. 38 / стих. А. Файерштейна; рус. текст М. Гнесина; [нем. текст Д. Усова]. М.: Музсектор Госиздата; Вена и др.: Универсальное изд-во, 1929.

[20] *Гнесин М.* Еврейские песни: для голоса с фортепиано. Соч. 37. М.: Муз. сектор Гос. изд-ва, 1930.

[21] Ренчицкий Петр Николаевич (1874–1941) — пианист, композитор, музыковед, педагог. В 1896 году окончил юридический факультет Московского университета. С 1904 по 1906 год брал уроки композиции у С. Танеева. В 1910 стал членом общества «Музыкально-теоретическая библиотека». В 1920–1921 гг. Ренчицкий вошел в комиссию по реформе музыкального образования в РСФСР при музыкальном отделе Наркомпроса. В 1921–1931 гг. был одним из учредителей и действительным членом, а также заместителем председателя Ученого совета ГИМН, в 1923 году действительным членом ГАХН. В 1927–1928 гг. он преподавал в Московской консерватории на кафедре теории и истории звуковых систем. Ренчицкий вел переписку с С. Танеевым, А. Гречаниновым, М. Гнесиным, А. Гольденвейзером, Ю. Тюлиным. О его многочисленных контактах



Мих. ГНЕСИН

Mich. GNESSIN

Op. 38

Марии Дорогой в залог будущих произведений для фортепиано Мих. Гнесин 22.III.1929

LARON, LARON, VELARON!

НА ВЫСЯХ AUF DER HÖHE

ЭСКИЗ К ПОЭМЕ POEMSKIZZE

для голоса с фортепиано

für 1 Singstimme und Klavier

Из собрания А.М. Кузн... Дар наслед...

Собственность издателей

Eigentum der Verleger

МУЗСЕКТОР ГОСИЗДАТА MUSIKSEKTION DES STAATSVERLAGES

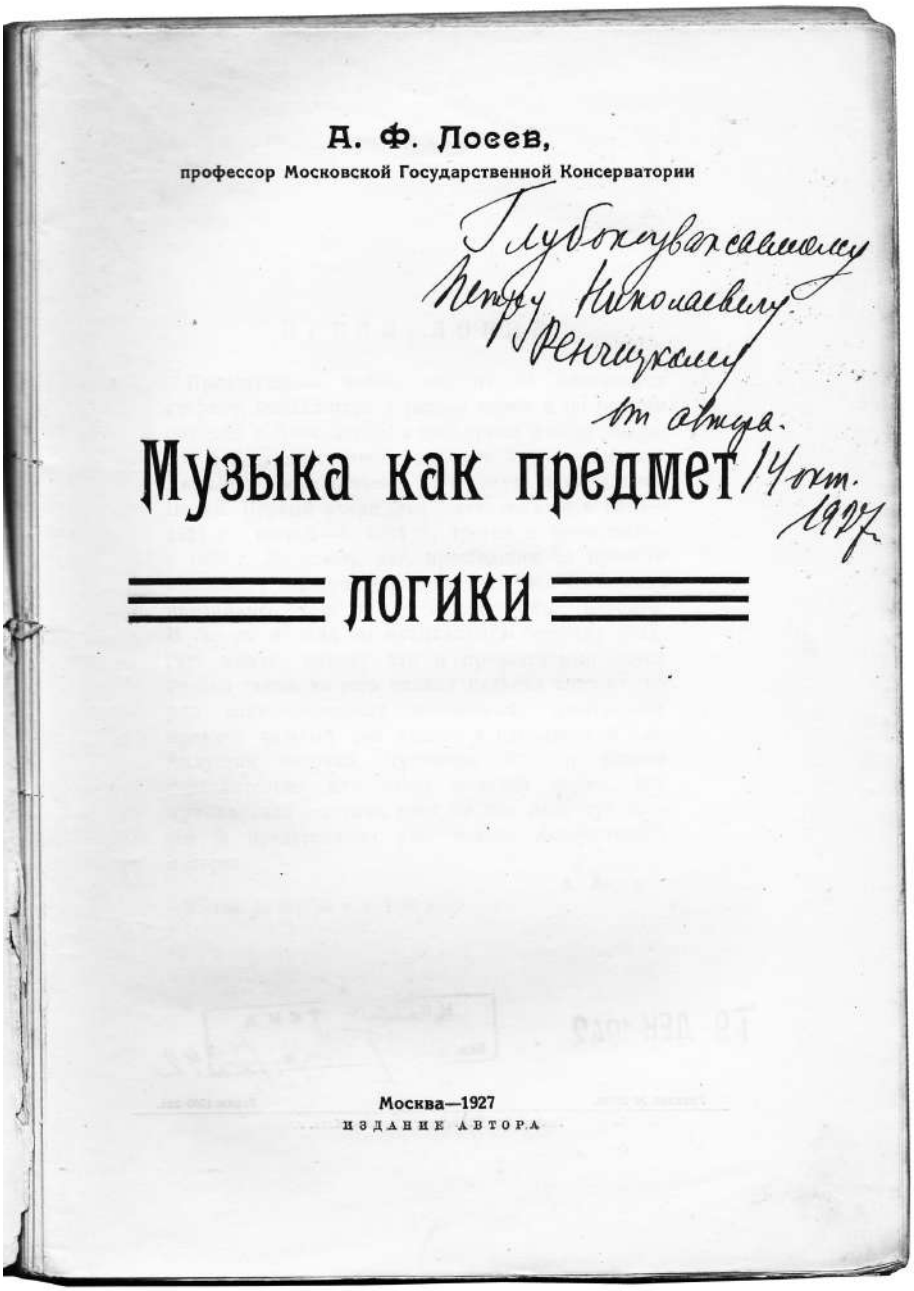
УНИВЕРСАЛЬНОЕ ИЗД-ВО UNIVERSAL EDITION A. G.

МОСКВА * MOSKAU * ВЕНА WIEN * ЛЕЙПЦИГ * LEIPZIG

М. Г. № 9344—2½ л. 1929 U. E 9177

Ц. 75 к.

Ил. 2. *Гнесин М.* На высях = Laron, laron, velaron! = Auf der Hohe. Москва; Вена, 1929
Дарственная надпись автора М. В. Юдиной



А. Ф. Лосев,
профессор Московской Государственной Консерватории

Глубокоуважаемому
Петру Николаевичу
Ренчицкому
от автора.
14 окт.
1927

Музыка как предмет логики

Москва—1927
ИЗДАНИЕ АВТОРА

Ил. 3. *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. М.: Издание автора, 1927
Дарственная надпись автора П. Н. Ренчицкому

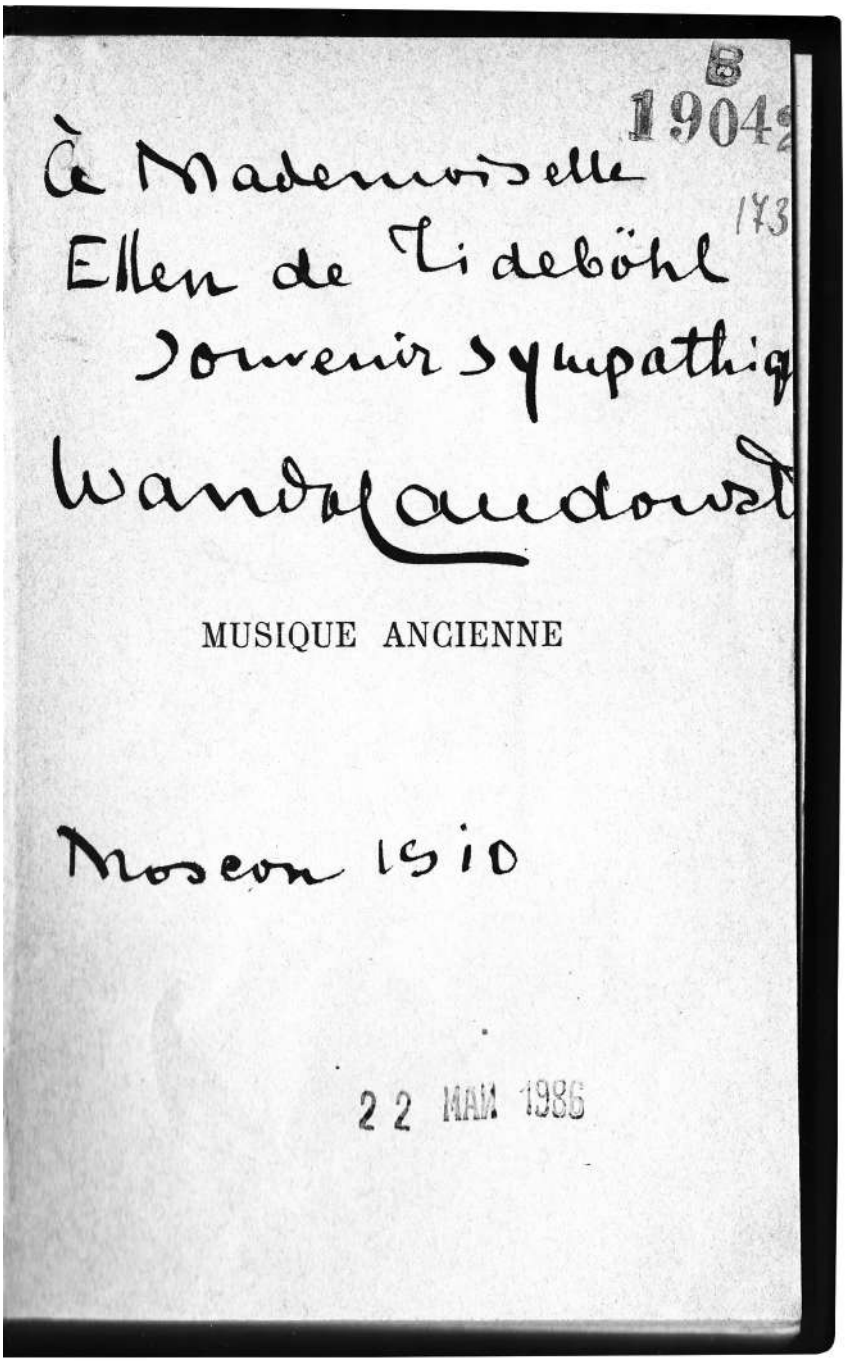
В это время оба преподают в Московской консерватории и одновременно являются сотрудниками ГАХН и ГИМН. На научных заседаниях Лосев мог слышать доклады Ренчицкого и обсуждения его трудов, таких как «Музыкальные системы новейшей музыки», «Объективная природа и логическая структура ритма, метра, темпа и продолжительности музыки, как выражений временной ее координаты», «Общая теория построения музыкальных систем» и «Статика музыкального звучания» или «Учение о координатах мира музыкального воплощения» (многолетний труд, части которого легли в основу разных научных работ). Его труды, которым он посвятил свою жизнь, уйдя с композиторской стези, в большей части не изданы и остались в тени теоретического музыкознания. Но в музыкальное окружение А. Лосева можно вписать еще одного персонажа — П. Ренчицкого[22].

Отдельная страница истории — зарубежные автографы. Особенно широко представлены автографы XX века. Неизвестным до сих пор можно считать автограф В. Ландовской к Е. Тидебёль. Елена Максимилиановна Тидебёль (1847–1928) была членом общества «Музыкально-теоретическая библиотека», вела в Москве музыкально-педагогическую деятельность, активно занималась музыкальной критикой. Благодаря прекрасному знанию иностранных языков писала статьи в зарубежные газеты о творчестве русских композиторов (П. Чайковском, Н. Римском-Корсакове, А. Скрябине). Она была знакома со А. Скрябиным, несколько лет вела переписку с В. Сафоновым, поддерживая с ним дружеское общение. Свою музыкальную библиотеку она завещала Московской консерватории. Подтверждением этому служит пока лишь один экземпляр, свидетельствующий о ее разнообразных контактах, — 2-е издание книги В. Ландовской «Musique ancienne» с дарственной надписью: «A Mademoselle Ellen de Tideböhl souvenir sympathique Wanda Landowcka Moscou 1910» («Елене Тидебёль приятное воспоминание Ванда Ландовска Москва 1910»)[23].

говорят автографы, полученные им от С. Танеева, Н. Гарбузова, Э. Гельмана, М. Иванова-Борецкого, Л. Сабанеева, С. Ядассона.

[22] Автографы профессоров немузыкальных дисциплин — большая редкость для библиотеки. Тем примечательнее обнаруженные в фонде два оперных клавира, «Фауст» Ш. Гуно и «Фра дьяволо» Д. Обера, с надписью: «В библиотеку Московской консерватории из собрания Варвары Дмитриевны Цветаевой <...>». И. Цветаев читал лекции по античному искусству и преподавал итальянский язык в Московской консерватории при директоре Танееве до сентября 1888 года. Позднее он продолжал общение с Танеевым, бывал у него дома, приходил на «танеевские вторники». В 1896 году И. Цветаев направил библиотеке 12 изданий западноевропейских опер XIX века, о чем письменно имел честь покорнейше просить Сафонова принять их для библиотеки Московской консерватории и получил в ответ благодарственное письмо от Дирекции Императорского Русского музыкального общества (РГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, № 163. Л. 31, 37).

[23] *Landowska W.* Musique ancienne: le mepris pour les anciens — la force de la sonorite — le style — l'interpretation — les virtuoses — les mecenes et la musique / Avec la collaboration de M. Henri Lew-Landowski. 2-me ed. Paris: Mercure de France, 1909.



Ил. 4. *Landowska W.* Musique ancienne: le mepris pour les anciens — la force de la sonorite — le style — l'interpretation — les virtuoses — les mecenes et la musique. Paris, 1909
Дарственная надпись автора Е. М. Тидебёль

Несколько ценных зарубежных автографов дошли до нас благодаря *В. Беляеву*. Его обширная творческая деятельность, владение несколькими иностранными языками открывали ему возможность контактов с зарубежными музыкантами, результатом которых стали памятные надписи А. Берга (1924)[24], А. Черепнина (1925), Д. Мийо (1929), П. Динева (1948, 1950), Б. Сабольчи (1951) и З. Кодаи (1957)[25].

Дарили и надписывали свои произведения В. Лютославский и П. Владигеров Ф. Караеву, З. Кодай А. Свешникову, П. Стоянов и А. Виеру друзьям в консерватории.

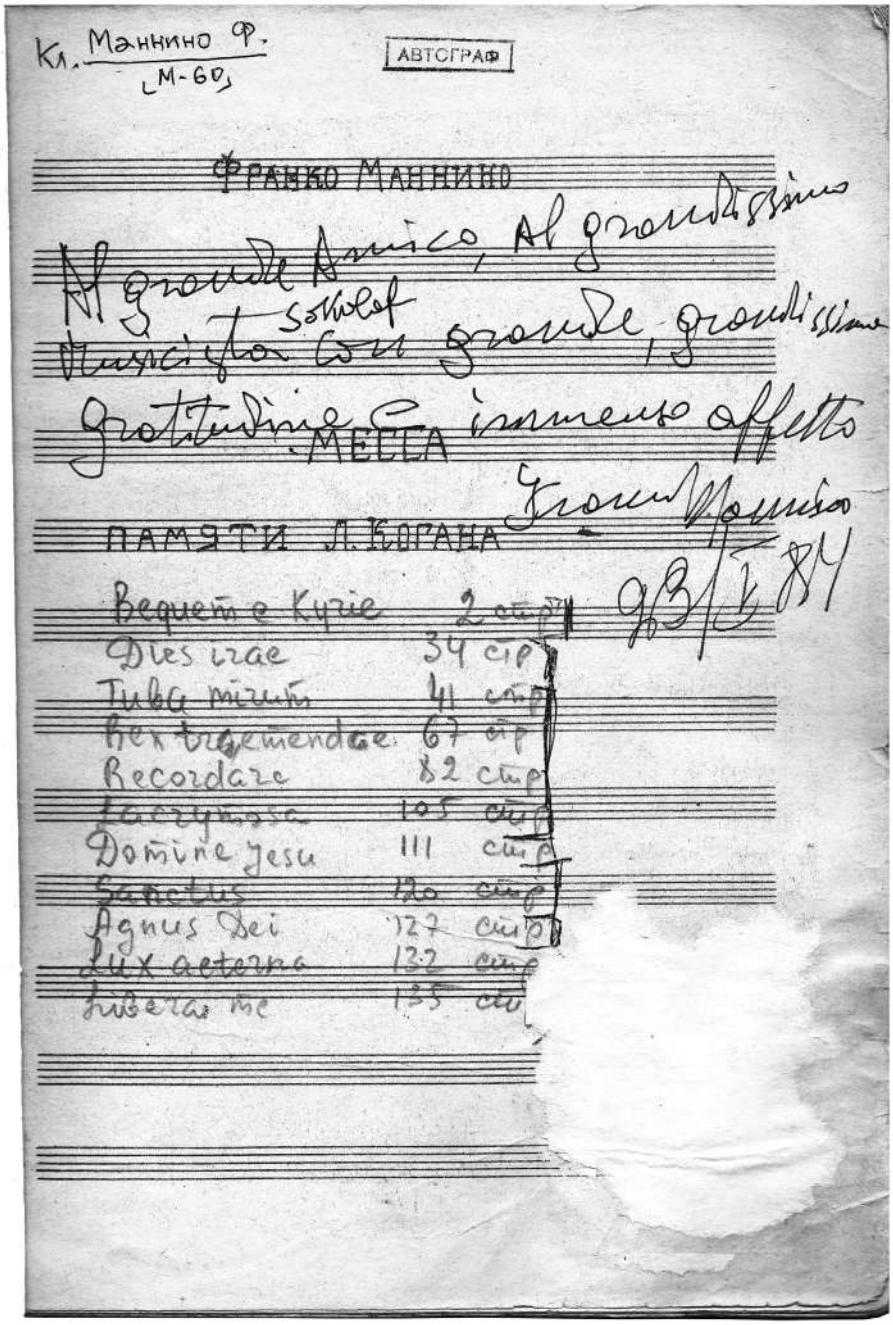
Особое место принадлежит дарам К. Штокхаузена, адресованным коллегам из Московской консерватории — А. Любимову, В. Холоповой, М. Сапонову. Но большинство сочинений с автографами Штокхаузена в изданиях 1990-х-начала 2000-х годов поступило из личной библиотеки Ю. Холопова.

Широкие контакты с зарубежными музыкантами были у исполнителей. Один из памятных экземпляров хранится среди личных нот В. Соколова — клавир Реквиема памяти Л. Когана Франко Маннино. Композитор, восхищавшийся талантом советского скрипача, тяжело воспринял внезапную кончину друга 17 декабря 1982 года и сразу же, в 1983, откликнулся на печальное событие созданием Реквиема. «“Missa pro defunctis”, посвященная памяти Леонида Когана, — самое выстраданное мое произведение, — писал композитор в своих воспоминаниях, — которое по глубине отраженного в ней чувства может сравниться с горечью человека, потерявшего своего близкого: отца, сына, брата» [7, *33*]. С данным клавиром, напечатанным Музфондом с рукописной копии в феврале 1984 года тиражом 100 экземпляров, В. Соколов работал над Реквиемом, на что указывают многочисленные пометки. В знак признательности Соколову Маннино записал на репетиционном экземпляре: «Al grando amico, al grandissimo misicista Sokolof con grande grandissimo gratitudine e immense offetto Franco Mannino 23/V 84» («Большому другу, великолепному музыканту Соколову с огромной-преогромной благодарностью и с безграничной привязанностью Франко Маннино. 23 мая 1984 г.»). Такая дарственная надпись характеризует обоих «действующих лиц»: и прекрасного музыканта, и восторженно-эмоционального, признательного автора.

---

[24] Во время своей заграничной командировки 1924 года В. Беляев присутствовал в Вене на исполнении Струнного квартета А. Берга Венским струнным квартетом, и познакомившись с автором, получил в подарок партитуру с дарственной надписью: «Herrn Professor Viktor Belaiev mit freundlichem Grüβ überreicht von Alban Berg 14/10 24.» («Господину профессору Виктору Беляеву с дружеским приветом преподнесено Альбаном Бергом 14/10 24»).

[25] Отечественные автографы В. Беляеву от Л. Сабанеева, А. Мосолова, Г. Литинского, Б. Юргенсона, А. Дианова, хранящиеся в библиотеке консерватории, относятся к 1920–1930-м годам. Процитируем один из них: «Виктору Михайловичу Беляеву в день его небесного шефа от Е. В. и В. В. Державновских 13/II 31/I 1923 на Троицком подворье что в Москве». Запись сделана на партитуре симфонии №3 А. Скрябина (Лейпциг: Беляев, 1922). 13 февраля (31 января по старому стилю) — день именин Виктора.



Ил. 5. *Маннино Ф.* Месса памяти Л. Когана. Клавир. Москва: Музфонд СССР, б. г.
Дарственная надпись автора В. Г. Соколову

Реквием прозвучал впервые 8–9 декабря 1984 года в Большом зале Ленинградской филармонии при участии Филармонического оркестра под управлением Ф. Маннино и Государственного московского хора, руководителем которого был В. Соколов[26].

Дарственная надпись на другом клавире из библиотеки В. Соколова тоже связана с концертной деятельностью: «Дорогому Владиславу Геннадьевичу Соколову и его хору — первым исполнителям гениальной музыки Сергея Прокофьева оратории “Иван Грозный” от А. Стасевича Москва 7/I 63 г.». Как известно, Стасевич, осуществлявший запись музыки Прокофьева для фильма Эйзенштейна, после смерти композитора, в 1958 году создал по материалам киномузыки свою исполнительскую редакцию — ораторию для хора, чтеца, солистов и большого симфонического оркестра[27]. Стасевич много и активно исполнял произведения советских композиторов — Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Д. Кабалевского, Н. Пейко, К. Караева, С. Гаджибекова, О. Тактакишвили. Но особенно горячим приверженцем он был музыки Прокофьева и Мясковского. В дневнике Мясковского осталась запись от 20 ноября 1936 года: «Посещение восторженного Стасевича, требующего для “дебюта” Шестнадцатую симфонию» (цит. по: [6, *255*]). Дебют состоялся в апреле 1937 года, и видимо Стасевич дирижировал по рукописному экземпляру, поскольку только через два года вышло первое издание партитуры, которое он получил от автора с памятной надписью: «Дорогому Абраму Львовичу Стасевичу от искренне привязанного и признательного автора. Н. Мясковский. 29/IV 1939 Москва». Известно, что в его репертуаре было десять симфоний Мясковского, и он был первым исполнителем 22-й симфонии. Несмотря на то, что строгий Мясковский часто критически высказывался об исполнительских интерпретациях Стасевича, с конца 1930-х по 1950 год он с благодарностью подарил ему восемь своих симфонических партитур[28].

Часть автографов на изданиях — это дарственные надписи консерватории и библиотеке. Среди дарителей были Э. Направник, Л. Шестакова, Д. Разумовский, А. Гедике, С. Василенко. А. Зилоти и А. Гречанинов прислали ноты в дар библиотеке из Нью-Йорка. Свои сочинения неоднократно дарили Э. Денисов, Р. Щедрин, С. Губайдулина, Ю. Буцко, Г. Рождественский, С. Слонимский.

За чертой осталось множество достойных внимания, интересных и ценных автографов, связанных как с Московской консерваторией, так и с музыкальной культурой в целом. За каждым из них скрывается своя история, а порой судьбы людей, упомянутых в надписях. Неслучайно исследователи относят дарственные надписи к особому жанру, считая их частью творческого рукописного наследия, завещанного не только адресатам, но и потомкам.

---

[26] Афиша концерта хранится во в Российском национальном музее музыки. Ф. 470 №2950. Клавир Реквиема был издан в Риме в 1985, партитура там же в 1987.

[27] Напоминанием о событии послужила вклеенная перед титульным листом программа первого исполнения, состоявшегося 25 апреля 1961 года в БЗК: дирижер А. Стасевич, вступительное слово Т. Хренникова, слово о Прокофьеве И. Нестьева. Клавир вышел в 1962 году, партитура в 1972.

[28] Партитуры 6-й, 13-й, 14-й, 15-й, 16-й, 18-й, 22-й и 25-й симфоний.

Но не сразу и не всегда некоторые дарственные надписи поддаются расшифровке. Отсутствие дат, полностью выписанных фамилий, неразборчивость почерков ведут к разного рода предположительным выводам и догадкам. Чем больше проходит времени, тем сложнее понять смысл надписей и стоящих за ними событий. Особенно трудно, не имея документальных свидетельств, проследить путь книги от владельца к книгохранилищу. Такие белые пятна остаются даже в самых изученных биографиях[29]. И большая удача, когда надписи находят подтверждение в других источниках — письмах, воспоминаниях, дневниках[30].

Московская консерватория всегда славилась своими знаменитыми педагогами и выпускниками. Их автографы, ставшие историческими документами, заслуживают подробного описания, научного изучения и публикации.

Использованная литература:

1. *Брежнева И.* О личной библиотеке композитора // Новое о Танееве. М.: ООО Дека-ВС, 2007. С. 104–118.
2. *Брежнева И. В.* Рукописные материалы о Чайковском в библиотеке Московской консерватории // П. И. Чайковский. Забытое и новое: альманах. Вып. 2 / сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. М., 2003. С. 337–344.
3. *Гулинская З. К.* Рейнгольд Морицевич Глиэр. М.: Музыка, 1986. 210 с.
4. *Кашкин Н. Д.* Статьи о русской музыке и музыкантах. М., 1953. 84 с.
5. Клаузер (Klauser) // *Риман Г.* Музыкальный словарь / перевод с 5-го нем. издания Б. Юргенсона; перевод и все дополнения под ред. Ю. Энгеля. М.: П. Юргенсон, ценз. 1901. С. 634–635.
6. *Ламм О. П.* Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Советский композитор, 1989. 365 с.
7. Леонид Коган. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью. М.: Советский композитор, 1987. 256 с.
8. Летопись жизни и творчества В. И. Сафонова / сост. Л. Л. Тумаринсон, Б. М. Розенфельд. М.: Белый берег, 2009. 766 с.
9. Мария Юдина. Лучи Божественной любви. Литературное наследие. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 815 с. (Русские пропилеи).
10. Мария Вениаминовна Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Советский композитор, 1978. 416 с.
11. *Танеев С.* Дневники: в трех кн. Книга третья. 1903–1909 / Ред. и коммент. Л. З. Корабельниковой. М.: Музыка, 1985. 559 с.

[29] Так, неизвестными остаются обстоятельства двух эпизодов дарения в биографии Чайковского: автограф композитора писателю и дипломату графу Артуру де Гобино на титульном листе одной из партий квартета №1 (6 сентября 1876 года, Москва; на французском языке) и упомянутый выше автограф Ю. Клаузера.

[30] Например, упоминания о дарениях делал в своих дневниках Танеев. Причиной появления на нотах Первого фортепианного концерта Прокофьева автографа, оставленного композитором Глиэру, послужил их совместный концерт в Киеве 18 ноября 1916 года, о котором Глиэр писал жене (см.: [3, *93*]).

Сидорова Марина Павловна

marina.sidorova.00@list.ru

Заведующая Регентским отделением Курской духовной семинарии

305021, г. Курск,
ул. Прогулочная, 71-а

Marina P. Sidorova

marina.sidorova.00@list.ru

Head of the Regency department in the Kursk Orthodox Theological Seminary

71-a, Progulotchnaia Str.
305021 Kursk,
Russia

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна

lebedeva-emelina@list.ru

Доктор искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания

125009 Москва,
Козицкий переулок, 5

Antonina V. Lebedeva-Emelina

lebedeva-emelina@list.ru

Doctor of Fine Arts., Senior Researcher of the State Institute of Art Studies (Moscow)

5, Kozitsky Ln.
125000 Moscow,
Russia

Аннотация

Степан Дегтярев: находка утраченных хоровых концертов

Статья посвящена находке хоровых концертов Степана Аникиевича Дегтярева. При разборке нотницы архиерейского хора в Курске было найдено множество произведений композитора, в том числе два концерта, считавшиеся утерянными. При жизни крепостного музыканта его сочинения никогда не издавались, распространялись в певческой среде исключительно в виде рукописных копий. Ноты найденного концерта «Кто взыдет на гору Господню» публикуются в приложении к статье.

Ключевые слова: Дегтярев, хоровой концерт, библиотека архиерейского хора г. Курска

Abstract

Stepan Degtyaryov: a Discovery of Lost Choral Concerts

The article is devoted to the discovery of choral concerts by Stepan Degtyarev.

During the census of the notes of the Bishop's choir in Kursk, a number of works by the composer were discovered, including two concerts that were considered lost. During the life of a serf musician, his works were never published, spreading in the singing environment exclusively in the form of hand-written copies. The notes of the found concert *Kto vzydet na goru Gospodnyu* are published in the article.

Keywords: Degtyarev, choral concert, library of the Bishop's Choir in Kursk

Марина Сидорова,
Антонина Лебедева-Емелина

СТЕПАН ДЕГТЯРЕВ: НАХОДКА УТРАЧЕННЫХ ХОРОВЫХ КОНЦЕРТОВ

Недавно при разборке нотной библиотеки курского архиерейского хора и нотницы Вознесенского храма г. Курска были найдены рукописи сорока четырех хоровых произведений Степана Дегтярева, среди них — 33 партитуры церковных концертов и одиннадцать одночастных песнопений, в том числе три «Херувимские песни» (Es-dur, f-moll, c-moll); «Милость мира» (C-dur); «Тебе поем» (a-moll); по два песнопения «Отче наш» (Es-dur, D-dur) и «Свете тихий» (c-moll, G-dur); «Хвалите имя Господне» (c-moll); «Стихиры Пасхи» (C-dur). И хотя освоение музыкальных сокровищ провинциальных певческих библиотек только началось, полученный «урожай» уже вдохновляет: наследие композитора пополнилось концертами, которые ранее считались утерянными: «Скажи ми, Господи, кончину мою», «Кто взыдет на гору Господню», «Господь вознесеся на небеса».

Творчество Степана Аникиевича Дегтярева (1766—1813) является одним из самых заметных в отечественной музыкальной культуре второй половины XVIII — начала XIX века. С легкой руки русского историка, известного мемуариста Александра Ивановича Тургенева (1784–1846) Дегтярева за любовь к хоровым жанрам еще при жизни прозвали «русским Гайдном»[1].

[1] *Т.* [*Тургенев А. И.*] Концерт г. Дехтярева // Журнал драматический на 1811 год, издаваемый любителем театра. 1811. Ч. 1. №4. Апрель. С. 261.

Действительно, в отличие от своих старших современников (Березовского, Бортнянского, Пашкевича) этот композитор был более избирателен в жанровом отношении — практически все, что сохранилось, связано у него с хоровой музыкой: оратория, кантаты, духовные концерты, музыкально-литургические циклы, богослужебные песнопения.

Дегтяревым было написано больше церковных концертов, чем Бортнянским: если в творчестве последнего насчитывается около 80 циклов для хора a cappella[2], то у Дегтярева их свыше 150, из которых 92 сохранились до наших дней[3]. Публиковать музыку хорового мастера начали лишь на рубеже XIX–XX веков — П. И. Юргенсон, П. К. Селиверстов, П. М. Киреев и М. А. Гольтисон (вышло около 55 сочинений), но не все печатные версии ныне могут считаться достоверными в плане соответствия их авторскому тексту. В начале 1990-х годов выдающимися хормейстерами П. П. Левандо, Б. Г. Тевлиным было осуществлено переиздание нескольких концертов композитора, украшавших концертные программы, по дореволюционным нотам. В те же 1990-е годы одним из авторов статьи совместно с Н. И. Тетериной впервые были задействованы архивные источники для публикации 12 дегтяревских концертов[4]. В настоящее время по манускриптам рубежа XVIII–XIX веков А. О. Висковым подготовлены к публикации еще 7 концертов Дегтярева[5].

---

[2] При жизни Д. С. Бортнянского были изданы 35 концертов для 4-голосного хора, 10 — для двойного хора, 14 хвалебных песен; концерт «Богоотец убо Давид» опубликован в 1913 году, 10 реконструированных концертов были изданы в 2009 году под редакцией А. В. Лебедевой-Емелиной, 3 концерта сохранились не полностью и восстановлению не подлежат; 2 концерта перед публикацией нуждаются в дополнительных изысканиях, 20 концертов не сохранились вообще, сведения о них приводятся в «Московских» и «Санкт-Петербургских ведомостях», различных музыкальных каталогах и реестрах. См. подробнее в изд.: [7, *63–153*].

[3] В двух номерах журнала «Искусство музыки: теория и история» (электронное издание Отдела музыки Государственного института искусствознания) в 2018 и 2019 годах планируется публикация Каталога церковных концертов Дегтярева с инципитами. Параллельно планируется публикация восьми хоровых концертов по курским нотным источникам.

[4] *Степан Дегтярев*. Хоровые концерты. К 225-летию со дня рождения / Публикация, составление, научная реконструкция, редакция, фортепианное переложение и комментарии к концертам №1–8 А. В. Лебедевой-Емелиной. К концертам №9–12 Н. И. Тетериной. М.: ГЦММК, множит. апп., 1991. 225 с. Переизд.: *Степан Дегтярев*. Двенадцать духовных концертов. Для хора без сопровождения: монографическое нотное издание / Предисловие, комментарии и научная реконструкция концертов №1–8 А. В. Лебедевой-Емелиной, №9–12 Н. И. Тетериной. М.: Живоносный источник, 2006. 199 с.

[5] Хоровые концерты эпохи классицизма, не всегда авторства Дегтярева, были воссозданы Антоном Олеговичем Висковым по ярославским певческим книгам 1790–1809 годов. Первый выпуск вышел в свет: Шестнадцать духовных концертов анонимных авторов из рукописного сборника конца XVIII — начала XIX веков. Из собрания Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М. И. Глинки / Реконструкция и редакция Антона Вискова. М.: ВМОМК, 2015.

Ныне в Киеве идет подготовка к изданию всего хорового наследия Дегтярева: проект воплощает в жизнь Николай Гобдич, руководитель камерного хора «Київ»; научную редакцию осуществляет Андрей Кутасевич[6].

Сделав краткий обзор печатных изданий духовно-музыкальных сочинений выдающегося композитора эпохи русского классицизма, мы стремились привлечь внимание читателей к проблеме воссоздания подлинных текстов того времени в современных публикациях.

2018 год является юбилейным для дегтяревской оратории «Минин и Пожарский», первого национального сочинения в ораториальном жанре: 200 лет назад, 20 февраля 1818 года, на Красной площади в Москве состоялась торжественная церемония открытия памятника Минину и Пожарскому работы скульптора Ивана Мартоса (пьедестал работы Самсона Суханова). Церемония была проведена в присутствии императора Александра I, членов императорской фамилии, московского дворянства, купечества и большого числа простолюдинов. Вечером того же дня в Колонном зале московского Благородного собрания силами придворных певчих, музыкантов императорского оркестра и гвардейских полков была исполнена оратория Дегтярева «Минин и Пожарский». Но автора музыки уже пять лет как не было в живых.

Сведения о биографии С. А. Дегтярева немногочисленны[7]. Родился будущий композитор в селе Борисовка Курской губернии (ныне это поселок городского типа в Белгородской области). Жители Борисовки являлись крепостными Шереметевых, летом в эти края приезжали учителя из графской капеллы и отбирали голосистых мальчиков и девочек. В семилетнем возрасте были замечены выдающиеся музыкальные способности маленького Степана, ребенка зачислили в крепостную капеллу и перевезли в графское имение Кусково под Москвой. В разные годы в шереметевской капелле трудились брат и сестра композитора — Степанида и Евдоким Дегтяревы.

Привезенные дети получали образование в певческой школе при театре Шереметевых. Занятия проводились как по общим предметам, характерным для школьного обучения того времени, так и по музыкальному и театральному мастерству. Маленький Степан, помимо уроков сольного пения и нотной грамоты, обучался игре на скрипке, на фортепиано и даже на гуслях. После ломки голоса он продолжал числиться в составе крепостной труппы, занимаясь репетиционной работой с хором и оркестром. Желая придать таланту своего холопа необходимую «огранку», граф Николай Петрович Шереметев направил его учиться в Московский университет (посещать лекции по русской словесности и иностранным языкам), пригласил для обучения знаменитого итальянца, маэстро Дж. Сарти. Домашняя легенда гласит, что в 1790 году Сарти возил Степана с собой в Италию. Внук

[6] О найденных произведениях Дегтярева в Киеве см.: [4].

[7] Подробнее о жизни и творчестве С. А. Дегтярева см.: [1], [2], [8].

владельца капеллы С. Д. Шереметев в своих воспоминаниях даже упоминал, что их крепостной учился некоторое время в Миланской консерватории (см.: [14]), но документов, подтверждающих эту историю, обнаружить не удалось. Официальное звание первого капельмейстера театра Шереметевых композитор получил в 1802 году[8].

Именно для шереметевского хора Дегтярев и создавал свои произведения. Помимо сочинения необходимой музыки, он заботился о профессиональном уровне музыкантов, вероятно, давал уроки малолетним певчим, вел хоровые и оркестровые репетиции, дирижировал концертами и спектаклями. В обязанности Дегтярева входило также редактирование и адаптирование для труппы иностранных опер, кантат, симфоний, увертюр и дивертисментов.

Период с 1797 по 1809 год в жизни Дегтярева был связан с Петербургом: после воцарения императора Павла I граф со всем двором переехал в столицу и поселился в собственном дворце на Фонтанке. В 1805 году в Петербурге вышел в свет музыкальный трактат Винченцо Манфредини «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке» в переводе и с дополнениями Дегтярева [9].

Жениться композитору было дозволено после 40 лет: в 1808 году он обвенчался с 23-летней Аграфеной Григорьевной Кохановской, дочерью актера Шереметевых. Жена родила Дегтяреву трех сыновей — Иосифа (1809), Дмитрия (1812) и Александра (1813), последний появился на свет уже после кончины отца. 2 января 1809 года скончался граф Николай Петрович Шереметев, и семья Дегтяревых получила разрешение вернуться в Москву. Тогда композитору назначили небольшую пенсию, выдали временный паспорт, позволявший самостоятельно устраиваться на работу. Сохранились объявления, которые Дегтярев помещал в «Московских ведомостях», пытаясь устроиться на службу:

> Имею честь объявить Почтеннейшим Любителям Музыки, что я имею намерение взять на себя должность у кого-либо Господ управлять хором певчих и обучать их особенно, или с музыкою инструментальною, а для удовольствия того, кому угодно будет поручить мне сию должность, буду сочинять для певчих его и музыкантов новые пиэсы. <...> При сем осмеливаюсь сказать, что сочинения моего концерты <...> заслужили лестную для меня похвалу не только от всей Российской Публики, но и от многих иностранных знаменитейших музыкосочинителей[9].

В связи с нашествием наполеоновских войск семья на какое-то время уехала из Москвы в Борисовку. Дегтярев устроился учителем певчих к некоему помещику в имение Кудинцево Льговского уезда Курской губернии,

[8] Реестр на выдачу жалованья на 1802 год [8, *189*].

[9] Московские ведомости. 1809. 11 августа.

в 80 верстах от Борисовки[10]. После изгнания французов семья вернулась в Москву. У композитора обнаружилась чахотка и его поместили в Страннноприимный дом на Сухаревке — благотворительное заведение, выстроенное Шереметевым для больных и немощных города. Находясь на лечении, Дегтярев продолжал сочинять концерты.

Стремление самостоятельно распоряжаться сочиненной музыкой было характерно для композитора и в более раннее время: его сочинения, скорее всего без ведома графа, продавались в нотно-книжных магазинах либо анонимно, либо под фамилиями, образованными от отчества — как сочинения Никеева (в Москве) и Аникеева (в Петербурге)[11]. Любопытно, что одной из «точек» продажи служил музыкальный магазин Нодара Николаева, располагавшийся в доме А. Талызина на Воздвиженке[12] — это был двухэтажный особняк напротив шереметевской усадьбы, на углу Воздвиженки и Никитского (Романова) переулка (ныне в доме Талызиных находится Музей архитектуры им. А. В. Щусева).

Ранее, еще при жизни графа, «утечку» произведений крепостного пытались предотвратить, в архиве Шереметевых сохранились приказания графа управляющему капеллой:

> Петру Петрову стараться наблюдать, чтобы Степан Дехтярев музыки Загряжскому и другим давать не отваживался и наказать всем, чтоб смотрели за тем прилежнее[13].
>
> У учителя Степана Дехтярева за давание им посторонним людям концертов вычесть из жалования 5 рублей и отдать певчему Чапову за объявление об оном (цит. по: [3, *339*]).

Оратория «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» Степана Аникиевича Дегтярева на текст Николая Дмитриевича Горчакова стала самым значительным произведением в творчестве композитора. Ее премьера в 1811 году вызвала бурный интерес у публики — россияне готовились торжественно отметить двухсотлетний юбилей победы русского воинства в Смутное время (1612). В «Вестнике Европы» появилась весьма благожелательная рецензия Гавриила Державина:

> Знавшие талант г-на Дехтярева давно ожидали от него какого-нибудь важного произведения для полного хора музыки; ожидание исполнилось: г-н Дехтярев своею ораториею доказал, что он может поставить имя свое наряду с первейшими композиторами в Европе <...> Оркестр состоял

[10] Ранее в биографии музыканта упоминалась служба у помещика Кудинцева, что неверно. Кудинцево — крупное село Льговского уезда, в 1812 году в нем была открыта каменная церковь Рождества Христова. Часть земель села и определенное число крепостных душ принадлежали помещикам Ржевским, другая часть — помещикам Ярошам.

[11] См. об этом также: [12, *183–189*].

[12] Московские ведомости. 1805. №94.

[13] РГАДА. Ф. 1287. Оп. 1. Ед. хр. 4819. Л. 27. 1793 год. Цит. по: [8, *189–190*]

> почти из 200 единственно русских музыкантов и певцов под управлением самого г-на Дехтярева. Величественные хоры с музыкою роговою, прекраснейшие арии, гармонические переходы тонов и мастерские фуги, из коих составлена оратория, утвердят навсегда славу г-на Дехтярева между его соотечественниками и даже в других государствах; ибо оратория переведена уже одним ученым мужем на италианский язык и полная партитура музыки с италианскими словами отправлена будет в Неаполь. В сем похвальном предприятии более всех участвует один почтенный любитель отечественных произведений музыки (Его Превосх. Н. П. В.)[14].

Упомянутый Державиным перевод на итальянский язык текста оратории и якобы отправленный в Италию экземпляр партитуры наводят на мысль, что где-то в архивах Милана, Болоньи, Неаполя или других городов Европы могут находиться материалы, которые в будущем смогут пополнить наши знания о жизни композитора. Если же удастся расшифровать инициалы почитателя его таланта — Его Превосходительства Н. П. В., — то обнаруженные в фондах этого семейства материалы также смогут помочь в дальнейших музыковедческих разысканиях.

Умер С. А. Дегтярев 23 апреля 1813 года. Официальная вольная была получена им и его семьей лишь 4 августа 1815 года, через два года после ухода из жизни кормильца. В некрологе, помещенном осенью в «Московских ведомостях», был отмечен талант Дегтярева, названного композитором,

> образовавшим вкус и методику новейшей музыки вокальной или певческой <...>;

упомянута его знаменитость:

> Кому не известны превосходные его концерты церковные, которые для певческих хоров сделались, так сказать, классическими?[15]

Скупые биографические сведения сообщают читателю, что с Курской губернией Дегтярев никогда не терял связей — возможно, с дозволения графа, он навещал родных, во время наполеоновского нашествия жил и трудился в селе Борисовке и Кудинцеве. Найденные в курских церковных нотных собраниях рукописи дегтяревских концертов важны и ценны — они свидетельствуют, что его песнопения были включены в церковный репертуар, переписывались от руки и распространялись среди клириков и прихожан на протяжении XIX–XX столетий[16].

---

[14] *Г. Д.* [*Державин Г. Р.*] Московские записки // Вестник Европы. 1811. Ч. 56. Апрель. № 7. [О первом исполнении оратории Дегтярева «Минин и Пожарский»].

[15] Московские ведомости. 1813. 6 сентября.

[16] Интересные варианты концертов Дегтярева были опубликованы в 1901 году в рамках создания «Духовно-музыкальной библиотеки Воронежской семинарии» священником Т. И. Донецким.

* * *

Библиотека курского архиерейского хора является восстановленной «версией» нотного архива конца XIX — начала XX века. Архив был утерян в 1932 году в ходе ликвидации Знаменского собора[17], при котором находились архиерейская кафедра и архиерейский хор — мужской состав более сорока человек. До 1917 года архиерейский хор был одним из профессиональных коллективов Курской губернии, обладал высокой хоровой исполнительской культурой, богатыми певческими традициями. Являясь своего рода «законодателем стиля» в богослужебном пении, он во многом определил особенности церковно-певческой культуры курской провинции. Разнообразная исполнительская палитра коллектива отразилась в репертуарных списках приходских и частных нотных библиотек.

Возрождение в Курске архиерейской кафедры при Сергиево-Казанском соборе в первой половине 1940-х годов повлекло за собой и возобновление богослужебной практики архиерейского хора, но уже в новом составе смешанного типа. Возникла необходимость и в нотной библиотеке. Собиралась библиотека для архиерейского хора буквально «всем миром», не только в первые годы существования коллектива, но и в течение последующих десятилетий. Приходские храмы, коллекционеры и любители церковного пения отдавали часть своих нотных собраний в библиотеку архиерейского хора. Основу восстановленного нотного архива составили разрозненные печатные издания, рукописные сборники и отдельные хоровые партитуры, датированные 1885–1959 годами. Оставляя в стороне печатную часть коллекции, отметим главное: именно рукописные сборники и певческие списки в определенной степени отражают стилистику певческого репертуара и уровень исполнительского мастерства курского архиерейского хора, свидетельствуют о преемственности традиций богослужебного пения двух разных исторических эпох — царской и советской России.

В 2017 году при систематизации нотной библиотеки курского архиерейского хора одним из авторов этой статьи были выделены в отдельную группу сохранившиеся дореволюционные рукописные партитуры, а также певческие списки песнопений, относящиеся к советскому периоду. Проблема сохранности «устаревших» рукописей, составлявших основу клиросной богослужебной практики на протяжении почти двух веков, в современной реальности становится все более актуальной. Рукописные нотные фонды приходских библиотек чаще всего пылятся на полках, в силу своей ветхости

[17] Кафедральный собор Иконы Божией Матери «Знамение» (Знаменский собор) города Курска был построен в 1826 году в честь победы в Отечественной войне 1812 года. Храм представляет собой сооружение в стиле классицизма с традиционной крестово-купольной конструкцией. С 1937 по 1992 год в Знаменском соборе располагался кинотеатр «Октябрь». Подробнее см.: [13, *158–163*].

не используются в богослужебной практике, а зачастую просто сжигаются как вышедшие из употребления.

Рукописный фонд архиерейского нотного архива стал кладезем исследовательских находок. В нем были обнаружены считавшиеся ранее утерянными сочинения Б. Галуппи и Д. Г. Вигилева, нотные автографы композиторов Г. А. Дмитриева, В. Краснощека, Л. В. Ладыженского, М. Ю. Скрипникова, В. Стрижака, регента Елоховского Богоявленского Патриаршего собора Г. Н. Харитонова. Найдены авторские богослужебные песнопения, ранее не упоминавшиеся в перечне произведений церковных композиторов. Но наибольший интерес с исследовательской точки зрения составили концертные и разножанровые сочинения С. А. Дегтярева. Партитуры песнопений крепостного композитора были обнаружены как раз в «старых», внешне бессистемных и разнородных, потрепанных временем рукописных сборниках и тетрадях, удивительной каллиграфической изысканностью своих партитур сохранивших не только атмосферу ярких богослужений и духовных концертов начала XX века, но и «роскошество церковное»[18] в сложной, по-настоящему исповеднической жизни Церкви в условиях антирелигиозной диктатуры государства.

Богослужебная практика курского архиерейского хора в советский период была необычайно разнообразна. В репертуарном списке нотного архива представлены 264 композиторские персоналии. Наибольшей популярностью пользовались композиции А. А. Архангельского, П. Г. Чеснокова и С. А. Дегтярева. Если лидирующие позиции Архангельского и Чеснокова обеспечиваются по большей части богослужебными сочинениями, то Дегтярев свой «удельный вес» набирает за счет концертных песнопений.

Повторим, певческие списки концертов Дегтярева, как и большинство композиций архиерейского нотного архива, ранее были частью регентских и любительских библиотек. Среди разнообразных нотных собраний, в результате «миграции» ставших собственностью Сергиево-Казанского собора, следует выделить две частные курские коллекции — Ивана Петровича Бурова и братьев Федора Антоновича и Дмитрия Антоновича Шараповых. Коллекции — достаточно разные по содержанию и способам компоновки материала. Объединяет их одна отличительная особенность — по количеству сохранившихся произведений С. А. Дегтярева нотные собрания И. П. Бурого и братьев Шараповых можно назвать курской «хрестоматией» композитора.

Нотная коллекция братьев Шараповых (Федора Антоновича и Дмитрия Антоновича) отличается прежде всего любительской направленностью. Собрание не предназначалось для регентской деятельности. Шараповы были певчими Введенской церкви, в библиотеку вносили понравившиеся

[18] Об особенностях церковно-певческой жизни в советскую эпоху см.: [10], [11].

песнопения. Это предположение подтверждается некоторой бессистемностью расположения духовных сочинений в коллекции Шараповых. Во-первых, следует отметить, что партитуры переписывались в громоздкие по величине и объему нотные сборники, больше подходящие для хранения, нежели чем для исполнения на клиросе. При составлении не учитывался порядок богослужебного употребления переписываемых композиций. В ряд, друг за другом, вносились песнопения из различных чинов. Так, к примеру, после «Херувимской песни» располагалось «Хвалите имя Господне», за ним — партитура «Разбойника благоразумного» и так далее, в зависимости от очередности полученных музыкальных впечатлений. Коллекция Шараповых датируется 1910–1927 годами.

Иван Петрович Бурый был активным и дисциплинированным коллекционером. Внутреннее чувство порядка прослеживается в организации его нотного собрания. Хоровые партитуры Бурого написаны каллиграфическим почерком, коллекционер отмечал дату составления рукописи и обозначал первоисточник певческого списка (что очень ценно). Большей частью песнопения записывались на отдельные нотные листы или в небольшие нотные тетради. Коллекция предназначалась для богослужебного употребления (Бурый регентовал в Михайловской церкви г. Курска). Выписанные на отдельных листах и хорошо читаемые партитуры и хоровые партии можно было легко собирать в необходимый репертуарный список — в зависимости от празднуемого события. Соборный вариант коллекции Бурого датируется периодом с 1949 по 1959 год. Наиболее активно его библиотека пополнялась в 1959 году. Видимо, начало хрущевских гонений не оставило желаемого властями «отпечатка» в сознании православных людей; напротив, оно определило их отношение к происходящему как стремление запечатлеть и сохранить церковно-певческое наследие гонимой Церкви.

Отдельно следует упомянуть курского певчего и коллекционера И. В. Просяника, с которым И. П. Бурый, видимо, был хорошо знаком. Факт их близкого знакомства отчасти подтверждается записью: «*Из нот И. В. Просяника, через год после его смерти 4.12.51, И. Бурый 20.12.52*» в конце партитуры «О Тебе радуется» В. А. Фатеева (обычно Бурый никогда не оставлял помет личного характера на полях переписанных песнопений). В нотном архиве архиерейского хора сохранился рукописный сборник, принадлежащий ранее И. В. Просянику. Это страницы обычной бумаги альбомного формата, самостоятельно разлинованные переписчиком для нотного письма и собранные в твердый переплет.

Просяник внес в сборник более тридцати композиций: несколько неизменяемых песнопений Всенощного бдения и Литургии, ряд духовных концертов. Четкостью и каллиграфией сборник производит впечатление

печатного издания. В качестве постскриптума составитель указал (см. факсимиле, ил. 1):

> Пусть эти труды нотописания останутся для памяти моей и воспоминания в будущем... Музыка и пение есть искусство самое высокое, больше чем вся наука и философия. *Просяник*, 31 марта 1947 года.

Сборник И. В. Просяника как своеобразный вещественный «отзвук» разнообразного «многоголосия» церковно-певческой культуры содержит в себе произведения всех известных композиторских школ церковного пения, в том числе хоровые концерты эпохи классицизма. Среди них мы обнаружили композицию «Богоотец убо Давид» С. А. Дегтярева, видимо переписанную с «Исторической хрестоматии церковного пения» под редакцией М. А. Гольтисона (вып. XI).

Но одной библиотекой курского архиерейского хора наши находки не ограничились. В начале 2018 года были изучены сохранившиеся нотницы двух старейших церквей города Курска — храма Вознесения Господня и храма Введения во храм Пресвятой Богородицы[19]. В первые десятилетия советской власти эти церкви постигла одинаковая со многими российскими храмами участь — они были закрыты и частично разрушены. Постановлением от 19.07.1939 года был ликвидирован Введенский приход[20], через год, в июне 1940 года, закрыли и Вознесенский храм[21]. Если Вознесенскую церковь пытались защитить от дальнейшего разрушения и расхищения сами прихожане, то Введенский храм после закрытия подвергся серьезным испытаниям: были снесены колокольня, иконостас, расхищены внутреннее убранство и богослужебная утварь, уничтожены настенные росписи. В 1939 году во Введенском храме разместили производственный рынок, а в его алтаре — хлебный магазин. Говорить о сохранности нотных библиотек в подобных реалиях советской действительности очень сложно. Возобновилось богослужение в храмах лишь в 1941 году.

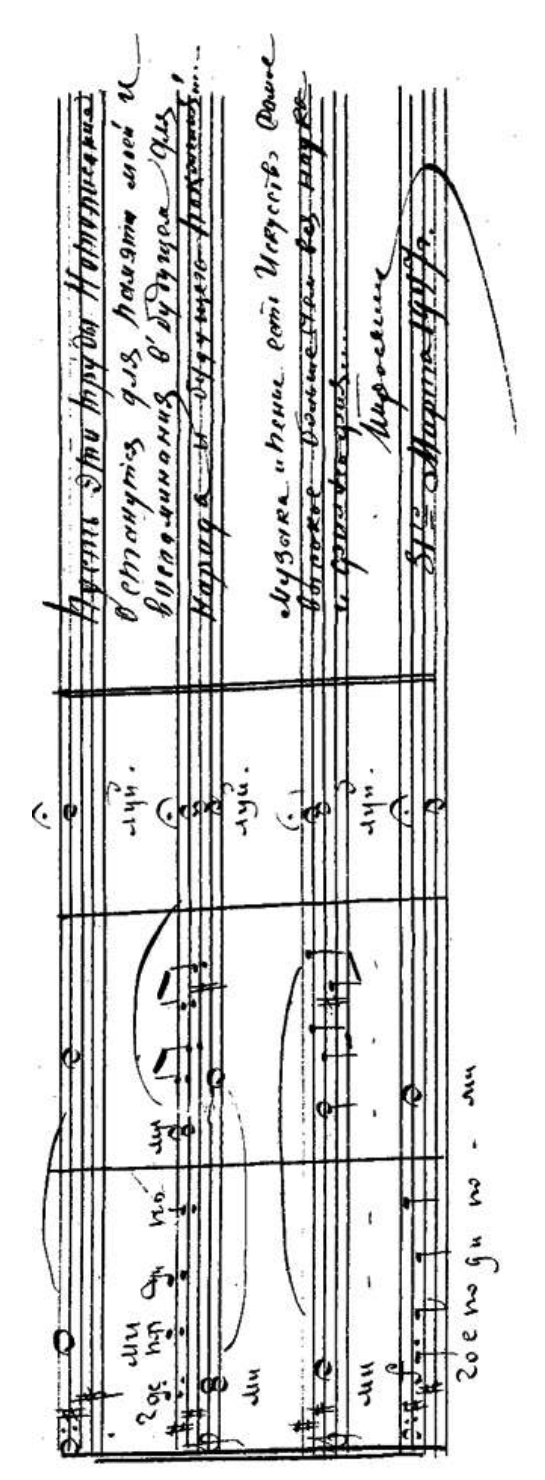
Курским храмам в советский период богослужебной практики свойственна регентская, певческая, а вместе с ними и нотная миграция. Рамки статьи не предполагают подробного обзора данного явления, скажем только, что мы выявили некоторую однородность репертуарного содержания и идентичность первоисточников рукописных партитур при составлении нотных библиотек двух названных курских храмов советского

---

[19] Выражаем благодарность ключарю Архиерейского подворья Введенской церкви города Курска, регенту архиерейского хора протоиерею Александру Лобанову, а также регенту Вознесенского храма города Курска, руководителю детско-юношеского хора «Вознесение» Светлане Николаевне Костиной за предоставленные нотные материалы.

[20] Списки церквей, закрытых по решению Облисполкома в 1939—1940—1941 гг. // ГАКО (Государственный архив Курской области). Оп. 4. Д. 10. Л. 3 об.

[21] Списки церквей, закрытых по решению Облисполкома в 1939–1940–1941 гг. // ГАКО. Оп. 4. Д. 35. Л. 6.



Ил. 1

периода. Единственным «дополнением» к архиерейскому списку песнопений С. А. Дегтярева стали три концертные партитуры из нотницы Вознесенского храма: «К тебе, Господи, воздвигох душу мою», «Приклони, Господи, ухо Твое», «Сей нареченный и святый день».

Перечислим найденные в курских церковных нотных собраниях рукописные партитуры концертов Дегтярева.

Из библиотеки Курского архиерейского хора:

1. «Благословлю Господа, вразумившего мя», D-dur,
2. «Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых», B-dur,
3. «Блажени вси, боящиися Господа», G-dur,
4. «Богоотец убо Давид», C-dur,
5. «Боже, во имя Твое спаси мя», Es-dur,
6. «Боже мой, вонми ми, вскую оставил мя еси», e-moll,
7. «В началех Ты, Господи, землю основал еси», B-dur,
8. «Велий Господь и хвален зело», D-dur,
9. «Взыде Бог в воскликновении», D-dur,
10. «Всемирную славу», C-dur,
11. «Высшую небес», F-dur,
12. «Господи, Боже мой, на Тя уповах», B-dur,
13. «Господь вознесеся на небеса», C-dur,
14. «Господи, во свете лица Твоего пойдем», B-dur,
15. «Гряди, гряди от Ливана, невесто», C-dur,
16. «Днесь Христос на Иордан прииде креститеся», C-dur,
17. «Доколе, Господи, забудеши мя до конца», f-moll,
18. «Изми мя от враг моих, Боже», f-moll,
19. «Кто взыдет на гору Господню», Es-dur,
20. «Небо и земля пророчески да возвеселятся», C-dur,
21. «Помилуй мя, Боже, по велицей милости Твоей», c-moll,
22. «Преславная днесь», концерт на день св. Троицы, C-dur,
23. «Приидите, вернии, составим лик», концерт Николаю Чудотворцу, C-dur,
24. «Приклони, Господи, ухо Твое», c-moll,
25. «С небесных кругов слетев Гавриил», концерт Благовещению, C-dur,
26. «Сей день Господень», концерт Введению Пресвятой Богородицы, C-dur,
27. «Скажи ми, Господи, кончину мою», c-moll,
28. «Слыши, дщи, и виждь», D-dur,
29. «Царю Небесный», C-dur.

Из нотницы Вознесенского храма г. Курска:

1. «К Тебе, Господи, воздвигох душу мою», g-moll,
2. «Приклони, Господи, ухо Твое», c-moll,
3. «Сей нареченный и святый день», C-dur.

Перу Дегтяреву ошибочно была приписана также принадлежность хорового концерта «Помилуй мя, Господи, яко немощен есмь» (a-moll), который известен как сочинение Веделя[22].

Обратим внимание на несколько деталей, важных, на наш взгляд, при датировке неизвестных певческих рукописей рубежа XIX—XX веков. В коллекции Шараповых сохранились два нотных сборника, в них записаны песнопения, начиная с 1880-х годов и кончая 1918-м. Шараповы для записи богослужебных и концертных песнопений использовали, судя по внешнему виду, объемные нотные тетради фабричного изготовления. Назовем их условно сборник №1 и сборник №2 и охарактеризуем подробнее.

В сборнике №1 (25 х 32 см, 201 л.) отсутствует датировка. Твердый картонный переплет темно-вишневого цвета с годами потерял свой интенсивный оттенок, бумага пожелтела от времени, черные чернила немного выцвели. Рукописные партитуры, расположенные в первой части сборника, записаны на четырехстрочных нотоносцах в певческих ключах, соответствующих тесситуре каждого из голосов (сопрановом, альтовом, теноровом, басовом), содержат дореформенную орфографию[23] (буквы «ять», «*и* десятиричное», твердый знак в конце слов), итальянскую терминологию, динамические оттенки, двойные тактовые черты, зрительно разграничивающие части произведения. К примеру, в концерте «Преславная днесь» С. А. Дегтярева пять частей обозначены темпами: *Allegro,* 4/4; *Adagio,* 3/4; *Allegro,* 2/4; *Adagio,* 4/4; *Allegro,* 2/4. Употребление итальянской терминологии говорит о том, что песнопения были списаны с более ранних партитур, относящихся ко второй половине XIX века. Тенденция заменять итальянские слова русскими аналогами была характерна для хоровой литературы последней четверти XIX столетия, именно так публиковал хоровые партитуры Юргенсон, в том числе — Полное собрание духовных сочинений Д. Бортнянского в редакции Петра Ильича Чайковского (1880-е годы). Продвигаясь вглубь сборника, мы отметили исчезновение обозначений темпов, из дореформенной орфографии сохранился лишь твердый знак в конце слов, слово *Tutti* сменилось на «*Все*», обозначение пения солистов (*solo*) осталось без изменений. Последние страницы сборника содержат песнопения уже на двухстрочных нотоносцах, записанные в скрипичном и басовом ключах. В партитурах обозначения темпов выписаны по-русски или знаками метронома, твердый знак в конце слов проставлен не везде.

Сборник №2 (25 х 37 см, 251 л.) содержит рукописи с датировкой. Твердый светло-коричневый переплет приобрел со временем серый оттенок. На титульном листе синими чернилами написано заглавие «Партитура»,

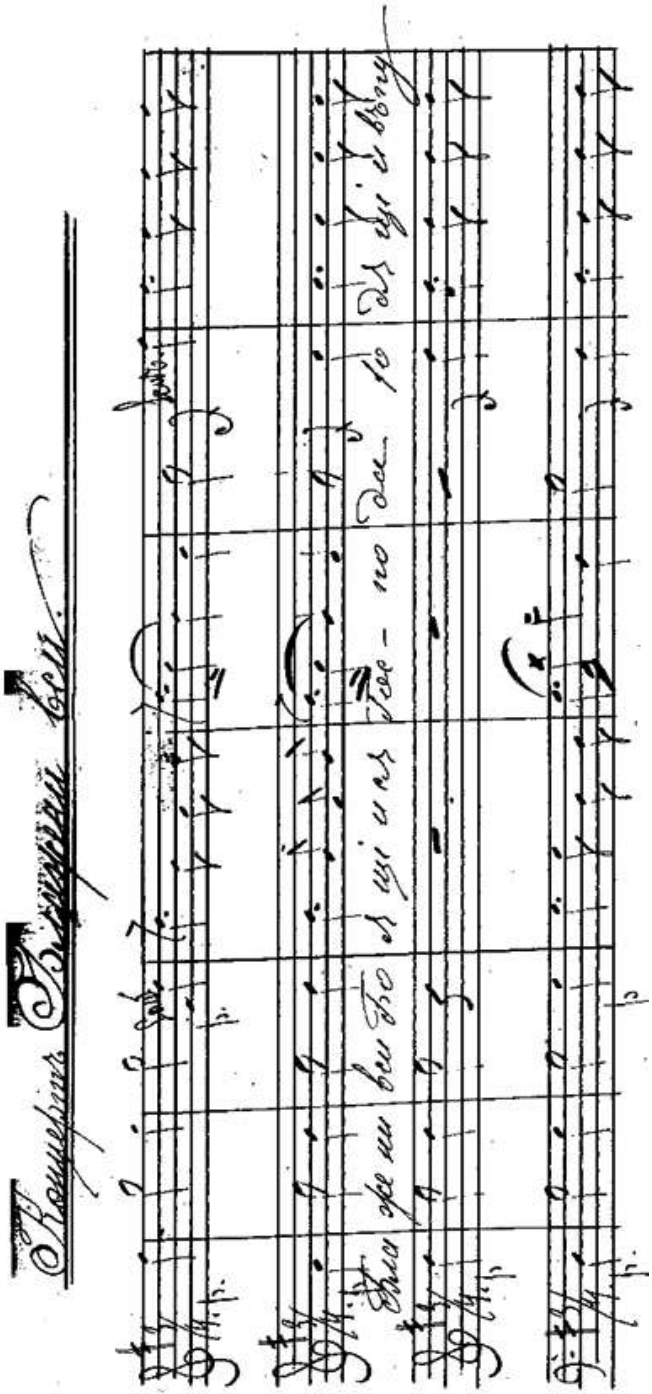
[22] Нотный текст концерта «Помилуй мя, Господи, яко немощен есмь» встречается в автографе Веделя из коллекции Киевской духовной академии (НБУВ. Институт рукописей. Шифр ДА П. 326).

[23] Реформа русской орфографии подготавливалась Императорской академией наук в течение первых десятилетий XX века, официально реформа была объявлена в мае 1917 года, но повсеместно новое правописание вошло в употребление только в конце 1918 года.

внизу стоит аббревиатура «Д. А. Ш.» — то есть Дмитрий Анатольевич Шарапов. Первые ноты датированы 1910 годом. По стилю оформления и орфографии текста они в точности повторяют начальные номера сборника №1. Далее партитуры, датированные 1910–1917 годами, являют «калейдоскоп» в орфографии и в способах оформления нотных текстов. К примеру, песнопение «Милость мира» D-dur неизвестного автора переписчик записывает на четырехстрочном нотном стане в певческих ключах, проставляет темп *Allegro Moderato*, хоровые ансамбли и вступления полного состава хора обозначает как «*solo*» и «*tutti*»; орфография текста содержит буквы «ять», «и десятиричное», твердый знак в конце слов. Следом коллекционер вносит «Херувимскую песнь» Г. Я. Ломакина, также на четырех нотных станах и в певческих ключах, но уже с темпами, записанными по-русски; из элементов дореформенной орфографии имеется только твердый знак в конце слов. Обе записи датированы 1910 годом. К этому же году относится и часть партитур, переписанных Федором Булатниковым: «Ныне отпущаеши» В. Галичникова c-moll, «Отче наш» Des-dur Ф. Иванова и «Благослови, душе моя, Господа» E-dur Ф. Мясникова. Примечательно, что при смене четырехстрочного нотоносца и певческих ключей на двухстрочную партитуру со скрипичным ключом для записи женских голосов переписчик сохранил дорефоменную орфографию в тексте песнопения и в инициалах авторов — имена «Федор» в обоих случаях записаны через «фиту». Последние песнопения в сборнике №2, датированные 1920-ми годами, следуют на двухстрочном нотоносце в басовом и скрипичном ключах, итальянская терминология используется наряду с русскими темповыми аналогами, в тексте отсутствует дореформенная орфография.

В целом рукописные партитуры конца XIX — начала XX века демонстрируют различные способы оформления нотного текста: двух- и четырехстрочные нотоносцы (трехстрочные использовались большей частью для записи песнопений с солирующими голосами); басовый, теноровый, альтовый, сопрановый и скрипичный ключи, итальянскую терминологию и русские обозначения, дореформенную орфографию в полном или частичном употреблении. Это помогает датировать подобные манускрипты промежутком времени от 1880-х годов до 1918 года. По этому признаку часть нот концертов Дегтярева из архиерейского архива («Блажени вси, боящиися Господа», «Взыде Бог в воскликновении», «Гряди, гряди от Ливана, невесто», «Преславная днесь») мы отнесли к рубежу XIX–XX столетия (см. ил. 2).

С начала 1920-х годов рукописи приобретают иной вид: записываются на двухстрочном нотоносце, текст оформляется в соответствии с новыми правилами правописания, итальянская терминология используется наряду с русской, певческие ключи выходят из употребления. Значительно облегчили исследовательскую работу пометы на полях с датой составления певческих списков: в архиерейском архиве некоторые концерты Дегтярева датированы 1925 и 1928 годами («Боже мой, вонми ми, вскую оставил мя еси», «Велий Господь и хвален зело», «В началех Ты, Господи, землю основал еси», «Господи, Боже мой, на Тя уповах», «Днесь Христос на Иордан



Ил. 2

прииде креститеся»), концерты из нотницы Вознесенского храма — 1947 годом («К Тебе, Господи, воздвигох душу мою», «Приклони, Господи, ухо Твое», «Сей нареченный и святый день»; см. ил. 3).

Основную часть курского архива составляют достаточно «молодые» рукописи — на светлой нотной бумаге, записанные шариковой ручкой. Их можно датировать периодом начиная с середины 1960-х годов («Блажен муж, иже не иде на совет нечестивых», «Кто взыдет на гору Господню», «Помилуй мя, Боже, по велицей милости Твоей», «Царю Небесный» и др.). Следует отметить, что концерты Дегтярева были широко востребованы в курской регентской среде, некоторые партитуры неоднократно переписывались коллекционерами, в архиве есть копии одинаковых концертов, но относящиеся к разным периодам: дореволюционному (1917), довоенному (1941) и позднему советскому (1960–1985).

Анализ найденных в Курске певческих списков концертов Дегтярева, сравнение их с изданиями, выявление сходства или различия нотных текстов позволили сделать важные выводы:

1) сочинения Дегтярева были востребованы в церковных богослужениях на всем протяжении XIX и XX веков;

2) при отсутствии в советский период регулярного церковного нотного и книжного издательства[24] партитуры концертов в профессиональной регентской и любительской среде переписывались от руки;

3) основными источниками для копирования являлись издания П. М. Киреева, чуть меньше — «Исторические хрестоматии»;

4) нотные тексты часто являются укороченными и измененными по сравнению с рукописными источниками концертов Дегтярева прижизненного времени.

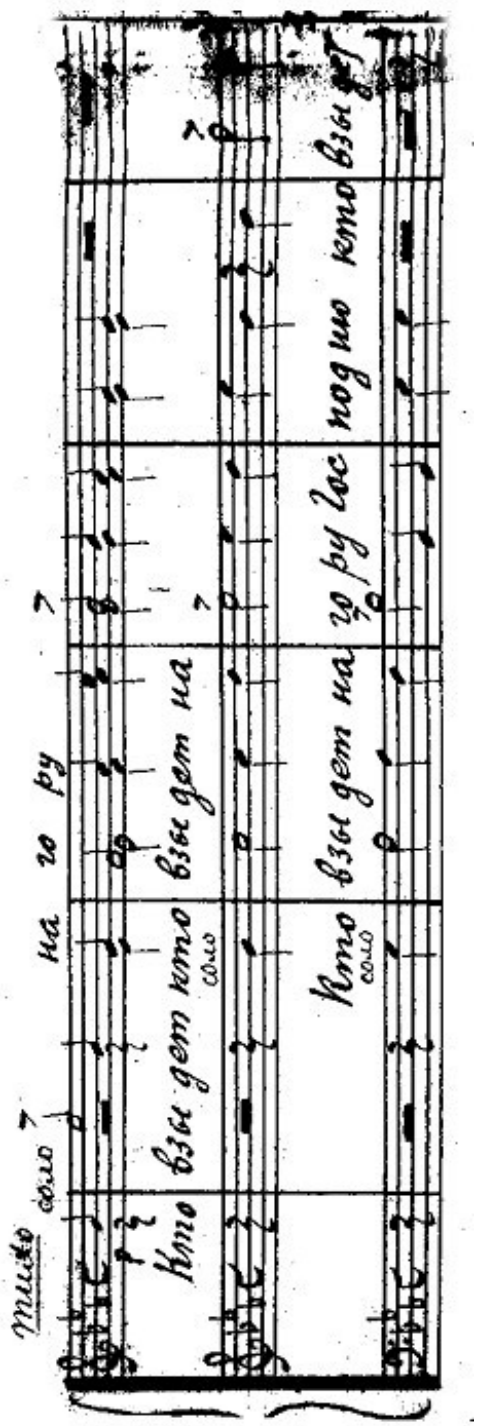
Курская коллекция предоставила нам утерянные образцы хорового творчества Дегтярева («Кто взыдет на гору Господню», «Скажи ми, Господи, кончину мою»), интересные варианты нотного текста, выгодно отличающиеся от изданий рубежа XIX–XX веков («Взыде Бог»), продемонстрировала, сколь любима была музыка Дегтярева в российской провинции.

Изучение вновь обретенных нот не облегчило процесс атрибуции некоторых концертов. В курских манускриптах встречаются:

1) сочинения, авторство Дегтярева в которых подтверждается другими источниками;

2) произведения со спорным обозначением авторства: Дегтярев — Ведель, Дегтярев — Грибович, Дегтярев — Сапиенца («В началех Ты, Господи, землю основал еси», «Царю Небесный», «Боже, во имя Твое спаси мя», «Тебе

[24] В 1931 году с разрешения НКВД возобновилось издание «Журнала Московской Патриархии», но уже в 1935 году оно было остановлено; во время Великой отечественной войны запрет на издательскую деятельность Русской Православной Церкви вновь снимается, однако подлинное возрождение книгоиздания начинается только в 1980-е годы. Подробнее см.: Издательство Московской Патриархии. URL: https://www.rop.ru/istoriya (дата обращения: 19.09.2018).


тихо
solo
Кто
взы дет
кто
solo
на
го ру
взы дет на
го ру
гос
под ню
кто
взы
Кто
solo
взы дет на

Ил. 3

Бога хвалим», «Слыши, дщи и виждь») — в перечисленных произведениях авторство до сих пор невозможно определить однозначно;

3) сочинения с неверно атрибутированным авторством. В курской коллекции, как и во многих других рукописных собраниях, веделевский концерт «Помилуй мя, Господи, яко немощен есмь» (a-moll) отнесен к творчеству Дегтярева. Традиция приписывать дегтяревские композиции Веделю и, наоборот, веделевские — Дегтяреву имеет давнюю историю[25]. Музыкальная стилистика этих авторов схожа: она подчиняется нормативам музыкального языка периода сентиментализма и ампира — главенствующих стилевых течений своей эпохи;

4) произведения с сомнительным авторством. К этой группе мы отнесли концерт «Господь вознесеся на небеса». Его название не встречается ни в одном из списков сочинений Дегтярева: ни в реестрах музыкальных магазинов, ни в реестрах библиотеки Шереметева. Найденный в Курске певческий список относится к XX веку. За авторство Дегтярева говорит многое: профессиональная композиторская техника в финале, яркие унисонные ходы по звукам трезвучий и протяженная педаль у басов в начале[26], характерный повтор первого построения в доминантовой тональности, интересные распевы в басовой партии. Вместе с тем в тактах 70–77 встречается неумелая гармоническая последовательность аккордов, что выглядит подозрительно для творчества искусного хорового мастера. Не исключено, что подобная последовательность появилась в результате сокращения музыки, но возможно также, что этот концерт принадлежит не Дегтяреву[27].

В виде приложения к настоящей статье мы публикуем ноты концерта «Кто взыдет на гору Господню». Сочинение продавалось в Москве в музыкальном магазине Карла Ленгольда на Ильинке в 1806 году под авторством Никеева («Московские ведомости». 1806. №83), позднее считалось утерянным. Концерт по музыкальным достоинствам может быть причислен к кругу лучших в творчестве Дегтярева: мастерское владение полифонической техникой в имитациях, фугато и фуге свидетельствует о крепкой профессиональной выучке автора. Благодаря находке нотного текста в библиотеке курского архиерейского хора сочинение вновь украшает список концертов композитора, его можно ввести в богослужебную и концертную практику.

Посвятив статью описанию найденных в последнее время источников неизвестных и малоизвестных церковных концертов Степана Аникиевича Дегтярева, мы стремились вновь привлечь внимание исследователей к проблемам стилистики и атрибуции музыки конца XVIII — начала XIX веков. Это было время,

---

[25] Андрей Кутасевич посвятил проблеме атрибуции сочинений Веделя и Дегтярева диссертацию [6]; см. также его статью [5].

[26] Эти приемы, назвав их правилом *tasto solo* и двух октав, Дегтярев описал в своей дополнительной восьмой главе к трактату В. Манфредини «Правила гармонические». Их характеристику см. подробнее в книге: [8, *190–191*, *200–201*].

[27] Публикация малоизвестных концертов Дегтярева планируется на страницах электронного журнала «Искусство музыки: теория и история».

когда хоровое творчество убедительно демонстрировало музыкальные идеи классицизма и ампира, славило Господа «новейшим» музыкальным языком, что не всегда гармонировало с древней хоровой традицией и послужило в дальнейшем поводом для упреков в «светскости» песнопений. Однако то обстоятельство, что сочинения Березовского, Бортнянского, Дегтярева, Веделя не исчезли с клироса за прошедшие 200 лет, говорит о художественной ценности и об эмоциональном воздействии подобных композиций на молящихся.

Использованная литература

1. *Горяйнов Ю. С.* России славу пел. Воронеж: Центрально-Черноземное кн. изд-во, 1987. 149 с.
2. *Горяйнов Ю. С.* Степан Аникиевич Дегтярев. 2-е изд., уточн. Белгород: Везелица, 1993. 71 с.
3. *Елизарова Н. А.* Театры Шереметевых. М.: Останкинский дворец-музей, 1944. 519 с.
4. *Кутасевич А. В.* Духовно-музичні твори Степана Дегтярьова у київських рукописних нотних зібраннях. До 250-річчя від дня народження Степана Дегтярьова // Часопис Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського. 2016. №4 (33). С. 4–24.
5. *Кутасевич А. В.* Музыкально-тематические параллели в творчестве Степана Дегтярева и Артема Веделя. Феномен заимствования и вопросы авторства сочинений // Вестник ПСТГУ. 2014. Вып. 1 (13). С. 104–119.
6. *Кутасевич А. В.* Стильова диференціація духовно–музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції: дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ: Б. в., 2015. 180 с.
7. *Лебедева-Емелина А. В.* Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. М.: Прогресс — Традиция, 2004. 655 с.
8. *Левашев Е. М.* С. А. Дегтярев // История русской музыки: в 10 томах. Т. 4. М.: Музыка. 1986. С. 184–208.
9. [*Манфредини В.*] Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке, изданные Господином Винченцо Манфредини вторым и помноженным изданием на итальянском языке в 1797 году в Венеции. С итальянского на российский перевел Степан Дехтярев. СПб.: Театральная типография, 1805. 176 с.
10. *Рахманова М. П.* Роскошество церковное. URL: http://www.eparhia-saratov.ru/Articles/roskoshestvo-cerkovnoe (дата обращения: 15.09.2018)
11. *Рахманова М. П.* Русское православное церковное пение в XX веке: советский период. Кн. I.: 1920–1930 годы. Ч. I. // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX / Гос. ин-т искусствознания; подгот. текстов, вступ. ст. и комментарии М. П. Рахмановой; научный консультант А. А. Наумов. М.: Языки славянской культуры, 2015. 608 с.
12. *Рыцарева М. Г.* Духовный концерт в России второй половины XVIII века. СПб.: Композитор, 2006. С. 183–189.
13. *Степанов В. Б.* Знаменский собор // Из истории монастырей и храмов Курского края / Под ред. А. Ю. Друговской. Курск: Курский гос. медицинский университет, 1998. С. 158–163.
14. *Шереметев С. Д.* Отголоски XVIII века. Вып. 11. Время Императора Павла. 1796–1800. М.: Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1905. 307 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Кто взыдет на гору Господню

(из библиотеки курского архиерейского хора)

С. А. ДЕГТЯРЁВ

[Allegro maestoso]

Кто взы - дет на го - ру,

[Soli] *f*

Кто взы - дет на го - ру Го - спод - ню,

[Soli] *f*

и -

5

[Tutti] *f*

и - ли кто

ли кто взы - дет на го - ру Го - спод - ню,

9

ста - нет, кто ста - нет на ме - сте свя - тем Е -

и - ли кто

13

и - ли кто ста - нет на ме - сте, на ме - сте свя -

го, и - ли кто ста - нет на

17
тем Е - го,
ме - сте свя - тем Е - го, на
и - ли кто ста - нет на ме - сте, на
и - ли кто

20
ме - - - - - - - - -
ме - сте
ста - нет на ме - сте, на ме - сте, на

23
[Soli]
mf
сте свя - тем Е - го.
Кто
mf
ме - сте свя - тем,
Кто

[Tutti]
и - ли кто
28
mf
взы - дет на го - ру, на го - ру Го - спод-ню,
взы - - дет

32

ста - нет на ме - сте свя - тем Е - го, на ме -

mf

и - ли кто ста - нет на ме - сте, на ме -

mf

36

сте свя - тем Е -

сте свя - тем, свя - - - тем Е -

39

го, свя - тем Е - го,

f

- го, свя - - тем Е - го, свя - тем Е -

f

свя - тем

43

[Soli]

го. Не - по - ви - нен ру - ка - ма и чист

47 [Soli] [Tutti]

И - же не при - ят всу - е ду - шу сво - ю и не

серд - цем

51 ле -

клят - ся, и не клят - ся ле -

и не клят - ся, и не клят - ся ле -

и не клят - ся,

- сти - ю ис - крен - не - му, ис - крен - не -

55

- сти - ю ис - крен - не - му,

сти - ю ис - крен - не - му,

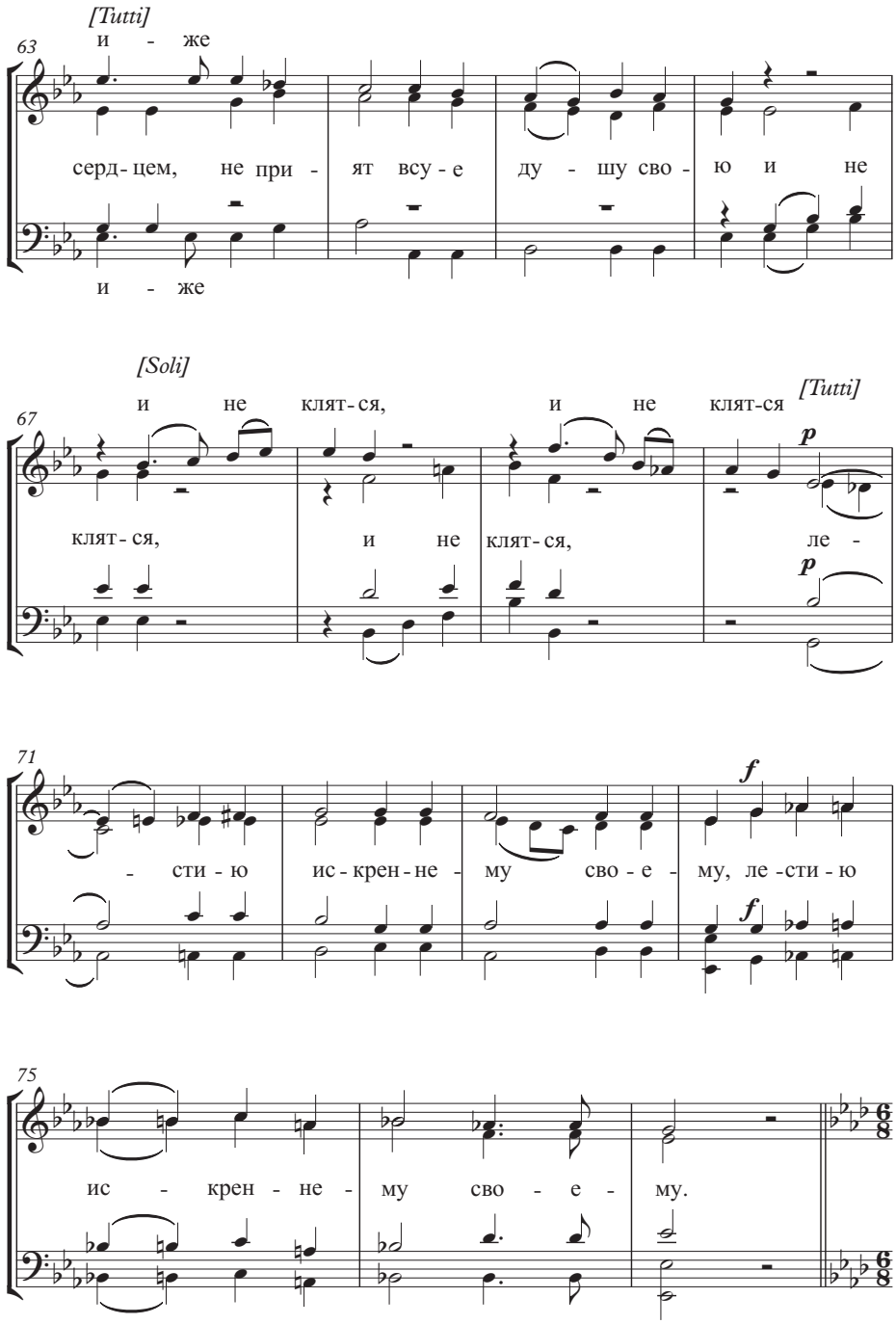
ис - крен - не -

[Soli]

59 му сво - е - му.

Не - по - ви - нен ру - ка - ма и чист

му сво - е - му.


[Tutti]
63
и - же
серд-цем, не при - ят всу-е ду - шу сво - ю и не
и - же
[Soli]
и не клят-ся, и не клят-ся
[Tutti]
67
p
клят-ся, и не клят-ся, ле -
p
71
f
- сти - ю ис-крен-не - му сво - е - му, ле-сти - ю
f
75
ис - крен - не - му сво - е - му.

[Allegro]

[Soli]

mf

Воз - ми - те вра - та кня - зи ва - ша, воз - ми - те вра -

mf

Воз - ми - те вра - та кня - зи ва - ша, воз - ми - те вра -

82

та кня - зи ва - ша, и воз - ми - те - ся вра - та веч - на -

та кня - зи ва - ша, воз - ми - те - ся вра -

[Tutti]

86

mf

я, и воз - ми - те - ся вра - та веч - на - я. Воз - ми - те вра -

та, вра - та веч - на - я.

mf

91

та кня - зи ва - ша, воз - ми - те вра - та кня - зи

95

ва - ша, и воз - ми - те - ся вра - та веч - на - я и

вра - та,

99

вни - дет Царь Сла - - - - вы,

103

Царь Сла - - - - - вы.

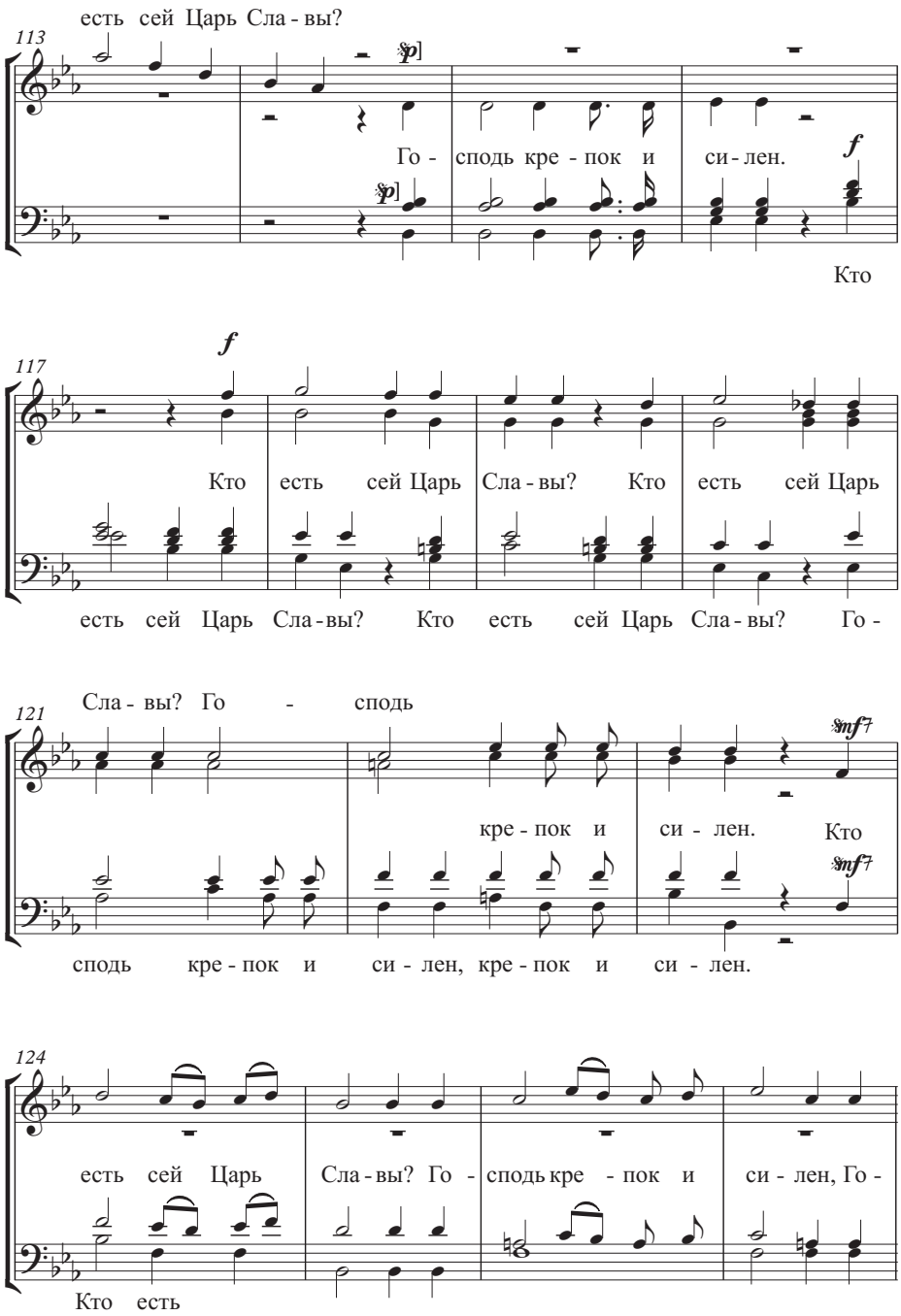
Царь Сла - вы.

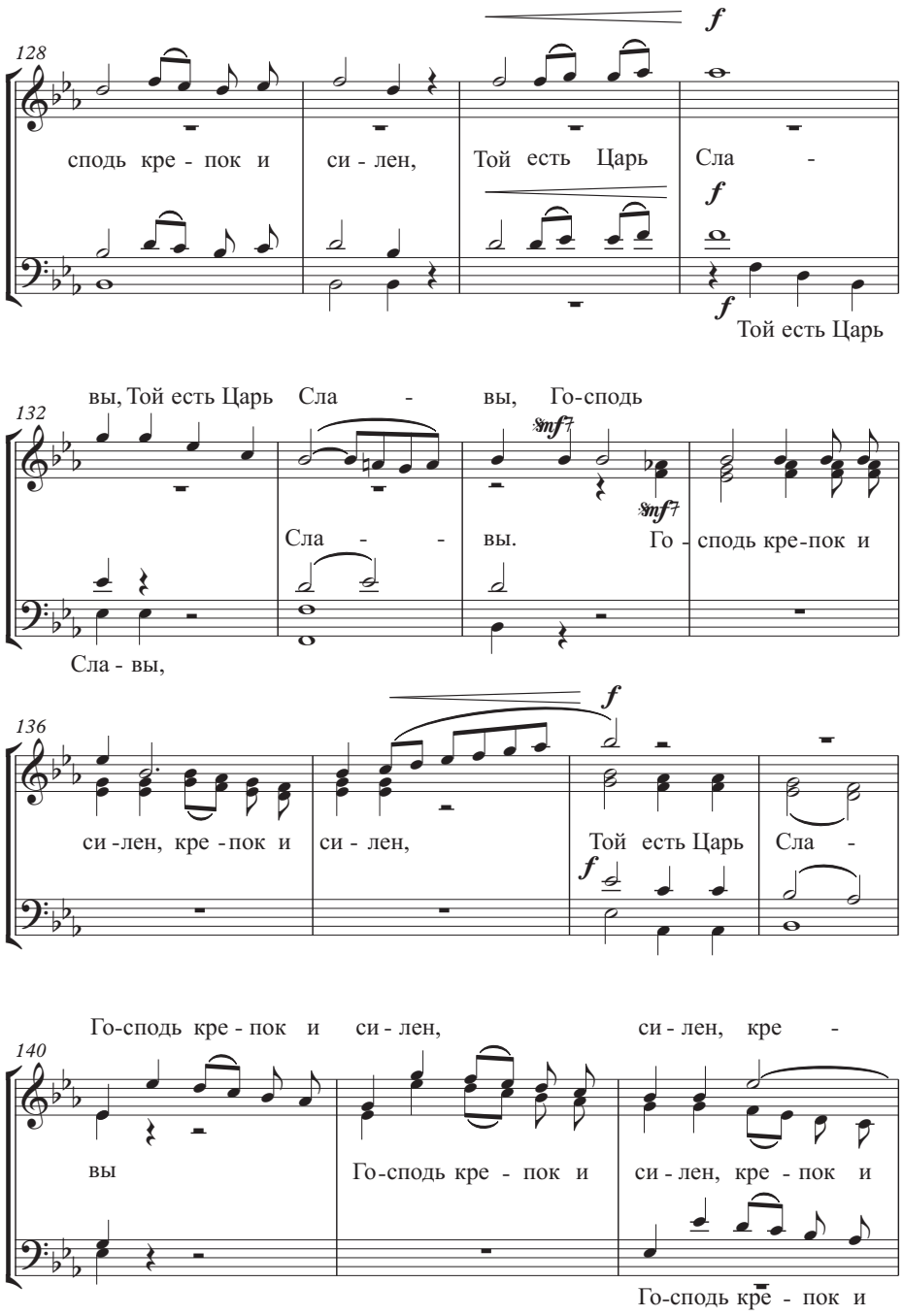
[Allegro maestoso]

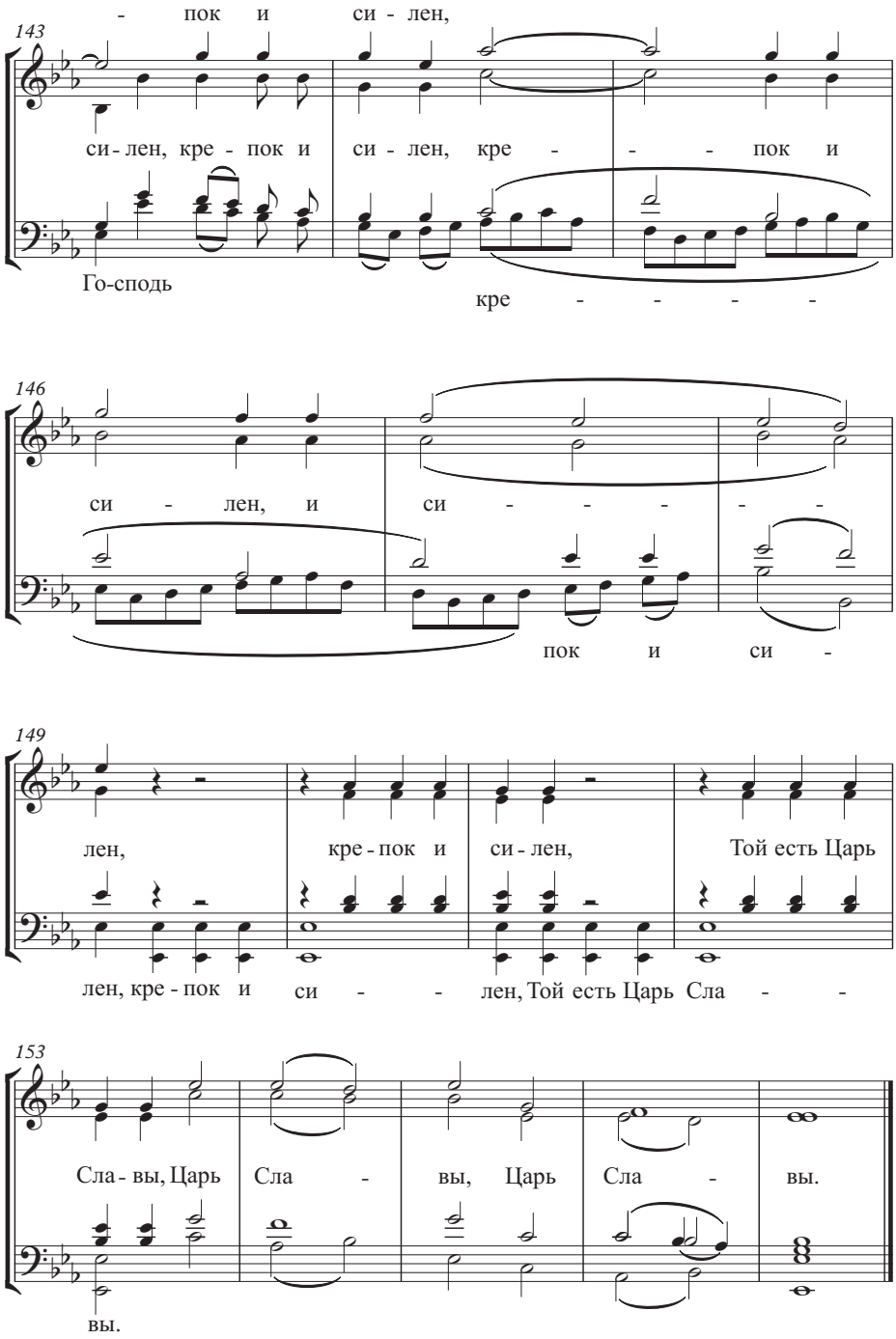
108

Кто есть сей Царь Сла - вы? Кто

Го - сподь кре - пок и си - лен.


113
есть сей Царь Сла - вы?
Го - сподь кре - пок и си - лен.
Кто
117
Кто есть сей Царь Сла - вы? Кто есть сей Царь
есть сей Царь Сла - вы? Кто есть сей Царь Сла - вы? Го -
121
Сла - вы? Го - сподь
кре - пок и си - лен. Кто
сподь кре - пок и си - лен, кре - пок и си - лен.
124
есть сей Царь Сла - вы? Го - сподь кре - пок и си - лен, Го -
Кто есть


128
сподь кре - пок и си - лен, Той есть Царь Сла -
f
f
f
Той есть Царь
вы, Той есть Царь Сла - вы, Го-сподь
132
Сла - - вы. Го - сподь кре-пок и
Сла - вы,
136
си -лен, кре -пок и си - лен, Той есть Царь Сла -
f
f
Го-сподь кре - пок и си - лен, си - лен, кре -
140
вы Го-сподь кре - пок и си - лен, кре - пок и
Го-сподь кре - пок и


143
- пок и си - лен,
си - лен, кре - пок и си - лен, кре - - - пок и
Го-сподь
кре - - - -
146
си - лен, и си - - - - -
пок и си -
149
лен, кре - пок и си - лен, Той есть Царь
лен, кре - пок и си - - лен, Той есть Царь Сла - -
153
Сла - вы, Царь Сла - вы, Царь Сла - вы.
вы.

Ломтев Денис Германович

degelo@mail.ru

Кандидат искусствоведения, ответственный редактор музыкального издательства BMV Buraus Musik Verlag

Uekenpohl 31
32791 Lage
Bundesrepublik Deutschland

Dr. Denis G. Lomtev

degelo@mail.ru

Ph. D.; Senior Editor of the Publishing House BMV Buraus Musik Verlag

Uekenpohl 31
32791 Lage
Bundesrepublik Deutschland

Аннотация

Оперы Эллы фон Шульц-Адаевской (К истории музыкального театра в России 1870-х годов)

На основе сохранившихся нотных рукописей впервые рассматриваются оперы Эллы фон Шульц-Адаевской «Непригожая, или Дочь боярина» (1873) и «Заря свободы» (1877). Находясь в русле тенденций развития оперного театра в России 1870-х годов, они, вместе с тем, являются первыми крупными достижениями на пути самоутверждения Шульц-Адаевской как женщины-композитора и несут черты присущего ее творческому облику симбиоза русской и немецкой культур.

Ключевые слова: музыка российских немцев, женщина-композитор, опера, Элла фон Шульц-Адаевская

Abstract

Ella von Schultz-Adaiewsky's Operas (On the History of Russian Music Theatre in the 1870s)

For the first time, Ella von Schultz-Adaiewsky's operas *Die Hässliche, oder Die Tochter des Boajren* (The Ugly Girl, or The Boayr's Daughter, 1873) and *Morgenröte der Freiheit* (The Dawn of Freedom, 1877) are analyzed on the basis of preserved musical manuscripts of her works. They correspond to the general historical development of the Russian opera in the 1870s, however, they also exhibit the characteristics of Russian-German cultural symbiosis in the composer's oeuvre. In addition, both operas confirm Schultz-Adaiewsky's self-assertion as a female composer.

Keywords: music of Russian Germans, female composer, opera, Ella von Schultz-Adaïewsky

Денис Ломтев

ОПЕРЫ ЭЛЛЫ ФОН ШУЛЬЦ-АДАЕВСКОЙ
(К ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В РОССИИ 1870-Х ГОДОВ)

«Как композитору ей приходится упорно бороться и с завистью музыкантов, раздраженных тем, что женщина вообще способна сочинять, и с недоброжелательными юными дамами, обиженными на ее красоту и талант» [5, *111*]. Таковы, по мнению Георга Юлиуса фон Шульца, были условия, в которых его двадцативосьмилетняя дочь Элла пыталась осуществить венскую постановку своей оперы «Непригожая» в 1874 году. Подобное неприязненное отношение со стороны коллег случалось в ее жизни часто и существенно препятствовало амбициозным планам завоевать признание как композитор. Впрочем, как концертирующая пианистка Элла (или Элизабет) фон Шульц добилась значительных успехов еще в раннем возрасте.

Она родилась 10 февраля 1846 года в Санкт-Петербурге в семье врача и публициста Георга Юлиуса фон Шульца (1808–1875)[1] и его супруги Иоганны Катарины Теодоры, урожденной фон Унцер (1821–1899), ученицы

[1] Георг Юлиус (Егор Христианович) фон Шульц (Georg Julius von Schultz) получил медицинское образование в Дерптском университете, там же защитив диссертацию о ринопластике (1836). Операции по методике, разработанной им в этом труде, успешно проводил его друг и коллега Н. И. Пирогов. С начала 1850-х годов Шульц увлекся изучением эстонского фольклора, а также переводческой и литературной деятельностью, публикуясь под псевдонимом Dr. Bertram.

и впоследствии ассистентки знаменитого фортепианного педагога Адольфа Гензельта (1814–1889). Именно он, будучи частым гостем в доме Шульцев, обратил внимание на необыкновенное музыкальное дарование их дочери и взял ее в число своих воспитанниц.

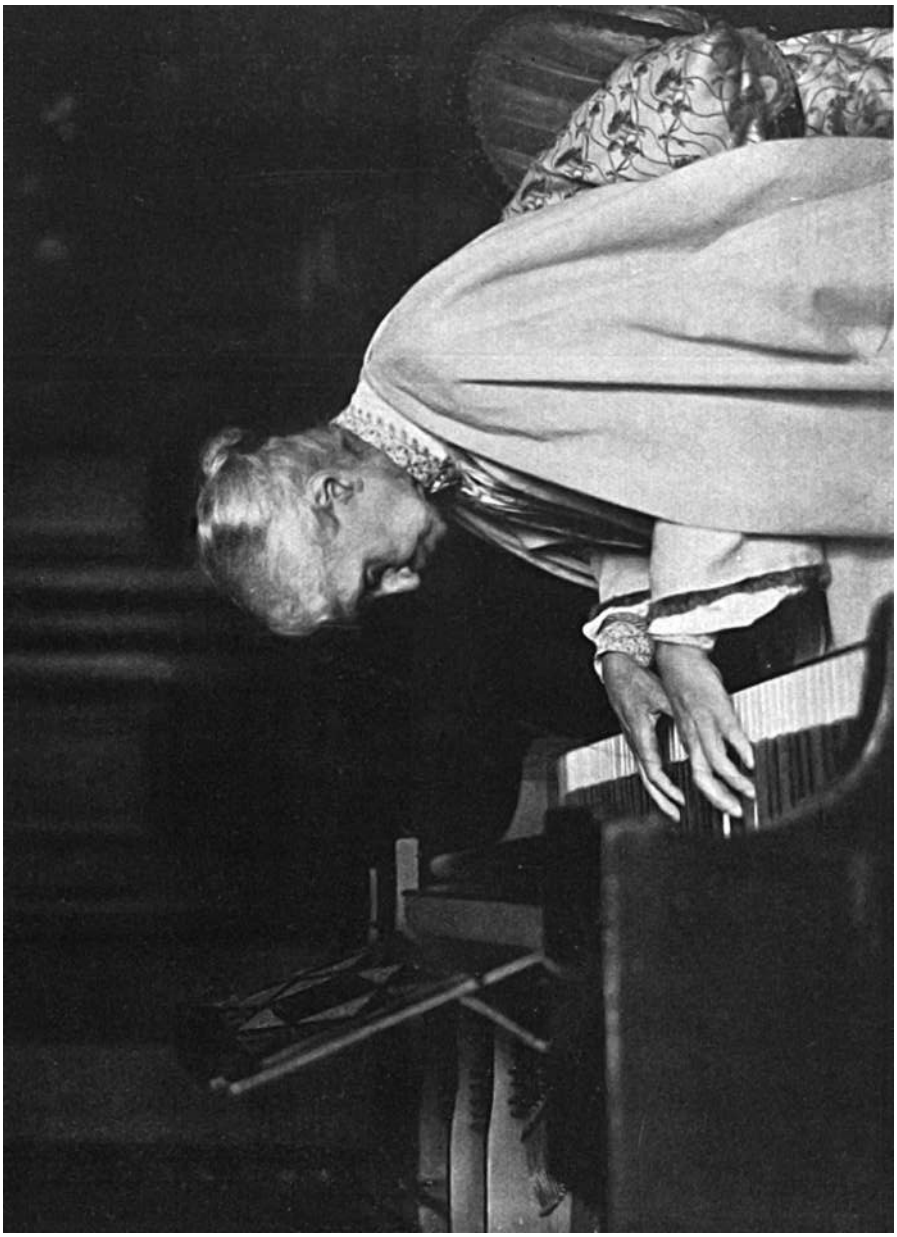
В 1861 году пятнадцатилетняя Элла впервые выступила перед широкой публикой в Петербурге, исполнив Пятый фортепианный концерт Л. ван Бетховена и Концертные вариации на тему из оперы Г. Доницетти «Любовный напиток» ор. 1 ее учителя Гензельта. Затем последовал ряд выступлений в аристократических салонах Северной столицы, остзейских провинциях и продолжительные гастроли в крупных городах Европы.

По возвращении в Россию в 1864 году она продолжила музыкальное образование в Петербургской консерватории у А. Дрейшока (фортепиано), Н. И. Зарембы, И. К. Воячека (теория музыки и композиция), А. С. Фаминцына (история музыки) и А. Г. Рубинштейна (инструментовка), через пять лет закончив курс обучения с дипломом свободного художника. О том, как проходил последний устный экзамен, Элла фон Шульц подробно рассказала в письме к сестре Лидии от 19 мая 1869 года:

«Когда я доказала, что уверенно держусь в седле при выполнении всех, даже самых сложных заданий, они [члены экзаменационной комиссии] уже не так свирепствовали. Потом я должна была ответить на один вопрос по инструментовке о сущности и характере тенорового тромбона и еще о нескольких интересных вещах. В конце концов они решили, что с меня достаточно. Директор [Н. И. Зарембa] поздравил меня, пожав руку, хотя, собственно говоря, ему следовало поздравить самого себя, ведь всё, что я знаю, я знаю от него. Я была жутко уставшая и жутко довольная. Секретарь шепнул мне, что я от всех получила одни пятерки, и это, конечно, превзошло все мои ожидания. Он также сказал, что я — единственная женщина, получившая со дня основания консерватории высший балл по теории [музыки] и композиции» [6, *58*].

1870-е годы отмечены интенсивной композиторской работой Эллы фон Шульц и частыми концертными выступлениями как пианистки. Сольная исполнительская карьера складывалась вполне удачно и в России, и в европейском зарубежье, чего нельзя было сказать о популярности ее музыкальных сочинений. Не помог в этом и псевдоним *Adaïewsky* (в русском варианте — Адаевская), выбранный, очевидно, как более запоминающийся для публики, нежели распространенная немецкая фамилия Шульц. Нечастое публичное исполнение ее музыки не обходилось без помощи друзей и поклонников (особенно поклонниц), вдохновленных тем, с каким упорством она отстаивала свои позиции как композитор в музыкальном социуме и как она в целом декларировала всем своим естеством новый тогда эмансипированный тип женщины.

В 1882 году Шульц-Адаевская (псевдоним со временем стал частью ее двойной фамилии) переехала в Венецию, где занялась изучением музыкального искусства античности, песенного фольклора славянских народов



Ил. 1. Элла фон Шульц-Адаевская за роялем в замке Зегенхаус

и русского церковного пения. Результаты ее работы нашли отражение в многочисленных научных статьях и обработках народных песен и танцев [7, *625*].

В Венеции Шульц-Адаевская познакомилась с баронессой Францискою фон Лоэ и ее дочерью Маргаритой (1866–1943) и по их приглашению в 1911 году переехала в Нойвид, расположенный на берегу Рейна недалеко от Кобленца. Там она поселилась в замке Зегенхаус, который по распоряжению тогдашней владелицы, королевы Румынии Елизаветы (1843–1916), известной своими литературными сочинениями под псевдонимом Кармен Сильва, стал своеобразной творческой обителью для деятелей искусства со всего мира [10, *21*]. Последние месяцы жизни Шульц-Адаевской прошли в Бонне, где она умерла 26 июля 1926 года.

Судьба ее многочисленных нотных рукописей сложилась по-разному. Одна их часть рассредоточена у родственников, а другая, сменив нескольких владельцев, в конце концов оказалась в Институте исторических исследований Центральной и Восточной Европы имени И. Г. Гердера в Марбурге[2]. Именно на эти, ранее не исследованные источники опирается предлагаемый впервые в данной статье анализ двух опер Шульц-Адаевской. Созданные в семидесятых годах XIX века, они позволяют расширить представление о репертуаре музыкального театра в России соответствующего десятилетия.

Одноактная комическая опера с разговорными диалогами в тринадцати сценах «Непригожая, или Дочь боярина» / *Die Hässliche, oder Die Tochter des Bojaren* датирована 1873 годом. В автографе партитуры с текстами на немецком языке она также обозначена как «романтическая опера», а в собрании стихотворных текстов музыкальных номеров на русском языке, составленных самой Шульц-Адаевской, — как «народная музыкальная картина XVI-го столетия». Взятая в качестве литературной основы пьеса Рудольфа фон Минцлова (1811–1883), известного прежде всего своей деятельностью в Императорской Публичной библиотеке, была переработана отцом Эллы, Георгом фон Шульцем, и переведена им на немецкий язык при участии австрийского драматурга Франца Хёльригля (1836–1907). А к работе над русской версией был привлечен автор и переводчик оперных либретто Петр Иванович Калашников (1828–1897). Обе версии либретто изданы в преддверии запланированных, но так и не состоявшихся премьер [4], [9].

В основу романтической истории с комедийно-бытовыми элементами положен исторический факт женитьбы царя Василия III на Соломонии Сабуровой (ок. 1490–1542), которой было отдано предпочтение среди полутысячи невест на смотринах в конце лета 1505 года [2, *67*]. Личность его избранницы послужила прототипом для главной героини Софьи (в немецкой версии она названа Соломонидой). Сам царь в русскоязычном либретто обозначен как князь Василий Ростовский, в немецком же переводе — как незнакомец Василий, царский титул которого проясняется только

[2] Musiksammlung der Forschungsbibliothek des Herder-Instituts Marburg. Sammlung Schultz-Adaïewsky. Инвентарные номера документам фонда Шульц-Адаевской не присвоены.

в развязке сюжета. Имена отца невесты, боярина Юрия Сабурова (ум. 1512), и соответствующего ему оперного персонажа во всех вариантах либретто полностью совпадают.

> Хоромы боярина Сабурова под Новгородом. В горнице ветхая мебель и повсюду кривые зеркала, обезображивающие облик в них смотрящегося. Причины этого проясняются в диалоге боярских слуг Фени и Васи. Шестнадцать лет назад гостивший у Сабурова польский посол влюбился в его супругу Марфу, но был ею решительно отвергнут. Козни посла с целью оговорить боярыню в неверности привели к побегу последней, а сам он, настигнутый жаждущим мести Сабуровым, умер со словами проклятья женской красоты, которая в будущем сгубит дочь боярина Софью. С тех пор домашняя обстановка должна не просто поддерживать в девушке смирение и праведность, но и скрывать от нее самой ее истинную привлекательность.
> Сабуров опасается незваных гостей — купцов, останавливающихся в близлежащих селениях предложить свой товар по пути в Новгород. Но как только боярин, встревоженный лаем дворовых псов, покидает покои дочери, через открытое окно к ней влезают Василий и его помощник Иван с тюком, полным женских украшений и нарядов. Представившись купцами, они предлагают ей товар. Василий восхищен красотой и скромностью Софьи, но еще больше удивлен ее убежденностью в собственной непригожести. Заметив в руках девушки кривое зеркало, он предлагает посмотреться в свое.
> В покои возвращается Сабуров. Видя в ее руках нормальное зеркало, он понимает, что правда вскрылась, и уже собирается прогнать незваных гостей. Но тут выясняется, что Василий — на самом деле переодетый в купеческие одежды царь (в русском варианте либретто — князь Ростовский). В поисках невесты он узнал о скромности и праведности Софьи, пожелал лично убедиться в этом и теперь берет ее в жены. Больше того, Василий предъявляет доказательства невиновности супруги Сабурова Марфы, которая всё это время жила в монастыре поблизости. Она возвращается к счастливому боярину во время пиршества по случаю помолвки Василия и Софьи.

Драматургия спектакля основана на чередовании сцен, преисполненных возвышенной отрешенности, печали, меланхолической задумчивости, и контрастирующих им комедийно-бытовых[3]. Открывающий действие хор монахинь «Вера лечит сердца раны» / *Glaube und du wirst gefunden!* (№ 1), голоса которых доносятся из близлежащего монастыря, принадлежит как раз к первой из названных категорий. Последующий же монолог служанки Фени переключает развитие сюжета в комедийно-бытовой план: она всё это время прислушивалась у открытого окна горницы к пению монахинь, а теперь недоумевает, как можно не впасть в уныние от мрачной домашней обстановки с обилием кривых зеркал. Первая песня Фени в духе жестокого

[3] Основным источником при анализе оперы послужила рукописная партитура с текстами на немецком языке и составленное Э. Шульц-Адаевской собрание стихотворных текстов музыкальных номеров на русском языке. Musiksammlung der Forschungsbibliothek des Herder-Instituts Marburg. Sammlung Schultz-Adaïewsky.

романса «Закатилась звезда моя светлая» / *Ach, mein Stern sank dahin* (№2), по ее словам, часто слышанная ею от боярина, как раз под стать угнетающей атмосфере хоро́м. Но мысль о предстоящем свидании с боярским слугой Васей поднимает служанке настроение, что отражено в следующей ее песне «Уж как утром поднималась» / *Früh am Tag der Morgenwind* (№3). Комедийно-бытовая линия находит продолжение в шутливой перепалке Фени с зашедшим проведать ее возлюбленным и их дуэте «Что же мучишь, если любишь?» / *Wozu führen soll das Zieren?* (№4).

Следующий контрастный поворот в ходе спектакля знаменуется появлением Софьи, которая, втайне от отца посетив в монастыре мать, опечалена ее судьбой. Этим состоянием главной героини проникнуты разговорные сцены и ансамбли с ее участием — терцет Софьи, Фени и Васи «Прости, родная!» / *Leb' wohl, du teure!* (№5) и дуэт Фени и Софьи «Что так горю отдаваться?» / *Warum trauern, warum weinen?* (№6). Сгущением меланхолических красок отмечены монолог и ария Сабурова «Не красна стала жизнь» / *Alle Lust ist dahin* (№7), полные тяжких размышлений по поводу разлуки с лю́бой супругой Марфой.

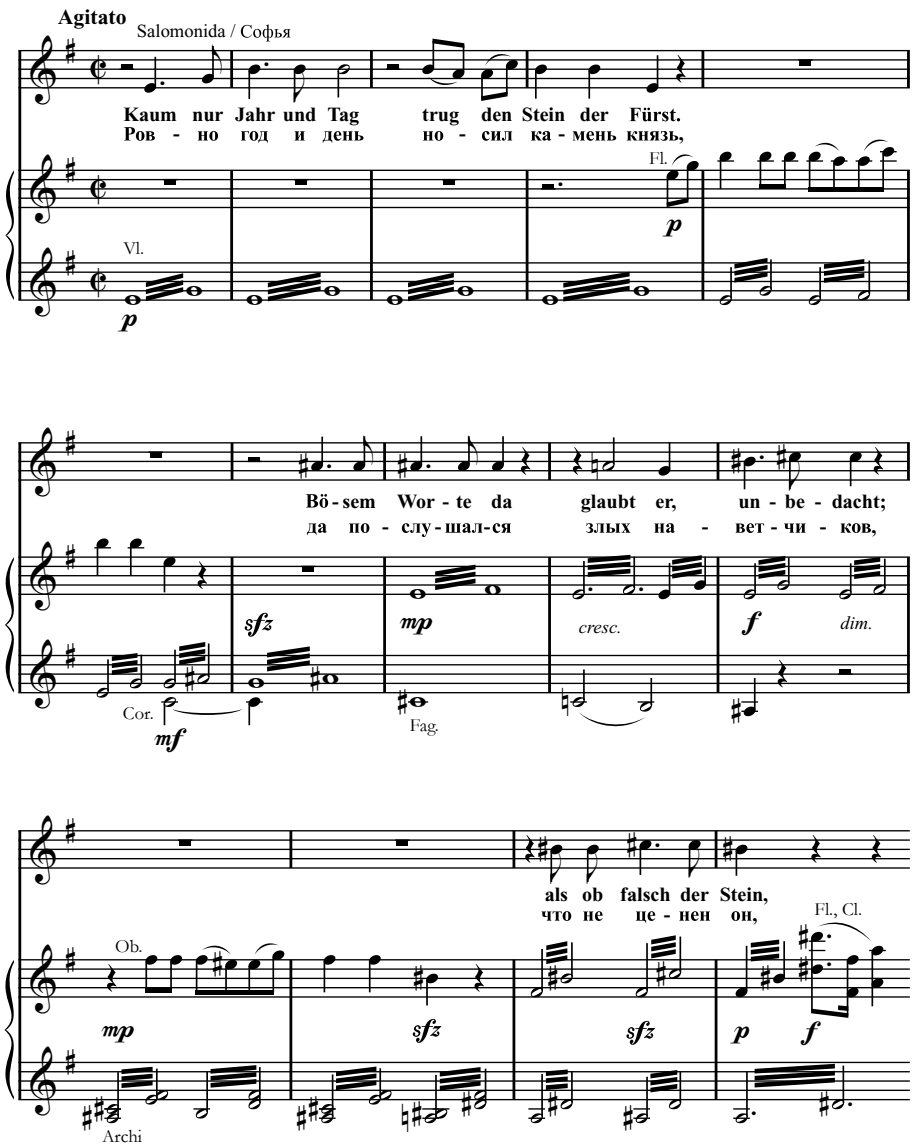
Кульминация же этой линии приходится на сольный номер Софьи «Высота, высота поднебесная» / *Weit im blauen, wellenschlagenden Meer* (№8), в рукописной партитуре и немецкоязычном либретто обозначенный как *Legende* («Легенда»), а в русскоязычном либретто — как «Баллада». Желая утешить отца, Софья исполняет былину о князе Владимире и подаренном ему чудо-камне. Аналогичный драматургический прием «песни под настроение» уже использовался в начале оперы. Однако, в противоположность гротескному контексту жестокого романса Фени (№2), звучание «Легенды» сопровождает мимическая сцена Сабурова, «изображающая внутреннее борение надежды, скорби и сожаления» [4, *32*], как гласит соответствующая ремарка в либретто. И его реакция вполне понятна, ведь фабула «Легенды» иносказательно повторяет события шестнадцатилетней давности из жизни самого Сабурова: князь Владимир, поверив клевете, собственноручно разрушил свое счастье и «с той поры потерял покой, не знавал часов больше радостных» [4, *32*].

Данный ключевой фрагмент повествования оформлен как певучий речитатив, причем об одном из его тематических элементов стоит сказать особо. Это начальная мелодическая фраза из былины о Соловье Будимировиче, почерпнутая, вероятнее всего, из второго издания «Древних российских стихотворений, собранных Киршею Даниловым» [1]. Но в опере она представлена не в мажорном варианте, как в упомянутом сборнике, а в минорном. Первое ее появление в вокальной партии («Ровно год и день носил камень князь», такты 174–177) отмечено ремаркой Шульц-Адаевской, вписанной на немецком языке в партитуру: «Мотив старославянской былины (легенды) о Соловье Будимировиче». Прозвучав в вокальной партии, тот же тематический элемент неоднократно появляется в оркестровом сопровождении в разном метроритмическом и гармоническом оформлении — у флейты

(такты 177–179), гобоя (такты 184–185, 217–218), валторны и кларнетов (такты 227–228), кларнетов и гобоев (такты 231–232).

Особая драматургическая нагрузка этого номера подчеркнута использованием его материала в увертюре, медленное вступление которой заимствовано из оркестрового вступления «Легенды», а тема главной партии и разработка основаны на начальном мотиве из мелодии былины о Соловье Будимировиче.

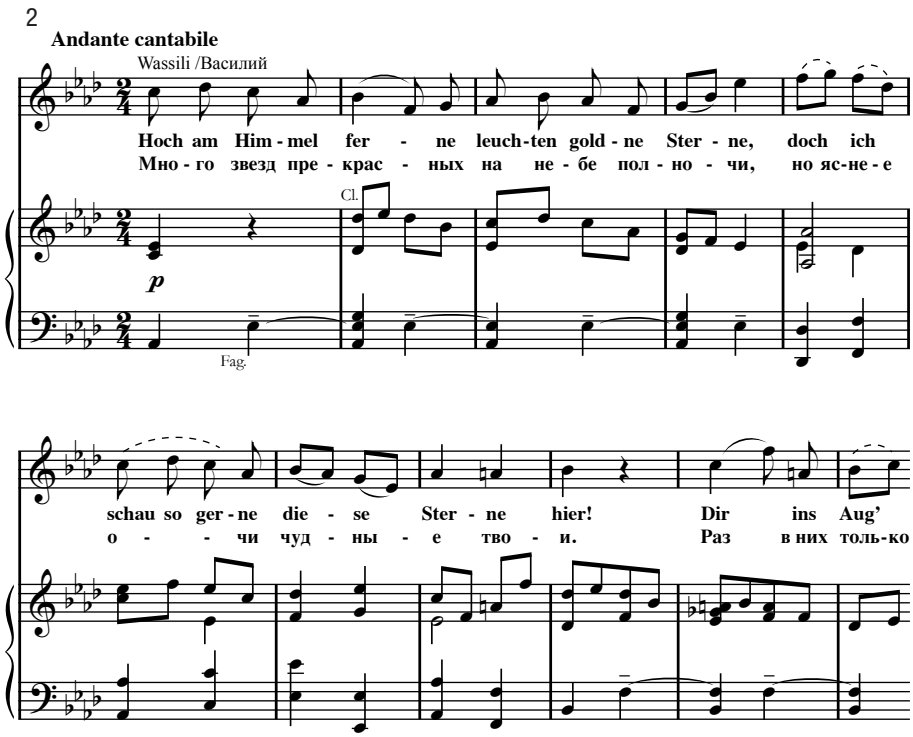
1



Статичность психологического состояния «Легенды» сменяется чередой контрастных ей динамичных комедийно-бытовых сцен. Василий и его спутник Иван, проникнув через окно в горницу, под видом заезжих купцов знакомятся с Софьей и ее служанкой Феней (№9), а затем наперебой предлагают свой товар (№10). Софья восхищена нарядами и в конце концов решается примерить некоторые из них. Всеобщее восхищение ее красотой побуждают боярышню посмотреться в зеркальце, поданное ей Василием.

Именно на этот кульминационный момент в драматургии спектакля приходится развернутый квартет Софьи, Фени, Василия и Ивана «Ужели не лжешь ты, стекло?» / *Wie, täuschest du, Spiegel, mich nicht?* (№11). Его разделы отражают сменяющиеся состояния главной героини, начиная с растерянности при виде неискаженного отражения и заканчивая осознанием собственной привлекательности, доселе тщательно скрываемой от нее по приказу отца. Остальные участники квартета «вписываются» своими партиями в ее переживания, что удачно передается имитационной техникой.

Среди последующих разговорных сцен, образующих развязку сюжетных линий, своеобразным интермеццо выступает романс Василия «Много звезд прекрасных на небе полночи» / *Hoch am Himmel ferne leuchten goldne Sterne* (№12) с признанием в любви Софье. Бóльшая часть этой музыки использована в качестве побочной партии увертюры, где в рамках драматургии сонатной формы выступает антагонистом главной партии, основанной на мотивах из «Легенды».



Примечательно, что романс Василия имеет тот же состав инструментов в оркестровом сопровождении, что и песня Фени «Закатилась звезда моя светлая» (№2), а начальные строки в стихотворном тексте обоих номеров, как нетрудно заметить по приведенным выше инципитам, содержат сравнение с небесным светилами. Так выстраивается некая арка между «жестоким романсом» Фени и романсом Василия, или же, в контексте структуры оперы, между ее первым и последним сольными музыкальными номерами.

Наметившаяся таким образом репризность обретает вполне конкретные очертания в следующей разговорной сцене выяснения невиновности супруги Сабурова Марфы. В партитуре названная мелодрамой, сцена эта разворачивается на фоне женского хора а капелла за сценой (№13), воспроизводящего в сокращенном варианте хор монахинь (№1) из начала спектакля. А само воссоединение Сабурова и Марфы происходит в финале (№14) на пиршестве по случаю помолвки Василия и Софьи.

С начала 1873 года, сразу по завершении оперы, разные театры в течение трех последующих лет включали ее в свой репертуарный план, и каждый раз дело не доходило до премьеры.

Первая из намеченных постановок должна была осуществиться на сцене Мариинского театра, чему поспособствовал тогдашний директор императорских театров С. А. Гедеонов. С марта по сентябрь 1873 года проводились репетиции, некоторыми из которых руководила сама Шульц-Адаевская. Однако в отсутствие Гедеонова главный дирижер Э. Ф. Направник, главный режиссер Г. П. Кондратьев и певица В. Рааб всячески препятствовали дальнейшим репетициям, что привело к отмене намеченной премьеры.

В следующем году за постановку «Непригожей» взялась Венская комическая опера, назначив премьеру на 23 мая. Но и в этот раз подготовка, начавшаяся в марте, через несколько месяцев прервалась, поскольку театр обанкротился, даже несмотря на выделенный по личному распоряжению кайзера Франца Иосифа кредит. Попытка перенести постановку в Венскую придворную оперу в июне-сентябре того же 1874 года также не увенчалась успехом.

В марте 1875 года благодаря рекомендации Ференца Листа «Непригожая» была включена в репертуар Национального театра в Пеште. Подготовка велась полным ходом, когда в Вене 16 мая скоропостижно умирает отец Эллы Георг Юлиус фон Шульц. Взяв на себя уход за матерью, заболевшей вследствие нервного потрясения, Шульц-Адаевская сама отменила премьеру и больше к идее постановки оперы никогда не возвращалась.

Однако избранные номера из «Непригожей» все-таки прозвучали в концертном исполнении. Увертюра, две песни Фени, романс Василия, «Легенда» и финал, суммарно составляющие чуть более одной трети всей оперы, значатся в программе прошедшего 23 апреля 1877 года музыкально-драматического вечера в парижском Théâtre-Italien [8, *27*].

Неблагоприятные обстоятельства, в результате которых «Непригожая» так и не увидела свет рампы, тем не менее, не отняли желания сочинить

IIe PARTIE

1. *a* **Chanson du printemps.**
   b **Romance rococo.**
   Mlle la Princesse Adelina OUKHTOMSKY.

2. **Duos**
   Chantés par Mlles la Princesse OUKHTOMSKY et d'IWEN.

3. **Causerie,** morceau de piano.
   Composé et exécuté par Mlle ADAIEWSKI.

4. **Chœur nuptial** de l'opéra *Zaria.*
   Transposé pour piano et exécuté par Mlle ADAIEWSKI.

5. *a* **Romance** } Chantées en langue russe par Mlle d'IWEN.
   b **Romance** }

INTERMÈDE

FANNY LEAR

DE MM. LUDOVIC HALÉVY ET MEILHAC

(SCÈNE DU IIIe ACTE)

Par Mme PASCA et M. GEORGES

IIIe PARTIE

Fragments de l'opéra russe Непригожая :

1. **Chansons** de Xenia.
   Chantées par Mlle SANZ.

2. **Romance** du Tsar.
   Chantée par M. NOUVELLI.

3. **Légende** de Solovei Budimirowich.
   Chantée par Mlle BORGHI-MAMO.

4. **Finale.**
   Chœur et orchestre.

Ил. 2. Страница программы музыкально-драматического вечера, состоявшегося 23 апреля 1877 года в парижском Théâtre-Italien

следующую оперу, причем даже бóльшую по объему, нежели предыдущая. В начале 1877 года была завершена «Заря свободы» / *Morgenröte der Freiheit*, «народная опера», как ее определила сама автор, в четырех действиях с параллельным текстом на русском и немецком языках. Для русскоязычной версии Шульц-Адаевская сама перевела текст Р. Жене[4], подключив к работе либреттиста П. И. Калашникова (принимавшего участие в создании русскоязычной версии «Непригожей») и поэта А. Н. Майкова (1821–1897). Посвящение оперы императору Александру II, удостоенному эпитета «Освободитель» в связи отменой крепостного права, не случайно. Сюжет разворачивается в 1762 году после восшествия на престол Екатерины II, а в годы ее правления, как известно, положение крепостных существенно ухудшилось. Именно это и стало подоплекой в развертывании трагической коллизии «Зари свободы».

> Бал в имении графа. Среди присутствующих — Петр, только что возвратившийся после многолетней учебы из Парижа. Будучи крепостным, он вырос в семье графа и воспитывался им как приемный сын. Петр и Ольга, внучка соседа графа, влюблены друг в друга. Чтобы их союз стал возможен, граф намерен официально объявить Петра своим наследником. Однако из-за внезапной смерти графа он так и остается крепостным, вынужден теперь покинуть дворец и ютиться в родительской лачуге.
> Наследником графа становится его родственник Нырков. Много лет он безуспешно добивается расположения Ольги. Наткнувшись во время охоты на Петра, Нырков унижает его в присутствии свиты, однако, не встретив должной покорности последнего, в назидание поджигает его лачугу. Ольга умоляет Ныркова дать Петру вольную. Нырков готов уступить, но при условии, если Ольга выйдет за него замуж. Ради свободы возлюбленного она идет на эту жертву. Начинается подготовка к свадьбе. Когда Петр, к тому времени уже вольный, узнаёт об истинной причине будущего замужества возлюбленной, он закалывает себя непосредственно перед началом венчания и, тем самым, освобождает Ольгу от обязательств брака с ненавистным ей человеком. Ольга снимает венок невесты и кладет его на тело Петра в знак верности ему. Разгневанный Нырков в сопровождении свиты покидает церемонию. Словно в забытьи, Ольга провидчески возвещает о скором освобождении всех крепостных.

19 января 1879 года, после доработки некоторых текстов, либретто было дозволено цензурой. Радикальному изменению, по-видимому, подвергся заключительный хор (№ 17)[5]. В окончательной редакции он повторяет

[4] Австрийский композитор и либреттист Франц Фридрих Рихард Жене (Genée, 1823–1895) наиболее известен сотрудничеством с И. Штраусом (сыном), в частности, как соавтор либретто «Карнавала в Риме» и «Летучей мыши».

[5] Основным источником при анализе послужил автограф клавира оперы из музыкального собрания марбургского Института имени И. Г. Гердера. Его первое издание осуществлено под редакцией автора статьи. См.: *Schultz-Adaïewsky E. von*. Morgenröte der Freiheit. Volksoper in vier Akten. Klavierauszug. Nach dem Autograf bearbeitet und hrsg. von Denis Lomtev. Lage (Westf.): BMV Robert Burau, 2015. 194 S.

эпизод крестьянской молитвы из второго акта (№7), но в качестве финала, учитывая концепцию оперы, предстает неубедительно и даже скомканно. Вероятно, это было вынужденным компромиссом ради успешного прохождения оперы через цензурные препоны. Но на более радикальные изменения Шульц-Адаевская не согласилась, хотя в цензурном комитете ей ясно давали понять, что перенос сюжета в другую страну, к примеру, в Белуджистан или Туркестан, существенно ускорил бы постановку [5, *115*].

Череда трагических событий, стоящих на пути любви Петра и Ольги, берет начало в развернутой сцене на балу у графа (№6) первого акта. Нырков повсюду преследует Ольгу с любовными признаниями, в очередной раз получает ее решительный отказ и разгневанно грозит местью. Узнав об этом, Петр вызывает его на дуэль. Но весть о внезапной смерти графа делает поединок невозможным, на что со злорадством обращает внимание Нырков («Несчастный случай все изменит, с холопом драться не могу!»).

Сцена разворачивается, соответственно, сначала как дуэт Ныркова и Ольги, а с появлением Петра — как терцет. Характерное для обоих вокальных ансамблей драматическое напряжение дважды прерывается в терцете своеобразным лирическим интермеццо — соло Ольги, в котором она клянется Петру в вечной любви. В третий раз это же соло встречается в финале второго акта (№9), когда Ольга пытается утешить униженного Нырковым Петра (пример 3).

Национальный колорит оперы ощутим уже в интродукции (№1), в частности, в «русской пляске», исполняемой приглашенными во дворец крестьянами (*Allegro molto moderato, 2/4*). Еще раз этот танец звучит в момент известия о внезапной смерти графа (№6) как средство единовременного контраста, сопровождая реплики растерянных гостей.

Радостные чувства Петра в связи с возвращением на Родину после долгих лет постижения наук в Париже кульминируют в цитируемых им словах «Уж ты, поле мое, поле чистое / Ты раздолье мое, степь широкая», которые он по сюжету припоминает в беседе с Графом (№3) как услышанные им по дороге домой. Сама же «припоминаемая» мелодия при этом весьма далека от известной народной песни и, вероятно, задумывалась как некая аллюзия на нее.

Имеются и мелодические заимствования. Известная свадебная обрядовая песня, исполняемая на девичнике, «Что от терема, да до терема», используется в первой сцене четвертого акта (№15). Она звучит сначала в трехголосной гармонизации у хора подружек невесты, а затем в партии первых скрипок, контрапунктируя к теме мужского хора калик перехожих «Из стран далеких мы идем». Еще раз тема песни на девичнике появляется в оркестровом сопровождении реплик подружек невесты в финале оперы («Глядите, вот бедный Петр наш! Злою долей он убит»).

К стилистике русских народных песен свадебного обряда примыкает и женский хор из третьего акта «Милая невеста, что ты слезы льешь?» (№12).

3

Andante cantabile

Ольга

Без - раз - дель - но, без - - воз - врат - но

Arpa

pp

Vc. solo

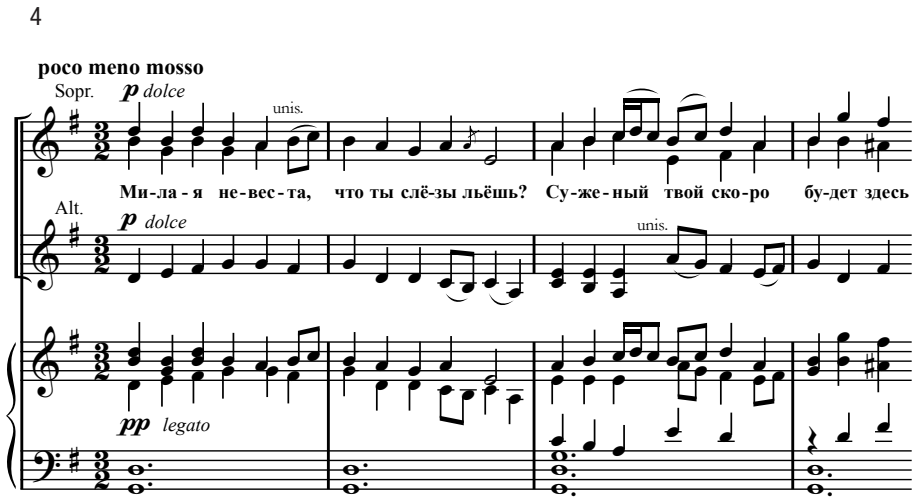
я лю - бовь сво - ю да - ла. Судь -

ба не у - стра - шит ме - ня, на - век лю-бовь

Cl.

Vc.

Его фрагмент также воспроизводится в финале оперы в момент прибытия Ольги на церемонию венчания.



В марбургском рукописном собрании Шульц-Адаевской сохранились эскизы придуманных ею костюмов для участниц хора и описание их танцевальных движений во время пения, подготовленные на случай постановки. И хотя таковой, несмотря на неоднократные попытки предложить «Зарю свободы» разным театрам в 1879, 1881, 1882, 1885, 1911 и 1913 годах [5, *115*], не суждено было осуществиться, хор этот в числе немногих фрагментов оперы все-таки удостоился публичного исполнения.

Впервые его сыграла сама автор в собственной фортепианной транскрипции 23 апреля 1877 года на уже упомянутом музыкально-драматическом вечере в парижском Théâtre-Italien. И это был не единственный номер из оперы, сочиненной на тот момент буквально пару месяцев назад. В афише также значится интродукция в оркестровом исполнении [8, *26*].

11 лет спустя, 26 марта 1886 года, представилась возможность включить в программу выступления академического оркестра и хора Дерптского университета четыре фрагмента из «Зари свободы»: интродукцию (№1), вступительный хор крестьян из второго акта (№7), романс Петра (№8) и хор подружек невесты (№12) [5, *313–314*].

Среди прочих сочинений Шульц-Адаевской в этом же концерте прозвучала «Китайская любовная песня» (*Chinesisches Liebeslied*) для голоса и фортепиано на стихи Фридриха Рюккерта[6]. Эта же музыка, но с другим

[6] Впервые издана под редакцией автора статьи. См.: *Schultz-Adaïewsky E. von*. Ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier. Nach dem Autograf hrsg. von Denis Lomtev. Lage (Westf.): BMV Robert Burau, 2013. S. 8–11.

текстом, использована и в песне Ольги (№5) из первого действия оперы. Достоверно определить, какая из версий появилась раньше, не представляется возможным ввиду отсутствия датировки в автографе «Китайской любовной песни». Однако мелодико-гармонические обороты фортепианной партии (в оперной версии — оркестрового сопровождения), призванные, по всей видимости, отобразить некий восточноазиатский колорит, скорее подходят именно «китайскому» стихотворению Рюккерта, чем тексту арии русской девушки Ольги. Это позволяет предположить, что «Китайская любовная песня» сочинена раньше и была переработана для оперы, получив уже вполне «европейское» продолжение.

Политическая подоплека либретто препятствовала постановке оперы в царской России, но вполне отвечала целям и задачам культурного строительства в ГДР. Потому интродукция к «Заре свободы» была исполнена 5 мая 1953 года в Зальфельде на концерте, организованном местным руководством Социалистической единой партии Германии (СЕПГ) в рамках празднования года Карла Маркса [5, *314*].

Ил. 3. Эскизы костюмов для участниц хора подружек невесты из оперы «Заря свободы»

Обе оперы Шульц-Адаевской сочинены в наиболее плодотворные для нее в композиторском отношении 1870-е годы. В истории русского музыкального театра данное десятилетие достаточно хорошо изучено. В публикациях на эту тему, в том числе обобщающего характера, отмечается характерный для отечественной оперы тех лет широкий жанровый охват, включающий, помимо историко-эпических, лирико-психологические

и комедийные спектакли, и подчеркивается частое обращение к сюжетам из народной жизни в ее историческом, нравственном и социальном аспектах [3, *247*]. И комедийно-романтическая «Непригожая», и лирико-психологическая «Заря свободы» (в авторском определении «народная музыкальная картина XVI-го столетия» и «народная опера» соответственно) находятся как раз в русле очерченных тенденций.

Вместе с тем, оба произведения вкупе с настойчивым поиском Шульц-Адаевской подходящей сцены для их постановки, а также ее активным участием в репетиционном процессе, пусть и ни разу не приведшем к премьере, можно считать знаковыми явлениями на пути самоутверждения тогда еще нечастого для России социального типа гендерной идентичности женщины-композитора.

Становление личности Эллы Шульц-Адаевской протекало на территории Российской империи, но в постоянном контакте с немецкой языковой и культурной средой. Ее родители, а позже и ее преподаватели, начиная с А. Гензельта и заканчивая А. С. Фаминцыным, во многом сформировали тот симбиоз немецкого и русского в ее творческом облике, каким в частности, проникнута «Непригожая». Очевидным тому подтверждением служит практически параллельная работа с русской и немецкой версиями либретто, но также и сама музыка, рассчитанная на постановку и в России, и в немецкоязычных странах без всяких дополнительных адаптаций.

Разумеется, произведения Эллы Шульц-Адаевской вряд ли можно поставить в один ряд с «Борисом Годуновым» или «Псковитянкой», которые ныне оцениваются чуть ли не как главные события русской музыкально-театральной жизни 1870-х годов [там же, *264*]. Ее сочинения относятся скорее к «попутчикам» этих шедевров, хотя и существенно выделяются высоким уровнем композиторского мастерства на фоне разношерстного оперного репертуара. Уровень этот был во многом обусловлен навыками и умениями, приобретенными в первой русской консерватории, а сами оперы оказались, тем самым, в числе значимых достижений формирующейся на тот момент петербургской консерваторской композиторской школы.

Использованная литература

1. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым, и вторично изданные, с прибавлением 35 песен и сказок, доселе неизвестных, и нот для напева. М.: тип. С. Селивановского, 1818. 470 с.
2. *Зимин А. А.* Россия на пороге нового времени (Очерки политической истории России первой трети XVI в.). М.: Мысль, 1972. 452 с.
3. *Левашева О. Е.* Музыкальный театр (1870–1890) // История русской музыки: в 10 т. Т. VIII. 70–80-е годы XIX века. Часть вторая. М.: Музыка, 1994. С. 246–335.
4. Непригожая. Опера в 1-м действии. Музыка Адаевской. Слова Минцлова и Савар. (Пер. Калашникова). СПб.: тип. Скарятина, 1873. 82 с.
5. *Hüsken R.* Ella Adaïewsky (1846–1926): Pianistin, Komponistin, Musikwissenschaftlerin. Köln: Dohr, 2005. 435 S.
6. *Hüsken R.* „Lassen Sie Ihre Oper — Oper sein und heiraten Sie!“: die russische Pianistin, Komponistin und Musikwissenschaftlerin Ella Adaïewsky (1846–1926) // Blickwechsel Ost / West: Gender-Topographien / hrsg. von Nina Noeske und Melanie Unseld. Hildesheim [u.a.]: Olms, 2009. S. 55–62. (Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 2).
7. *Kraack E.* Ella von Schultz-Adaiewsky: Nachruf // Zeitschrift für Musik. Jg. 93. Heft 11 (November 1926). S. 624–626.
8. La musique et les compositeurs russes contemporains. Mlle Ella Adaïewski: pianiste et compositeur. Paris: Chaix, 1877. 51 p.
9. Die Tochter des Bojaren. Romantische Oper in einem Akte. Nach einem Sujet von R. v. Minzloff bearbeitet von Felix Savara und F. Höllrigl. Musik von Ella Adajevsky. Den Bühnen gegenüber als Manuskript gedruckt. Wien: L. Rosner, o. J. 39 S.
10. *Webermann O. A.* Ella von Schultz-Adaiewsky: Tonkünstlerin und Musikschriftstellerin // Baltische Hefte. Jg. 1. Heft 1 (November 1954). S. 18–23.

Николаева Елена Алексеевна

e-nikola@yandex.ru

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

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

Elena A. Nikolaeva

e-nikola@yandex.ru

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

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia

Аннотация

Лирические строфы Сергея Прокофьева: Пять песен без слов ор. 35

Пять песен без слов ор. 35 (1920) — один из редких образцов ранней прокофьевской лирики. Вокальный цикл посвящен певице незаурядного творческого дарования Нине Кошиц, чьи личность и исполнительский темперамент несомненно учитывались композитором при его создании. Статья является опытом исследования композиционной структуры и музыкально-выразительных средств данного опуса в разнообразном историческом контексте.

Ключевые слова: Сергей Прокофьев, вокальная музыка Сергея Прокофьева, песни без слов, Нина Кошиц

Abstract

Lyric Stanza's by Sergei Prokofiev: Five Songs Without Words, Op. 35

Five Songs Without Words, Op. 35 (1920) are one of the rare examples of early lyrics by Prokofiev. The vocal cycle is dedicated to the singer of an outstanding creative talent Nina Koshetz, whose personality and performing temperament were undoubtedly taken into account by the composer during creation of this opus. The article contains results of the study of compositional structure and of expressive means of the work in a miscellaneous historical context.

Keywords: Sergei Prokofiev, vocal music by Sergei Prokofiev, songs without words, Nina Koshetz

Елена Николаева

ЛИРИЧЕСКИЕ СТРОФЫ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА: ПЯТЬ ПЕСЕН БЕЗ СЛОВ ОР. 35

В «солнечной системе» музыки Прокофьева рядом с «планетами-гигантами» соседствуют их малые спутники, подчас представляющие не меньший интерес. Так, между крупными оперными полотнами 1920-х, «Любовью к трем апельсинам» и «Огненным ангелом», располагается небольшое камерное интермеццо — Пять песен без слов для голоса с фортепиано ор. 35 (1920). Вокальный цикл примечателен как один из «оазисов» неповторимой *новой* прокофьевской лирики, расцветшей в более позднем его творчестве (Второй скрипичный концерт, «Ромео и Джульетта», «Золушка», Седьмая симфония). С одной стороны, это образец индивидуального авторского стиля композитора, с другой, — дань художественно-жанровой традиции. Семантический и стилевой анализ музыкального языка, композиционной структуры цикла дает более содержательные результаты, если учитывать сопутствующие событийно-жизненные контрапункты.

Известно, что создание ор. 35, как и ряда других вокальных сочинений Прокофьева, было инициировано певицей незаурядного творческого дарования Ниной Кошиц, чьи личность и исполнительский темперамент вдохновляли композитора. Яркая фигура в русской музыкальной жизни

первой половины XX столетия, Нина Павловна Порай-Кошиц (1892–1965) окончила Московскую консерваторию у У. Мазетти (1913), также успела поучиться у К. Н. Игумнова и С. И. Танеева. Это звезда, блиставшая на сцене Оперы Зимина (1913–1917) и в Мариинском театре (1917–1918); обладательница редкого по красоте и диапазону голоса, много сделавшая для продвижения русской музыки в Европе и в США [8].

«Пять песен без слов» ор. 35 написаны Прокофьевым по ее просьбе в декабре 1920 года, уже за рубежом, во время концертного турне по Калифорнии, частично в Чикаго. Премьерное исполнение одной из песен состоялось 27 марта 1921 года в Нью-Йорке. В России цикл впервые прозвучал 16 мая 1924 года в Ленинграде, в зале Государственной академической капеллы в исполнении К. Н. Дорлиак и В. В. Щербачёва на концерте из цикла «Новая музыка», посвященном творчеству Прокофьева.

Одно из первых впечатлений от музыки «Пяти песен» мы находим в воспоминаниях В. А. Дукельского. Он рассказывает о встрече в Нью-Йорке в 1921 году с Кошиц в присущей ему ироничной манере: «Нина Павловна повествовала о наглом, хоть и даровитом фате, добровольно заточившем себя в баварском замке <...> и строчившем там уже третий фортепианный концерт и оперу на сюжет Достоевского. <...> Кошиц затем села за рояль, закутавшись в ярко-красную испанскую шаль, и принялась петь прокофьевские романсы на слова Ахматовой (ор. 23, 1915) и волшебные его вокализы. До недоумения простая и доходчивая, прозрачная эта музыка наполнила меня безудержным восторгом» [2, *78*][1].

Тем не менее, оригинальная (вокальная) версия Пяти песен и по сей день с концертной эстрады звучит нечасто. Наиболее вероятная причина тому — чрезвычайная исполнительская сложность этого сочинения. Композитор трактует голос инструментально, что выражается в причудливой, изобилующей изгибами и скачками мелодии весьма широкого (до двух октав) диапазона и дыхания. Кстати, сама Кошиц также вначале испытала сильнейшее сопротивление этого материала, в чем она признавалась Прокофьеву.

Гораздо бóльшую известность получила скрипичная транскрипция цикла, сделанная автором в 1925 году и изданная под названием Пять мелодий для скрипки и фортепиано (ор. 35 bis). При ее создании Прокофьев пользовался советами польского скрипача П. Коханского, благодаря чему в пьесы введен ряд характерных приемов (двойные ноты, трели, пассажи, использование сурдины и флажолетов). Прокофьев возвращается к ор. 35 и позже: в фортепианной сюите Шесть пьес ор. 52 (1930–1931) №4 «Скерцино» — это «двойное» авторское переложение четвертого вокализа из ор. 35.

Для начала XX века жанр концертного вокализа не редкость — вспомним Вокализ-этюд в форме хабанеры М. Равеля (1907), «Пастораль»

[1] Доверившись вольному пересказу Кошиц, Дукельский допускает неточности: Третий концерт был написан не в эттальском доме — «баварском замке», а в Rochelet; в 1921 году Прокофьев писал не «Игрока», а «Огненного ангела», соответственно не по Ф. М. Достоевскому, а по В. Я. Брюсову.

И. Ф. Стравинского (1908), «Вокализ» С. В. Рахманинова (1914–1915). Почти одновременно с сочинением Прокофьева в 1920-х годах вышла в свет одночастная Соната-вокализ Н. К. Метнера. Прокофьевский цикл явно связан и с более ранней романтической жанровой традицией. Кстати, Прокофьев в своей «Автобиографии» вспоминает, как его учитель Р. М. Глиэр приводил пример инструментовки соль-минорной Песни без слов Ф. Мендельсона-Бартольди [6, *98*].

Вообще же тяготение Прокофьева к *песенности* как жанровому и структурному феномену восходит, вероятно, еще к его детским впечатлениям. С легкой руки того же Глиэра, объяснявшего своему подопечному строение песенной формы, появилась «длинная серия фортепианных сочинений», называемых «песенками». Юный композитор очень радовался найденному алгоритму и за шесть лет (с 1902 года) написал их всего около 70 штук: «Некоторые из них были маршами или романсами, но все-таки нумеровались как “песенки”» [там же, *95*]. Проекции этих детских опусов можно проследить и в дальнейшем — например, в цикле «Мимолетности».

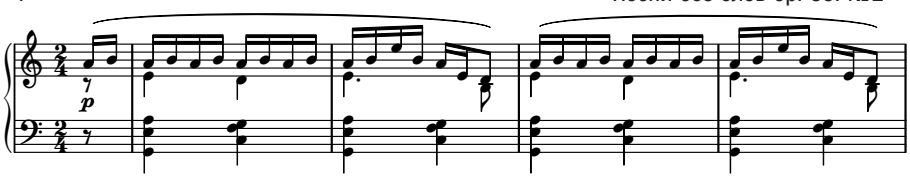
Оставим пока в стороне исторический контекст, и попробуем дать краткую характеристику ор. 35 как музыкального целого. Несмотря на внешнюю сюитность, цикл очень крепко спаян, а последование частей драматургически выверено. Отсутствие словесного текста располагает к обобщенности образов: жанровые признаки очерчены очень условно — лишь легкими штрихами. В каждой из пяти пьес песенный лиризм поворачивается новой гранью, будучи окрашен неяркими, холодноватыми, но очень женственными оттенками (возможно, это силуэты каких-то оперных героинь). Так, в первой песне — Andante — угадывается ритм баркаролы. Вторая песня — Lento, ma non troppo — *quasi* колыбельная с экзотически ориентальным эпизодом в средней части[2]. Третья — Animato, ma non allegro — самая загадочная, сложная пьеса цикла, лишенная жанровой конкретики (своего рода «вещь в себе») и отличающаяся непрерывной сменой эмоциональных модусов. Четвертая песня — Andantino un poco scherzando — наделена темпераментом испанской сегидильи. Завершающая пятая песня — Andante ma non troppo — ноктюрн, который своей элегичностью корреспондирует с №1 и образует композиционную арку.

Для каждой пьесы Прокофьев находит индивидуализированную фактурную модель, используя разнообразные виды полимелодической ткани, а также технику остинато — один из маркеров авторского стиля. Семантика остинатных эпизодов различна — это и магическая заклинательность (средняя часть №2), и экстатический порыв с последующим погружением в гипнотический транс (№3). Введение остинато словно переключает действие в какую-то параллельную реальность — «зазеркалье».

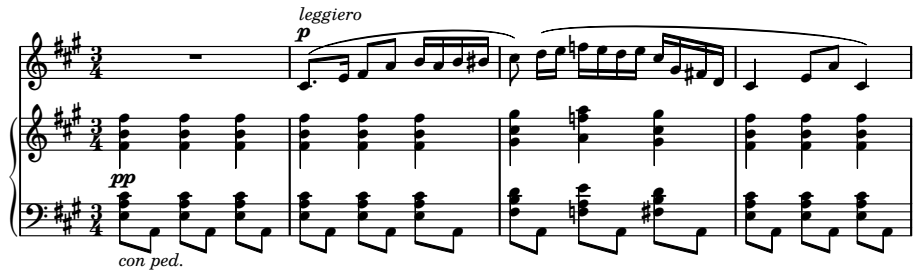
[2] Любопытно, что в первом издании она имела подзаголовок “Berceuse Hébraique” — «Еврейская колыбельная» (об этом упоминает Н. Я. Кравец [9]), в то время как сама Кошиц находила в ней русские черты [3, *146*].

Единство цикла обеспечивают и логические скрепы. Так, четкая идея обнаруживается в тональном плане — напряженный тритоновый «бросок» смягчается затем кварто-секундовыми соотношениями (*es–a–es\e–A–h*), что подчеркивает симметрию пьес №2 и №4 в общей диспозиции цикла. Здесь закодирована своеобразная интонационная «матрица», пронизывающая всю мелодико-гармоническую ткань ор. 35: особенно заметна роль интервалов квинты (кварты) и секунды как несущих конструктивных элементов. Эти интервалы выполняют также определенную семантическую миссию, символизируя синтез объективно-жанрового и интимно-личностного начала. Кварто-квинтовые вертикали в №2 сродни мягким, суггестирующим «колыханиям» колыбельной, но в №4 они же производят эффект бряцающих «пустых» струн (*a-e-h-fis-cis*). Секунда, как гармоническая парадигма, заметна в тональных и аккордовых рядах, а также в виде терпких «добавок» в гармонической вертикали.

1 Песни без слов ор. 35. №2

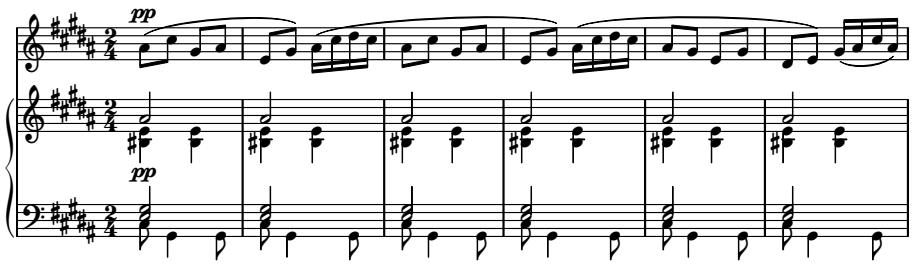


2 Песни без слов ор. 35. №4

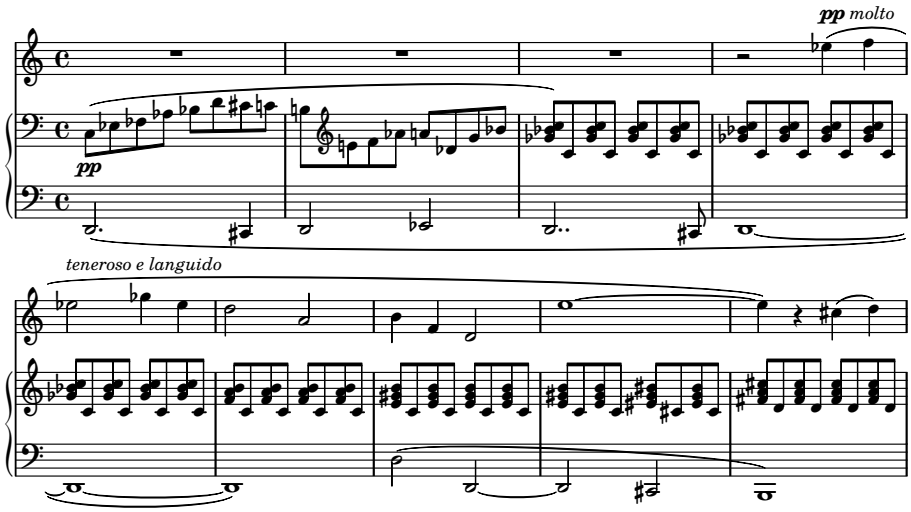


Линейная логика «прошивает» форму №1 (*Es—e—D—C*), а в центральной песне (№3) наблюдается диссонантная тональность с блуждающим переменным центром (*es—e—d—e*). Примечательна «судьба» тритона и связанной с ним целотоники: тритон «показывает рожки» в фантазийно-остинатных эпизодах, однако по-модальному неконфликтен и легко монтируется с консонансами (см. №№2 и 3).

3 Песни без слов ор. 35. №2



4 Песни без слов ор. 35. №3



Образно, стилистически и конструктивно Пять песен без слов корреспондируют с созданными в 1916 году Пятью стихотворениями А. А. Ахматовой для голоса с фортепиано («ахматками», как называли их Прокофьев и Кошиц) — в частности, их роднит общее «интонационное поле» с теми же излюбленными кварто-секундовыми комплексами, сходство фактурных типов. Однако первое, наиболее явное отличие ор. 27 состоит в обостренной, обжигающей чувственности, что, конечно же, обусловлено ахматовским словом и его тончайшим прочтением (ведь прежде всего — это «*стихотворения* с музыкой»). Помимо того, здесь отчетливо присутствует драматургическая оппозиция двух контрастных семантических сфер: так, сухой говорок, тритон и малая терция олицетворяют «негативную программу» [1].

В созданных же спустя пять лет Пяти песнях без слов образный конфликт исчезает, уступая место господству чистого мелоса, остраненности и уравновешенности, приглушенности гармонических «колкостей».

Последующие версии пьес (скрипичная и фортепианная) приобретают еще более отвлеченно-концертный вид, академический «лоск», обрастая причудливыми фигуративными арабесками. Таким образом, на протяжении ряда лет (1920 / 1925 / 1930 годы) Прокофьев регулярно возвращается к этому материалу, который видоизменяется и эволюционирует вместе с авторским видением. Здесь можно усмотреть и определенную магию числа 5. Но одна из очевидных причин подобного постоянства — это присутствие в жизни Сергея Сергеевича такого важного «фактора влияния», как г-жа Кошиц.

Итак, Нина Павловна Кошиц, властительница дум творческой молодежи двух культурных столиц России, всеобщая любимица, «Шаляпин в юбке», femme fatale Рахманинова. «Жгучий характер» и «дивное пение» [7, ч. 1, *636*, *699*] Кошиц произвели сильнейшее впечатление на молодого Прокофьева (в Дневнике он шутливо именует ее «Кошкиц» [там же, *623*]). «Черным лебедем» она для него не стала, но дала повод для яркой вспышки вдохновения осенью 1915 года: «Результат четырех дней — пять романсов (ор. 27), которые мне все больше и больше нравятся <...>. Я даже думаю, что они — некоторый этап в цепи моих опусов: *я имею в виду их интимный лиризм*» (курсив мой. — *Е. Н.*; [там же]). Не раз, еще в России Прокофьев и Кошиц выступали вместе, исполняя «ахматки», в частности 2(15) марта 1918 года в Москве, незадолго до отъезда композитора за границу.

Дружба и симпатия между ними были взаимными и искренними: «Я ее очень ценю как певицу, да и как женщину, пожалуй, она мне нравится (недаром она увлекла Рахманинова)» [там же, *636*]. Однако экзальтированность, экстравагантность и своенравие Кошиц претили взвешенному рационализму Прокофьева. Эмоциональное притяжение-отталкивание, размолвки и примирения были характерны для их общения вплоть до возвращения музыканта в СССР.

В 1920 году Нина Кошиц эмигрировала из России (кстати сказать, благодаря деятельному участию Прокофьева). Сергей Сергеевич иронично описывает по-театральному эффектную встречу в порту Нью-Йорка: это был «целый крестный ход. Только разве появление Бабуленьки в “Игроке” может сравниться с этим» [там же, ч. 2, *120*]. В Чикаго Прокофьев сразу же внедряет певицу в премьерную постановку оперы «Любовь к трем апельсинам»: в партии Фаты Моргаты «фантастичная, мечущаяся» [там же, ч. 1, *664*] Кошиц была очень органична, равно как и в более поздней роли Ренаты (1928), что, как минимум, не было случайностью...

Нина Павловна, как известно, отличалась склонностью к мистицизму еще в России, а ее увлечение спиритизмом в Америке только усилилось благодаря общению с семейством Рерихов. Кстати, в этот период сам Прокофьев также был весьма увлечен эзотерикой, детально «изучая» ее в «Огненном ангеле». Рерихи рассказывали ему об удивительных явлениях на спиритических сеансах, когда на рояле звучат «очень интересные аккорды», и хотели его пригласить, чтобы он попробовал их записать [там же, ч. 2, *107*]. Но даже через год Прокофьев не смог попасть на спиритический сеанс — духи

сказали: «Никакому постороннему!» [там же, *149*]. Также не состоялось творческое сотрудничество с Н. К. Рерихом в связи с постановкой «Любви к трем апельсинам». Возможно, все это поспособствовало скорому и резкому развороту духовных исканий Прокофьева в сторону Христианской науки (см.: [5]).

Спиритические бдения проводила и сама Нина Павловна, что подвигло ее на самостоятельные творческие опыты, заинтересовавшие композитора: «Кошиц играла и пела свои песни, написанные не ею, а “ее учителем”, спиритическим путем, через указания постукивающего столика. Две из них совсем хороши, оригинальны — прямо я раскрыл глаза и уши» [там же, *170*]. Можно предположить, что подобные впечатления от магических ритуалов нашли свое отражение в многочисленных прокофьевских остинато с их заклинательным эффектом.

На фоне этих событий и возникла идея нового опуса. В ноябре 1920 года Кошиц пишет Прокофьеву в Европу и просит сочинить Песню без слов для предстоящего в январе будущего года концерта — «но чтобы эта песня была выразителем какого-либо чувства или настроения, не только мелодический рисунок». «Я помешалась на идее собрать несколько разных вокализов. До этого я пела мой “Вокализ” Рахманинова и “Осеннюю песнь” Григория Крейна. <...> Через две недели получила от Прокофьева Пять песен без слов!» [3, *146*]. (Кошиц, по ее собственному признанию, ждала их с нетерпением, будто «влюбленная девушка свидания»; цит. по: [4, *49*]). 12 января Прокофьев записывает: «Кошиц разрастается в своем успехе, получила мои песни и к удивлению нашла, что мои гармонии слишком непонятны. Вот не ожидал, но она в них разберется. Впечатление от письма Кошиц, как всегда, очень живое и кипучее. Как раз сегодня она поет две песни в Нью-Йорке» [7, ч. 2, *143*].

Но на деле случилось иначе. Между композитором и певицей возникает явный диссонанс. Становится очевидным, что ожидания Кошиц не совсем оправдались: она, вероятно, хотела иметь эффектный концертный номер, а вместо этого получила изысканно-рафинированный «комплект», да еще с головокружительными трудностями. «У одной из них (самой длинной) (№ 3. — *Е. Н.*) трогательная, удивительная мелодия, но, откровенно говоря, гармонии меня пугают, — признавалась она. — Три другие очаровательны, но... больше подходят для Санкт-Петербурга. Я думаю, что смогу спеть только две из них на своем концерте. Я боюсь, что у меня не хватит мастерства для песни в мажоре (№ 4. — *Е. Н.*). Мне пока не удается передать голосом эту песню во всей полноте звучания. <...> Ради всего святого, не спеши сорвать на мне зло, но песня в мажоре местами ужасна» (цит. по: [4, *51*]). Модус отношений мгновенно изменился. Композитор чувствует себя уязвленным: ведь он вдохновился на целый цикл, рассчитывая на исполнительские возможности певицы, но, значит, переоценил их? «Кончилось тем, что 27 марта 1921 года в Ратуше (Нью-Йорка. — *Е. Н.*) она (Кошиц. — *Е. Н.*) исполнила только одну из пяти песен Прокофьева,

заменив остальные более простыми вещами Мусоргского и Римского-Корсакова, а также произведениями Скрябина» [там же].

Однако позднее Кошиц в письме к Сувчинскому замечает, что находит эти песни «искренно лучшими из всего, что он написал» (цит. по: [8]). Возможно, ей все же удалось увидеть в них и свое отражение? Особенно она любила ля-минорную мелодию — грустную, с «русским напевом», и попросила Прокофьева скорректировать ее окончание — «“жалобно” спуститься на отдельном дыхании — “А-а” вниз? Он согласился, что это даст настроение, и так напечатал» [3, *146*]. В 1922 году Песни без слов были изданы Кусевицким в издательстве «А. Гутхейль». В 1925 году в Париже Кошиц исполняла эти песни в одной программе с «Гадким утенком» ор. 18.

А композитор, видимо, почувствовав исполнительскую предельность ор. 35, как истинный перфекционист, продолжил совершенствовать свое детище в инструментальных версиях — словно добавляя новые штрихи к идеальному образу *Прекрасной Дамы*.

Использованная литература

1. *Гаврилова В.* С. С. Прокофьев. Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса и фортепиано ор. 27 (Из опыта семантического анализа) // Музыкальный журнал ИЗРАИЛЬ XXI: [Электронный ресурс]. URL: http://21israel-music.com/Prokofiev_Akhmatova.htm (дата обращения: 10.09.2018).
2. *Дукельский В.* Об одной прерванной дружбе // Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма. Воспоминания. Статьи. М.: ГЦММК, 2007. С. 75–109.
3. *Кошиц Н.* Мои встречи с Прокофьевым // Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма. Воспоминания. Статьи. М.: ГЦММК, 2007. С. 110–147.
4. *Моррисон С.* Лина и Сергей Прокофьевы. История любви. М.: Центрполиграф, 2014. 383 с.
5. *Савкина Н.* Христианская наука в жизни С. С. Прокофьева // Научные чтения памяти А. И. Кандинского. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Редакционно-издательский отдел, 2007. С. 241–256. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 59).
6. *Прокофьев С.* Детство. М.: Музыка, 1983. 192 с.
7. Сергей Прокофьев. Дневник 1907–1918 (часть первая); Дневник 1919–1933 (часть вторая). Париж: sprkfv, 2002. 812 с.; 892 с.
8. *Юзефович В.* «Если в Ваш лавровый суп подсыпать немного перца...»: Переписка С. С. Прокофьева с С. А. и Н. К. Кусевицкими 1910–1953 (продолжение) // Семь искусств. 2011. №4 (17). URL: http://7iskusstv.com/2011/Nomer4/Juzefovich1.php. (дата обращения: 10.09.2018).
9. *Kravetz N.* “I must be the only Jewish composer!”: Prokofiev and Jewish Music / transl. by S. Morrison // Three Oranges Journal. No. 26 (January, 2014). URL: http://www.sprkfv.net/journal/three26/jewishmusic3.html (дата обращения: 10.09.2018).

Чигарева Евгения Ивановна

echigareva@yandex.ru

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

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Evgenia I. Chigareva

echigareva@yandex.ru

Doctor of Fine Arts, Professor of the Subdepartment of Music Theory of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

Аннотация

Живопись как прообраз музыкального произведения: «Улыбка Мод Льюис» Николая Корндорфа

В статье ставится проблема взаимодействия двух видов искусств — музыки и живописи — на основе программности музыкального произведения. Приводятся примеры такого взаимодействия (конкретные произведения изобразительного искусства либо жанры — картина, портрет, эскиз, фигурирующие в качестве названий музыкального сочинения).

В качестве предмета анализа предложена пьеса Николая Корндорфа для малого симфонического оркестра «Улыбка Мод Льюис». Импульсом к ее созданию для композитора послужили живописное искусство и судьба канадской художницы. Несмотря на тяжелую болезнь, которой Мод Льюис страдала с раннего детства, она не потеряла светлого взгляда на мир и доброты (отсюда название «Улыбка…»). Как и картины художницы, музыка Корндорфа сияет яркими солнечными красками и полна неомраченной радости жизни. Музыкальный тематизм очень простой — наподобие детской песенки (ведь и Мод Льюис рисовала в стиле народного примитивизма). Свободно трактованная техника минимализма, которой часто пользуется Корндорф (в комплексе с другими видами композиционных техник), тоже соответствует образному строю музыки.

«Улыбка Мод Льюис» — одно из самых светлых произведений композитора, и типичный для драматургии его сочинений спад в конце подобен «остановленному прекрасному мгновенью».

Ключевые слова: живопись, улыбка, яркие краски, тематизм, детская песенка, народный примитивизм, минимализм

Abstract

Painting as Prototype of a Music Work: “Maud Lewis Smile” by Nikolai Korndorf

The article deals with the problem of interaction between two arts, music and painting, on the basis of programmatic of music work. The author provides some examples of such interaction (specific paintings or genres like a piece of painting, a portrait, a sketch that appears in the title of a music work).

As an analysis example, the author considers Nikolai Korndorf’s play for small symphony orchestra “Maud Lewis Smile.” The reason for creating the play was the paintings and fate of the Canadian artist. Regardless of serious illness (hands disfigured from the time of childhood) Maud Lewis didn’t lose positive outlook and kind attitude towards the world (this is why the title has the word “smile”). Similar to the paintings of the artist, the music pieces created by Nikolai Korndorf shine bright sunny colours and full of unshadowed joys of life. Music idiom is very simple, like in a children song (so too Maud Lewis did her painting in folk-style primitivism). Freely utilized technics of minimalism, often used by Nikolai Korndorf together with other compositional technics, correlates with music imagery.

“Maud Lewis Smile” is one of the lucid pieces by Nikolai Korndorf, and the typical for the dramaturgy of his music works downturn at the end is like «a beautiful moment being stopped».

Keywords: painting, smile, bright colors, music idiom, children’s song, folk primitivism, minimalism

Евгения Чигарева

ЖИВОПИСЬ КАК ПРООБРАЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: «УЛЫБКА МОД ЛЬЮИС» НИКОЛАЯ КОРНДОРФА

Известно, что в качестве программы для музыкальных сочинений выступают не только литературные произведения, но и *произведения изобразительного искусства.* Такие примеры встречались и в XIX веке: скажем, «Обручение» (по Рафаэлю), «Мыслитель» (по Микеланджело) *Ф. Листа*, «Картинки с выставки» *Мусоргского.* Но особенно эта тенденция активизировалась в XX веке — вспомним такие сочинения, как: *И. Стравинский*, опера «Похождения повесы» (либретто Уистена Одена и Честера Кальмана, основанное на сюжетах цикла из восьми картин и гравюр XVIII века под таким названием английского художника Уильяма Хогарта); *Э. Денисов*, «Живопись» для оркестра (1970) и «Три картины Пауля Клее» для солирующего альта и ансамбля (1985); *А. Шнитке*, «Пять фрагментов по картинам И. Босха» для тенора и малого оркестра (1994), «Желтый звук», сценическая композиция для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано соло и смешанного хора по картине «Желтый звук» В. Кандинского, либретто В. Кандинского на немецком языке, перевод А. Шнитке (1974); *Ф. Караев*, «Гойя», симфония для хора мальчиков, смешанного хора и симфонического оркестра (1979, в соавторстве с *К. Караевым)*; *Ю. Буцко.* «Древнерусская живопись» (симфония-сюита №1, 1970).

Более того. Аналогично тому, как в XIX веке в связи с воздействием на музыку литературы и активным обращением композиторов к программной

музыке на литературные сюжеты появились новые музыкальные жанры — поэма, новелла, новеллетта, листки из альбома, в XX веке возник ряд жанров, связанных с изобразительными искусствами (причем не всегда это обусловлено программным замыслом), например: «Два портрета» и «Две картины» *Б. Бартока*; «Автопортрет», «Российские фотографии», «Фрески Дионисия» *Р. Щедрина*; «Фрески Святой Софии Киевской» *В. Кикты*; 10 эскизов, «Русские картины», Триптих памяти Г. Свиридова *Р. Леденева*; Симфонические фрески «Это не должно повториться» для симфонического оркестра по мотивам серии картин художника Бориса Пророкова, «Пастели» на стихи Павло Тычины *Л. Грабовского*. Список внушительный, хотя, разумеется, неполный.

Подобные явления симптоматичны: обращение к живописи — краскам, линиям, фигурам — созвучно поискам нового звука и новой организации музыкальной материи в XX веке. Неслучайно Э. Денисов говорил: «Я научился большему у художников, чем у композиторов» (цит. по: [2, *112*])[1].

Это не единственный случай такого отношения композитора XX века к живописи. В своей новой книге «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» [3] Т. Цареградская приводит различные примеры взаимодействия этих двух видов искусства. Один из них — японский композитор и музыкальный писатель Тору Такэмицу (1930–1996), соединявший в своем творчестве музыкальные и духовные традиции Японии с новациями западной музыки XX века (особенно французской — Дебюсси, Сати, Мессиан).

Но для подобной связи музыки и живописи должны быть физиологические и психологические основания — и они есть: не случайно говорят о пространственности — реальной и иллюзорной — в музыке, о красках, колорите (тембре) в музыке. Вот, например, слова Такэмицу: «Но когда я слышу звук, может быть из-за того, что я человек визуальный, я всегда что-то вижу. Это не изолированные области опыта, они всегда одновременны, будоражат воображение. У людей взаимодействие между видимым и слышимым очень тесное» (цит. по: [3, *93*]). Из художников, подействовавших на его творчество, особенно выделяются Пауль Клее, Одилон Редон, Жоан Миро. Например, композитор говорил: «Когда я впервые услышал Мессиана, я особенно остро почувствовал Клее» [там же, *104*]. Под влиянием картин Клее была создана пьеса Такэмицу «Всё в сумерках» (1987). Картина Редона «С закрытыми глазами» вызвала к жизни две пьесы композитора: «С закрытыми глазами I» и «С закрытыми глазами II» (1988). След живописи Миро в музыке Такэмицу, по его словам, — «La Filadora», народная песня, которую он использовал в заключительной части композиции: «это мой ответ и знак моей признательности в отношении той наивности, которая присуща Миро» [там же, *115*]. И кажется совершенно естественным

[1] В этой монографии («Прикасаясь к тайне. Пауль Клее и композиторы XX века», по материалам кандидатской и докторской диссертаций) Е. Купровская-Денисова подробно рассматривает проблему воздействия живописи на композиторское творчество.

вывод автора монографии: «Такэмицу — художник-интуитивист, его сенсорика обладает исключительной подвижностью, отзывчивостью, отзвуки живописи и краски музыки переплетались в его воображении так крепко и так органично, что трудно понять, где кончается одно и начинается другое» [там же, 117].

Т. Цареградская приводит еще более яркие примеры подобного взаимодействия. Британский композитор Харрисон Бёртуисл (1934) называет свои произведения музыкальными пейзажами. Он говорит: «В моем представлении о композиционном процессе гораздо большее идет от художников, чем от композиторов. Живопись к творческому процессу идет более прямым путем. На мышление Морти Фелдмана очень сильно повлияла живопись <...>» [там же, *119*]. Более того: «Вместо учебника композиции у Бёртуисла всегда под рукой была его собственная “библия”: “Педагогические эскизы” Пауля Клее» [там же, *121*]. И это не случайно: «Клее, будучи сам музыкантом, сумел как никто другой синтезировать опыт изобразительного и звукового искусств, создать почву для опытов передачи визуальных образов звуками, и наоборот, — замечает далее исследователь. — Общим в двух искусствах он считает то, что и живопись, и музыка представляются ему *временны́ми* искусствами <...>. Теория Клее основывается на осмыслении статических и динамических элементов живописи, их взаимном сбалансировании и взаимодействии» [там же].

Эти и подобные примеры доказывают, что взаимодействие музыки и живописи органично и естественно.

Однако произведение, о котором пойдет речь в этой статье, — особого рода. Это пьеса *Николая Корндорфа* для малого симфонического оркестра «*Улыбка Мод Льюис*» (1998).

Сначала несколько слов о самой «героине» сочинения. Канадская художница Мод Льюис (Maud Lewis, 1903–1970) с детства страдала тяжелым артритом, изуродовавшим кисти ее рук. Но болезнь не заслонила от нее красоты мира, который она видела особым взглядом — взглядом ребенка, радостно открывающего всё вокруг; даже нарисованные ею животные — лошадь, олень, петух — как будто улыбаются. Техника, в которой работала художница, — своего рода примитивизм народного типа (да Мод Льюис никогда и не училась). Она украсила рисунками свой маленький однокомнатный домик, где жила вместе с мужем: на окнах — тюльпаны, на дверях — птицы и бабочки, а мусорный ящик художница расписала маргаритками. Несмотря на болезни, Мод Льюис была очень жизнерадостным, добрым человеком: достаточно посмотреть на ее портрет. С трудом держа кисть обеими руками, она созидает свет и красоту. И даже когда с течением времени болезнь прогрессировала, она говорила: «Пока я могу просто сидеть у окна и держать в руках кисточку, я счастлива»[2].

[2] См.: https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/paying-tribute-to-painter-maud-lewis; http://www.dnevniki.ykt.ru/Innocentia/1074405 .

Мод Льюис стала одним из самых знаменитых канадских художников. Ее картины пользовались большим успехом, вселяя в людей надежду и радость.

Этот светлый, неомраченный художественный мир, как и необычная судьба художницы, взволновали и покорили Корндорфа, который сам всегда стремился к позитивному восприятию жизни. Приведу отрывок из интервью композитора: «Прежде всего, я должен сказать, что открытие искусства Мод Льюис было одним из самых значительных культурных событий со времени моего переезда в Канаду. Когда несколько лет тому назад я увидел ее работы на выставке в Калгари, меня больше всего поразили три момента. Прежде всего, я был очарован *ее искусством*, ее картинами, простыми, естественными и при этом очень сердечными, открытыми, трогательными, волнующими, милыми, теплыми, полными жизни. Затем я был поражен обстоятельствами ее *очень тяжелой и несчастной жизни* — казалось, что все было против нее. Но несмотря на это, ее искусство было полно веры в жизнь, оно излучает оптимизм и свет. В-третьих, я был очарован ее *улыбкой*. Несмотря на особенности черт ее лица, ее улыбка была полна мягкости и сердечности. Говорят, что улыбка — это зеркало души. Если это верно, то улыбка Мод Льюис и ее искусство свидетельствуют о том, что она обладала очень возвышенной, прекрасной и богатой душой» (курсив мой. — *Е. Ч.*)[3].

Итак, улыбка. Как можно и можно ли отразить в музыке улыбку? Но то, что мы видим на фотографии, это прежде всего *свет*, который струится — из глаз? Из сердца? И это подвластно музыке — в большей степени, чем какому-либо другому виду искусств.

Обратимся к пьесе Корндорфа. Обычно композиция его произведений представляет собой *волну с драматической кульминацией и светлым умиротворенным завершением*. Но здесь нет драматической кульминации — для этого нет основания в программе сочинения. И все-таки волна как принцип построения сочинения есть и здесь.

Как же создается *такая волна в «Улыбке...»*? Во-первых, это рост динамики и одновременно включение новых инструментов, приводящее к тутти — звучанию всего оркестра. Соответственно, происходит расширение диапазона, постепенно охватывающего все регистры — от нижнего до верхнего, — *расширение звучащего пространства*. В момент кульминации кажется, что ты выходишь на открытый воздух, вокруг все звенит, сверкает. Тембровое мастерство Корндорфа удивительно. Подобно ярким, радостным, солнечным краскам в картинах Мод Льюис, в музыке — струящийся свет и *игра музыкальных красок*.

[3] Из интервью, данного Николаем Корндорфом ведущему музыкальной программы Всеканадского радио Ларри Лэйку перед первым исполнением «Улыбки Мод Льюис» по радио в 2000 году. Благодарю вдову Н. С. Корндорфа, Г. Ю. Аверину, за предоставление ценных материалов из архива композитора.

Иллюстрации к статье Е. Чигаревой
Живопись как прообраз музыкального произведения:
«Улыбка Мод Льюис» Николая Корндорфа

LEWIS

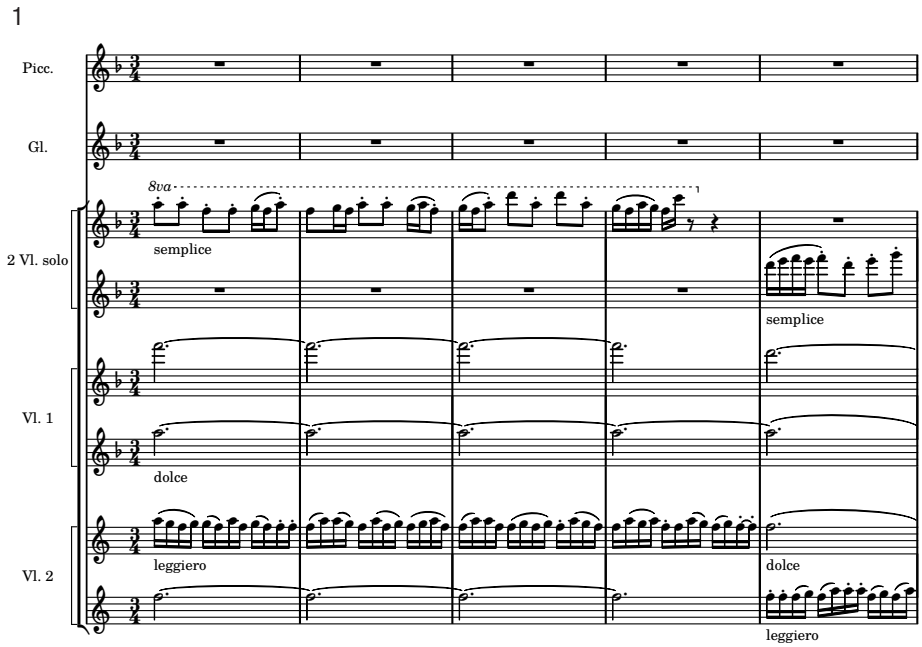
ayer's
CIGARETTI
TOBACCO

Иллюстрации к статье А. Устюговой «Древнерусский музыкальный термин “прегудница” и история его толкования»

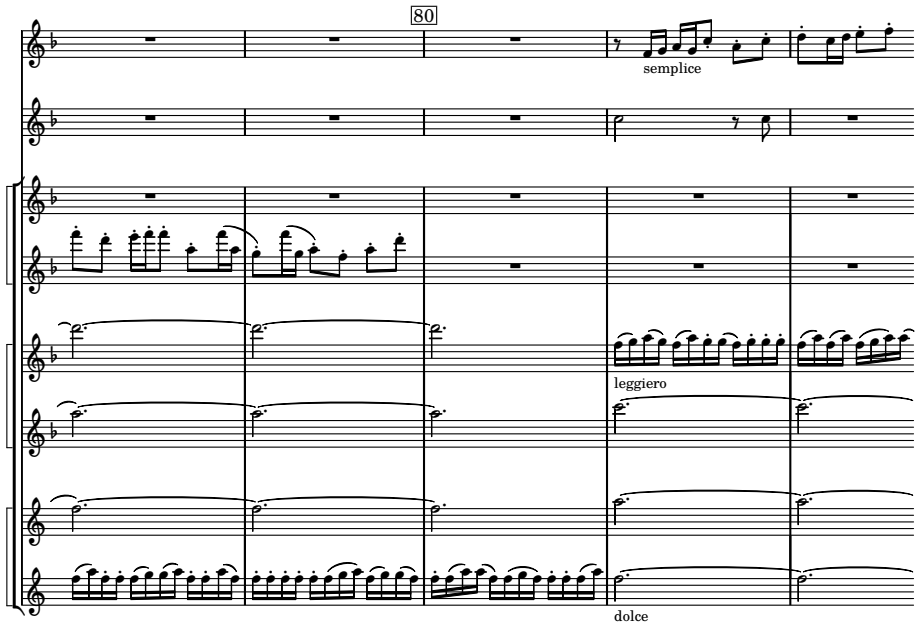
Царь Давид, поющий псалмы с музыкантами
Годуновская Псалтирь (1594–1600)

Эффект этих переливающихся отблесков создается также тональным планом: после довольно длительного звучания фа мажора — внезапная смена мажорных тональностей — несколько раз, причем с учащением (F — A — Fis — Es — C — A — E — Des — F — D). Этот круг тональностей, отстоящих друг от друга на расстоянии больших или малых терций (наиболее красочный!), замыкается начальным фа мажором (пасторальная тональность — в соответствии с сельской тематикой картин). Однако заканчивается пьеса солнечным ре мажором.

Развитие музыкального материала тоже подчиняется принципу волны. При этом здесь используется типичный способ композиционного и драматургического выстраивания произведения Корндорфа: «*из ничего всё*». Тематический материал, который лег в основу сочинения, очень простой. По словам композитора, он «близок к народной игре на скрипке или духовых потому, что она сама была народным художником и рисовала только сельскую тематику». Сначала *фон* — отдельные звуки — *вибрирующая звуковая материя*; далее вырастающие из фигурации фона *песенно-танцевальные мотивы («мотивчики»)* и наконец в очень высоком регистре (у флейты пикколо и скрипок) *тема детской песенки*[4]. Вариантно развиваясь, но фактически оставаясь такой же простой, наивно-радостной, она проходит у разных инструментов, заполняя собой все звуковое (звенящее!) пространство. Вот одно из проведений темы:



[4] Эту песенку, по свидетельству Г. Ю. Авериной, сымпровизировала маленькая девочка, родственница Николая Сергеевича. Тема ему очень понравилась, и он использовал ее в своей пьесе.

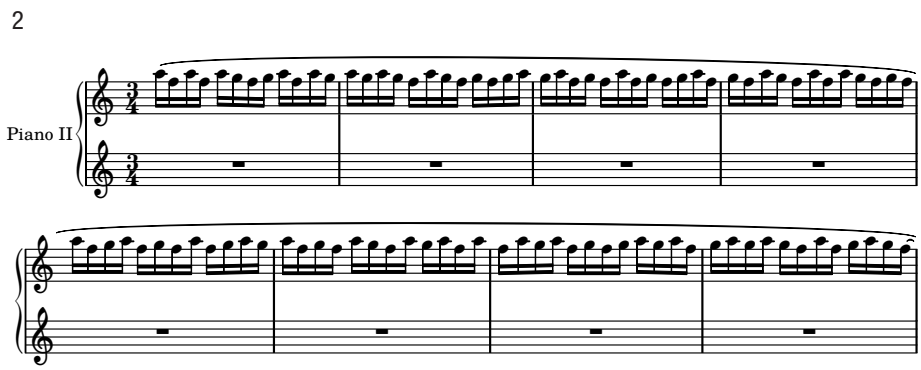


Спад волны — это «свертывание» оркестра, убывание силы звука; все вновь поднимается в высокий регистр и постепенно замирает. Но это *не спад-умирание.* Скорее хочется сказать, что это *«остановленное счастливое мгновение».*

Конечно, Корндорф здесь, как и во многих других случаях, использует технику *минимализма,* в основе которой *pattern,* интонационная ячейка — модель для дальнейшего развития, хотя композитор выходит за эти рамки, его техника более сложная. Если мы посмотрим начальный раздел пьесы — фон (пока нейтральный тематически), то увидим, что эта фигурация фа мажора очень разнообразна. Композитор не просто повторяет исходный *pattern,* но постоянно его варьирует, вариантно преобразует. Как мы знаем, вариантная техника, столь характерная для русской (в частности, народной) музыки, — одна из существенных черт композиционной техники Николая Сергеевича[5]. В качестве примера приведу начало Колыбельной для двух фортепиано (что полностью соответствует началу «Улыбки Мод Льюис»)[6]:

[5] Неслучайно, по словам российско-немецой исследовательницы Татьяны Рексрот, много сделавшей для укрепления связи двух культур, Корндорф считается на Западе самым русским из современных композиторов [4].

[6] «Улыбка Мод Льюис», «Колыбельная» и «Con sordino» составляют варианты одного композиторского замысла на уровне музыкального воплощения, одной исходной смысловой модели (вариантность на самом высоком уровне — уровне всего произведения). По словам Корндорфа, «три пьесы написаны на один материал» [1, *58*]. Такие пары или «тройки» произведений (как правило, имеющие разное фактурно-тембровое



Репетитивная техника, часто, хотя весьма свободно, используемая Корндорфом, в этом случае вполне естественна. Как он говорит, *минимализм в музыке соответствует примитивизму*, в рамках которого создавала свои картины художница: «Я люблю такое искусство, особенно его абсолютную простоту и сердечность»[7].

Можно сказать, что Мод Льюис, которая рисовала свои солнечные картины, для Корндорфа была как бы частью природы — ее красоты, естественности, ее животворящей силы. Не случайно Татьяна Рексрот в статье, названной симптоматично — «Восход солнца», приветствуя появление Корндорфа на музыкальном небосклоне, пишет: «Музыка и природа. Музыка и Творение Господа. Человек и природа — природа, которая вокруг него в форме своих многообразных проявлений. Все, что может дать этот мир, — двигало Корндорфом и до глубины души занимало его» [4, *15*].

В своем интервью Корндорф называет еще один пласт — живописи, а значит, добавим от себя, и музыки этого произведения. По словам композитора, этот пласт «близок к *хоралу*, потому что, хотя Мод Льюис не касалась религиозной тематики в своих картинах, я чувствую, что ее искусство наполнено религиозными чувствами».

Тут можно вспомнить тексты Нового Завета, которые вполне соответствуют радостному миру картин Мод Льюис и музыки Корндорфа.

Всегда радуйтесь.

Непрестанно молитесь.

За все благодарите: ибо такова о вас воля Божия во Христе Иисусе.

Духа не угашайте (1 Фес. 5: 16–19).

решение) — одна из особенностей стиля Корндорфа (о Гимнах: «Это как бы три разных взгляда на один материал» [там же]).

[7] При этом композитор, говоря о своей технике, отмечает: «Она несколько шире, чем просто чисто минималистская потому, что я использовал некоторую полифонию, и поэтому я думаю, что эта пьеса несколько более сложная, чем минималистская пьеса» (из интервью Ларри Лэйку).

И вот конец интервью. На слова «У пьесы очень солнечно звучащий конец» — Корндорф улыбнулся и ответил: «Да, я старался написать именно так».

В заключение хочу сказать, что проблема взаимодействия музыки и живописи — сложная, почти не разработанная и требует специального исследования. В наше время — время синтеза искусств — это особенно важно; для изучения искусства давно назрела необходимость *единого гуманитарного знания*.

Использованная литература

1. *Корндорф Н.* Я безусловно ощущаю себя русским композитором // Музыкальная академия. 2002. №2. С. 52–72.
2. *Купровская Е.* Прикасаясь к тайне. Пауль Клее и композиторы XX века. М.: Музиздат, 2010. 140 с.
3. *Цареградская Т.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции: Монография. М.: Композитор, 2018. 362 с.
4. *Rexroth T.* Sonnenaufgang. Der russische Komponist Nikolai Korndorf (1947–2001) // Musik Texte. 91 (November 2001). S. 15–20.

Барский Владимир Маркович

vbarsky@inbox.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии Факультета мировой музыкальной культуры Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина

119071 Москва,
ул. Малая Калужская, д. 1

Vladimir M. Barsky

vbarsky@inbox.ru

Ph. D., Associate Professor of the Musicology, Conducting and Analytical Methodology Department, Faculty of World Music Culture, A. N. Kosygin Russian State University

1 Malaya Kaluzhskaya St.,
Moscow 119071
Russia

Аннотация

Томас Таллис: числовая тайна имени

В статье рассматривается практическое воплощение эстетической идеи русского философа А. Ф. Лосева о музыке как «жизни Числа во Времени». Анализируется уникальный случай применения числовой символики в музыке эпохи Возрождения на примере мотета *Spem in alium* английского композитора Томаса Таллиса. Гематрия (числовое значение) его имени влияет на выбор композиционной техники сочинения, на протяженность целого и отдельных разделов, на логику распределения текста в музыкальном пространстве и «режиссирует» моменты вступления сорокаголосного *tutti*. Гематрическая символика оказывается тесно связанной и с разными видами мензуральной нотации. Оцениваются три различные мензуральные пары, возможные при прочтении партитуры: *Tempus imperfectum — Prolatio minor*, *Modus imperfectus — Tempus imperfectum* и *Maximodus perfectus — Modus imperfectus*. На основании документов эпохи и свидетельств современников в статье кратко освещается история создания мотета *Spem in alium* и музыкальные источники современной партитуры, основанной на двух манускриптах XVII века и английском издании двадцатых годов XX века. Помимо специфической только для этого произведения гематрической числовой символики, рассматриваются и общие для стиля той эпохи «сакральные» числовые знаки. Показывается, каким образом Томас Таллис, словно истинный демиург, создал на этом «синтетическом» фундаменте неповторимый звуковой микромир, и каким образом числа, составляющие имя музыканта, поддерживают архитектонику сочинения.

Ключевые слова: Таллис, числовая символика в музыке, гематрия, мензуральная нотация

Abstract

Thomas Tallis: Numeric Secret of Name

The article deals with a practical embodiment of the aesthetic idea of the Russian philosopher A. F. Losev about music as “life of Numbers in Time”, by means of analysis of unique case of numerical symbols in Renaissance music used in motet *Spem in alium* of English composer Thomas Tallis. Gematria (numerical meaning) of his name influences the choice of compositional technique and is closely associated with different types of mensural notation. It’s been evaluated three mensural pairs, possible when reading the score: *Tempus imperfectum — Prolatio minor*, *Modus imperfectus — Tempus imperfectum* и *Maximodus perfectus — Modus imperfectus*. On the base of documents of the epoch and testimonies of contemporaries, the article briefly describes the history of creation of motet *Spem in alium* and musical sources of modern score. In addition to the specific only for this composition gematric numerical symbols, the ‘sacred’ numerical symbols common to the style of that epoch are also considered. It is shown, how on this base, Thomas Tallis, as a true demiurge, created a unique sound microcosm, and how the numbers that make up the name of the musician support the architectonics of the work.

Keywords: Tallis, numerical symbols in music, gematria, mensural notation

Владимир Барский

ТОМАС ТАЛЛИС: ЧИСЛОВАЯ ТАЙНА ИМЕНИ

Так возникает музыка как искусство времени, в глубине которого (времени) таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществленного движения.

А. Ф. Лосев [1, *545*]

Давно ставшая афоризмом эстетическая максима А. Ф. Лосева о музыке как «жизни Числа во Времени» может быть с равным основанием отнесена и к шестистрочной текстомузыкальной форме записанной в древнегреческой буквенной нотации эпитафии (сколию) Сейкила (I–II век н. э.; см. рис. 1), и к Фортепианной пьесе №1 Карлхайнца Штокхаузена с ее шестикомпонентной метрической матрицей (вторая половина XX века, см. схему 1).

Между этими двумя историческими полюсами находится одна из самых загадочных композиций эпохи Возрождения — opus magnum Томаса Таллиса *Spem in alium*, шестистрочная текстомузыкальная форма, «покоящаяся» на уникальных числовых основаниях.

Сорокаголосный мотет написан на латинский текст, респонсорий утрени из Сарумского бревиария, в котором парафразированы отдельные строки из Книги Иудифи (Иудифь 8:20; Иудифь 6:19).

Spem in alium nunquam habui	Надежды ни на кого другого никогда не имел,
Praeter in te, Deus Israel,	Кроме тебя, Бог Израиля.
Qui irasceris, et propitius eris,	Гневающийся и милосердный,
Et omnia peccata hominum in tribulatione dimittis.	И все грехи людские в скорби их им отпускающий.
Domine Deus, creator caeli et terrae,	Господи Боже, творец неба и земли,
Respice humilitatem nostram.	Воззри на наше смирение.

Импульсом к созданию мотета послужил визит в Лондон в июне 1567 года дворянина, дипломата и композитора из Мантуи Алессандро Стриджо Старшего, который привез с собой певческие голоса сорокаголосной *Missa sopra Ecco si beato giorno*. Предположительно сочинение было исполнено тогда же, вне литургического контекста (см.: [7]).

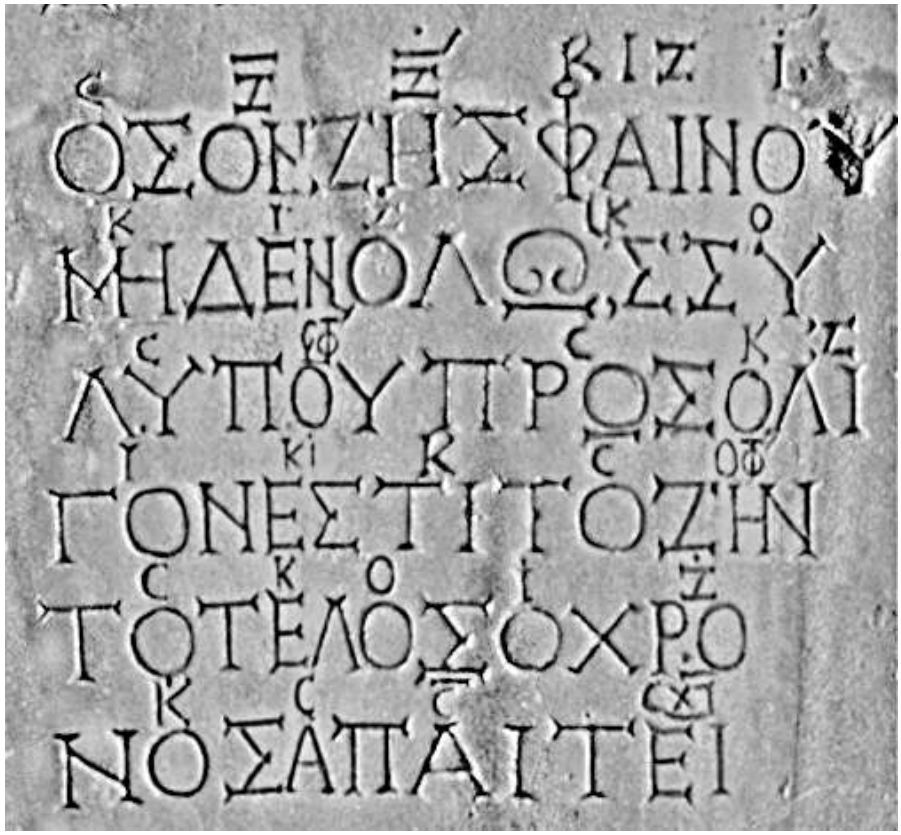


Рис. 1. Сколий Сейкила, фрагмент надписи[1]

Блоки	Метрические пропорции					
I	5	2	3	1	4	6
II	3	4	2	5	6	1
III	2	6	4	3	1	5
IV	4	1	6	2	5	3
V	6	5	1	4	3	2
VI	1	3	5	6	2	4

Схема 1. К. Штокхаузен. Фортепианная пьеса №1
Метрическая матрица из 36 групп (6 блоков, в каждом 6 метрических групп; см.: [9])

[1] Источник: https://imslp.org/wiki/Seikilos_Epitaph_(Ancient_Greek)

Из письма некоего студента-юриста Томаса Уотериджа от 1611 года мы узнаем, что «во времена королевы Елизаветы было прислано в Англию песнопение в тридцать голосов [явно случайная ошибка автора письма, отмечаемая всеми исследователями. — *В. Б.*] (по этой причине итальянцы называли его “Вершиною мира”), являвшее собою небесную гармонию». А некий герцог (*The Duke of ____ bearing*; Филип Легдж предполагает, что это Томас Говард, четвертый герцог Норфолкский, кузен Елизаветы I по линии Болейнов), «питавший великую любовь к музыке, спросил, неужели никто из нас, англичан, не способен создать такое же великолепное песнопение, и Таллис, как весьма искусный [музыкант], почувствовал, что ему следует взяться за это дело, что он и совершил в сорок голосов, и [песнопение] было исполнено в длинной галерее в Арундел-хаузе, и настолько превзошло то, другое [*Missa sopra Ecco si beato giorno*. — *В. Б.*], что герцог, услыхав сие песнопение, снял со своей шеи золотую цепь, надел ее на шею Таллиса и даровал ему ее (песнопение это было снова исполнено на коронации принца)» [ibid.].

Автограф латинского мотета до нас не дошел, хотя известно, что произведение Таллиса уже после его смерти, в 1596 году, было упомянуто в каталоге обширного собрания английской музыки, хранившейся в библиотеке «Бесподобного дворца» (Nonsuch Palace) как «сорокаголосное песнопение м-ра Таллиса» (*a song of fortie partes, made by Mr. Tallys*). Согласно комментариям Легджа, эта композиция была дважды исполнена в начале XVII века (в 1610 и в 1616 годах) со светским английским текстом (*Sing and glorifie heavens high Majesty*) как «сочинение на случай», в связи с инаугурацией Генриха, принца Уэльского, и затем его младшего брата, будущего короля Карла I [ibid.].

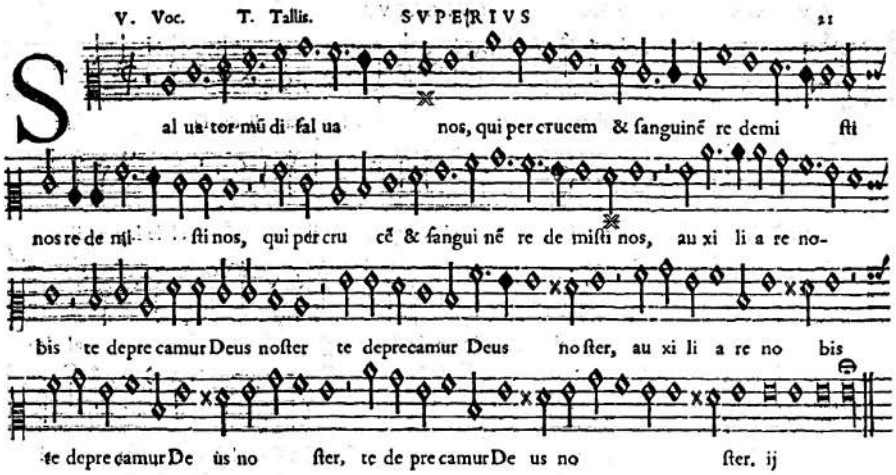
Автор статьи в электронной версии Британской энциклопедии, ссылаясь на неназванные источники, утверждает, что мотет был исполнен при дворе в 1573 году, в связи с сорокалетием королевы Елизаветы [8]. Такое исполнение, если только оно действительно имело место, проливает свет на символику сочинения — уникальный состав исполнителей (восемь пятиголосных хоров) и первое вступление тотального сорокаголосия с наступлением сорокового бревиса (см. пример 2)[2].

[2] Подобное предположение находится вполне в русле «величальных» композиций той эпохи. В 1575 году Томас Таллис и Уильям Бёрд в благодарность за полученную от Елизаветы I лицензию на продажу нотопечатных изданий посвятили королеве сборник «Священных песнопений» (*Cantiones sacrae*), в котором поместили по семнадцать собственных композиций как намек на семнадцать лет правления Елизаветы [4]. Альтернативное прочтение символики мотета предлагают Джордж Стил и вслед за ним Майкл Бейкер. По их мнению, сочинение было создано гораздо раньше, в правление Марии I, которая вследствие некоторых обстоятельств своего восхождения на престол ассоциировалась с библейской Юдифью; тем самым получает удовлетворительное объяснение тот факт, что текст произведения заимствован из дореформационного Сарумского обряда и основывается на апокрифе. «Герцогом» в таком случае (если только позднее сообщение Томаса Уотериджа в принципе заслуживает доверия) мог

Опубликованная Ф. Легджем современная партитура *Spem in alium*[3] основана на двух манускриптах начала XVII века (Egerton MS 3512 и Gresham MS) и английском издании двадцатых годов XX века[4]; особое внимание редактор уделил подтекстовке музыки мотета. Самая главная проблема этой партитуры, на наш взгляд, — в какой мензуре написано сочинение и сколько в нем наших тактов? При всей кажущейся «схоластике» вопроса, ответ на него исключительно важен для понимания смысла этой композиции.

В последних по времени изданиях (2004 года и дополненном — 2008 года) — 138 тактов-бревисов. Это традиция, идущая от музыкантов XVII века, сводивших в партитуру отдельные голоса сорокаголосного музыкального Левиафана. В их интерпретации такт равен мензуральной счетной единице бревис и с практической точки зрения идеально подходит для исполнительской координации по вертикали всех линий композиции Таллиса. Такая координация необходима, ведь рукопись любого близкого по времени сочинения композитора не содержит тактов.

1 Томас Таллис, *Cantiones sacrae* (фрагмент партии супириуса)



бы быть Томас Говард, третий герцог Норфолкский, дед предполагаемого заказчика мотета: с воцарением Марии Тюдор этот видный политический деятель был освобожден из заточения; помимо свободы ему были возвращены имения и титул. А в 1556 году сорокалетняя Мария продала «Бесподобный дворец» Генриху Фицалану, девятнадцатому графу Арунделу, при котором Nonsuch Palace («дом Арундела»?) стал одним из оплотов английского католицизма и оставался таковым и при потомках графа [3].

[3] *Tallis Th.* Spem in Alium Nunquam Habui: a Motet for 40 Voices / ed. by Philip Legge. Choral Public Domain Library. 2008. URL: http://www1.cpdl.org/wiki/images/5/55/Tallis_Spem_in_alium_full_score_PML.pdf (дата обращения: 12.08.2018).

[4] Tudor Church Music: in 10 vols. Vol. 6: Thomas Tallis c. 1505–1585. London: Oxford University Press, 1928.

В схематическом виде мензуральный выбор «аранжировщиков» *Spem in alium* выглядит следующим образом:

Tempus imperfectum (в бревисе два семибревиса)

Prolatio minor (в семибревисе две минимы)

Между тем, некоторые исследователи достаточно осторожно предполагают, что выбор мензуры изначально мог быть иным [6]. Длина всей композиции, по этой версии, — не 138 бревисов, а 69 лонг. То есть мензура приобретает следующий вид:

Modus imperfectus (в лонге два бревиса)

Tempus imperfectum (в бревисе два семибревиса)

Основания для этого связаны с гематрической практикой, кодирующей буквы в виде числовых символов[5]. Гематрия имени TALLIS (учитывая порядковый номер каждой буквы в латинском алфавите): 19+1+11+11+9+18=69 лонг, составляющих сочинение. Все это можно было бы считать забавным совпадением, если бы не веские, не отмеченные до сих пор никем, обстоятельства. Они дают основания полагать, что не только сумма, но и эти числа по отдельности и в разных комбинациях являются структурными, влияющими на архитектонику мотета *Spem in alium*[6].

---

[5] Гематрия в нумерологии — это числовое значение слова. В милетской системе в алфавите было 27 символов для записи девяти начальных чисел, девяти производных десятки и девяти производных сотни.

Не менее известна каббалистическая гематрия — на иврите каждая из двадцати двух букв — еще и число (1–9, 10–90, 100–400). В толкованиях Каббалы — это один из методов раскрытия тайного смысла слова. Если числовой код слова или фразы совпадает, то между этими словами и фразами существует связь.

Нам не удалось обнаружить предшественников Таллиса, использующих сходные гематрические практики (в данном случае на основе латинского алфавита), зато, например, аналогичные баховские подробно описаны [2, *342–366*].

[6] Предшественником этой аналитической схемы является «Обобщенная схема диспозиции хоров» (*Generalized Diagram of the Disposition of the Choirs*), созданная Уильямом Гиллисом Уиттакером в процессе подготовки исторического исполнения *Spem in alium* 15 мая 1929 года, после выхода в свет указанного ранее тома с музыкой Таллиса из серии «Церковная музыка Тюдоров». В специально посвященной мотету публикации в журнале «Диапазон» (1929, май — июнь; расширенный вариант эссе вошел впоследствии в сборник статей Уиттакера) знаменитый дирижер признавался, что

	T										A		L										L		
М	1-4						5-14																		
Л	1-11				12-19						20		21	23-31									32	33-42	
Т	Spem in alium nunquam habui				Praeter in te, Deus Israel,									Qui irasceris, et propitius eris,										Et omnia	
I																									
II																									
III																									
IV																									
V																									
VI																									
VII																									
VIII																									
Б	1	4	12	16	23	24	25	28	33	35	39	**40**	41	45	46	47	50	53	54	56	57	60	63	65	**69**

							I														S			
М							15-17														18			
Л							43		44-51												52-54			
Т	peccata hominum in tribulatione dimittis.								Domine Deus, creator caeli et terrae,															
I																								
II																								
III																								
IV																								
V																								
VI																								
VII																								
VIII																								
Б	70	75	76	78	81	84	85	86	87	88	89	90	91	92	95	96	99	100	101	102	103	104-107		

	S (продолжение и окончание)														
М		19-23													
Л		55-68												69	
Т	Respice humilitatem nostram.														
I															
II															
III															
IV															
V															
VI															
VII															
VIII															
Б	**108**	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119-126	127-136	137	**138**

Схема 2. Томас Таллис. *Spem in alium*

Обозначения в схеме: М — максима, Л — лонга, Б — бревис, Т — строка текста;
римские цифры обозначают номер одного из восьми хоров; темные блоки отображают сорокаголосное tutti

Итак, длительность сочинения — ровно 69 лонг. С последней из них форма себя полностью исчерпывает и Экклезиаст, «подсматривающий» с небес за этим грандиозным замыслом, как бы напоминает: «Времени больше нет, время кончилось».

А после окончания 69-го бревиса наступает один из самых важных в партитуре моментов «тотального» сорокаголосия — второй по счету, уже не связанный с «церемониальными» обстоятельствами и историей создания. Это чистое «сияние» структуры (см. пример 2).

И это «сияние» уже не ослабевает, ведь все моменты (их пять) вступления сорокаголосного *tutti* обусловлены ключевыми числами из имени Таллиса:

— первый наступает после окончания 19+1 лонги (TA);
— между вторым и четвертым 19+1 лонга (TA);
— между вторым и третьим 9 лонг (I) или 18 бревисов (S).
— между третьим и пятым 19+1 лонга (TA);
— четвертое вступление — «затакт» в одну миниму к 19-ой максиме (T). Эта часть формы к тому же сопровождается выразительным «мадригальным» эффектом — после предыдущего конкорда (термин предложен Ю. Н. Холоповым и разработан С. Н. Лебедевым, это так называемый Intervallsatz, по терминологии К. Дальхауза) на фундаменте *C* на слове *Respice* («Воззри») вступает конкорд на фундаменте *A*. То, что через триста лет будет называться аккордом A-dur — вполне прозрачный намек на следующую после T букву A из имени Tallis в максимах (см. пример 2).
— продолжительность всех сорокаголосных tutti (в бревисах) — 6+6+2+1+12=27 (IS).

А логика распределения текста подчинена другому ключевому числу из имени Таллиса — 11 (L):

Текст	Длина в лонгах	Шаг в лонгах
Spem in alium nunquam habui	1–11	
Надежды ни на кого другого никогда не имел		11=L
Praeter in te, Deus Israel,	12–22	
Кроме тебя, Бог Израиля.		11=L

с детских лет мечтал проникнуть в тайну произведения и что новое издание партитуры манит его, словно карта Острова сокровищ [10, *86*]. Финальное замечание маэстро свидетельствует о его большой проницательности: «В каком бы качестве мы ни рассматривали *Spem in alium* — как архитектурный план, контрапунктический шедевр, эксперимент с красками, выражение эмоций или опыт музыкального мышления, — без сомнений, это труд гения» [ibid., *89*]. Воспроизводя схему Уиттакера в своей статье 2014 года, Кевин Дейвис обращает внимание на наиболее очевидные благодаря подобной визуализации элементы числовой символики: полный состав хора вступает на 40-ом и 69-ом бревисах [5, *f.14*].

Qui irasceris, et propitius eris,	22–32	
Гневающийся и милосердный,		11=L
Et omnia peccata hominum in tribulatione dimittis.	33–43	
И все грехи людские в скорби их им отпускающий.		11=L
Domine Deus, creator caeli et terrae,	44–54	
Господи Боже, творец неба и земли,		11=L+33 (11 x 3) минимы
Respice humilitatem nostram.	54–69	
Воззри на наше смирение.		

Схема 3. Томас Таллис. *Spem in alium,* структура текста

И еще одно предположение о протяженности, в зависимости от счетной единицы, сочинения Томаса Таллиса *Spem in alium*. Уже рассмотренные варианты в 69 лонг или 138 бревисов могут быть дополнены еще одним — 23 максимы.

Для этого достаточно избрать следующую мензуру:

Maximodus perfectus (в максиме три лонги)

Modus imperfectus (в лонге два бревиса)

Гематрический смысл числа 23 станет ясен, если мы еще раз всмотримся в уже знакомую нам схему:

T	A	L	L	I	S
19	1	11	11	9	18

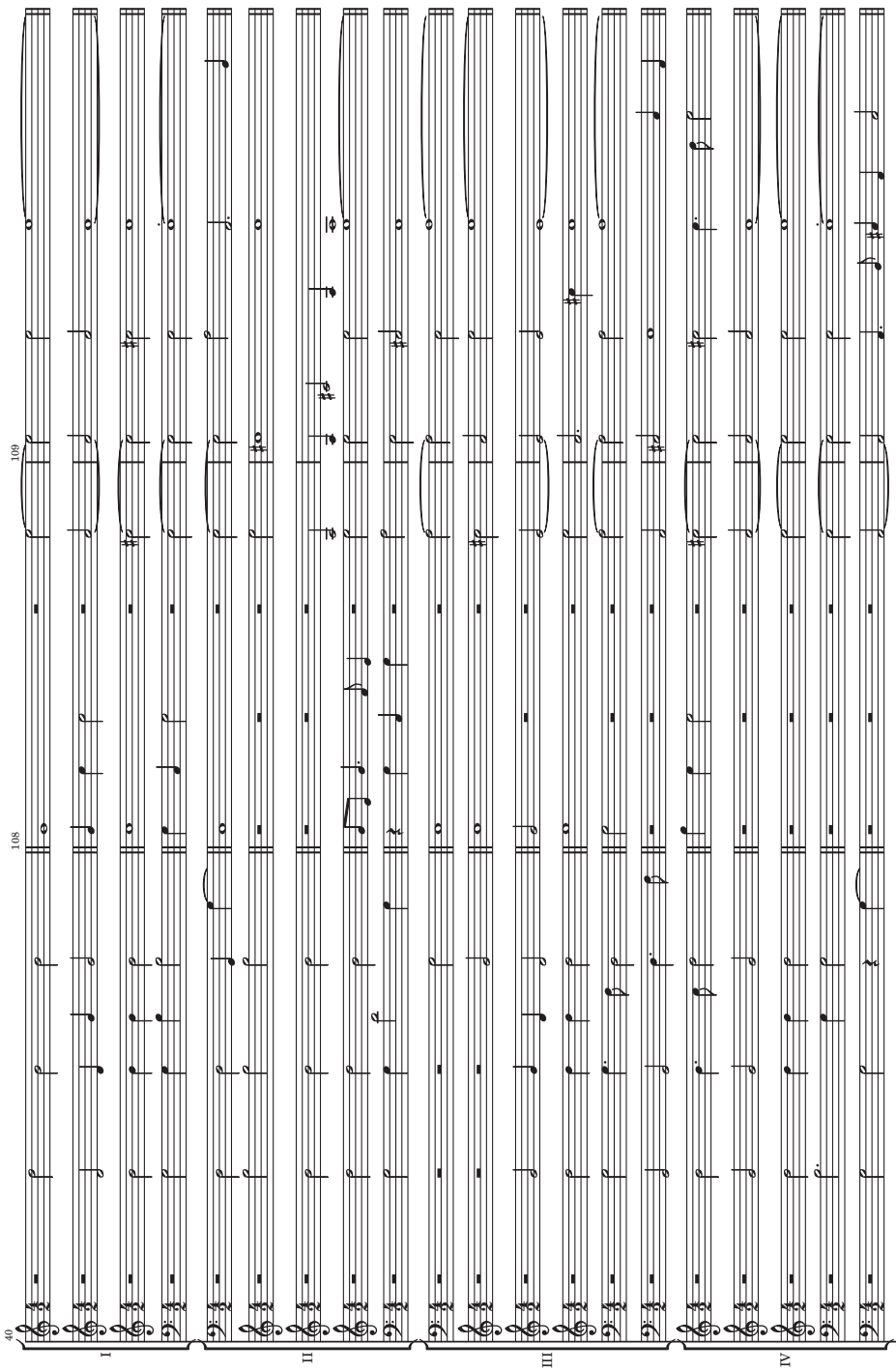
Трудно не обратить здесь внимание на стоящий как бы особняком «частокол» единиц в середине гематрической структуры. Их сумма 1+11+11 (ALL) и равна 23 максимам.

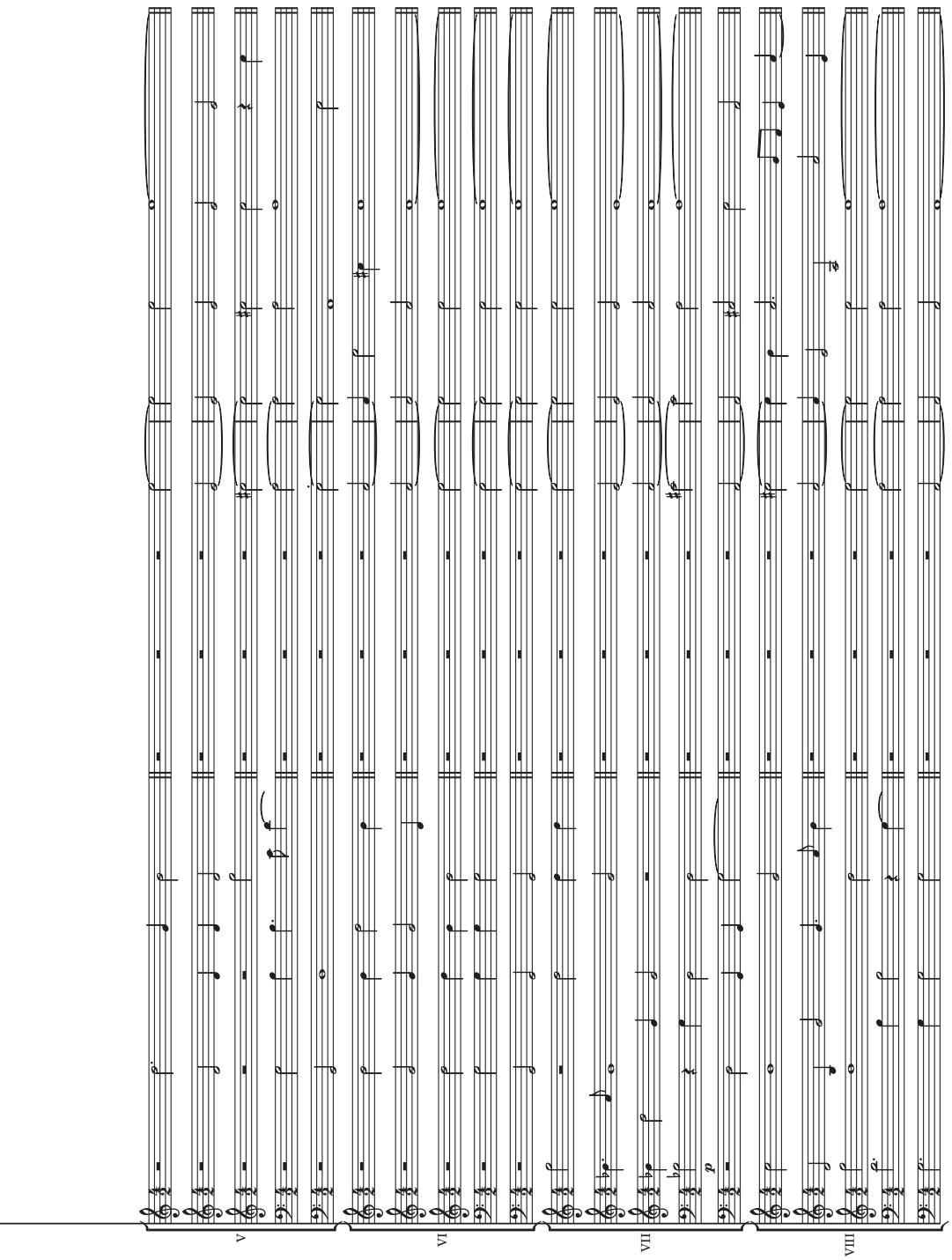
Помимо специфической только для этого сочинения числовой символики, в мотете Таллиса присутствуют и общие для эпохи «сакральные» числовые знаки.

Ведь 40 — не только сороковой день рождения королевы Елизаветы, сорок голосов и первое вступление сорокаголосного *tutti* на сороковом бревисе, а и общая для той эпохи аллюзия на символы, знакомые с детства: всемирный потоп, хождение по пустыне и многие им подобные.

Томас Таллис. *Spem in alium*, образец «тотального» многоголосия

2




V
VI
VII
VIII
p

Точно так же 6 — не только количество букв в имени *Tallis*, строк в текстомузыкальной форме мотета *Spem in alium*, бревисов в максиме в избранной мензуре, бревисов в первом, втором и пятом (6 x 2) сорокаголосном *tutti*, а и почитаемое в эпоху Возрождения совершенное число (равное сумме всех своих делителей), и число дней творения. О его сакральном смысле в сочинении «Град Божий» писал еще святой Августин.

Конечно, число 69 не имеет никакого значения для мироздания, как его ни переворачивай с ног на голову. Но на этом фундаменте Томас Таллис, как истинный демиург, создал свой собственный, удивительный и неповторимый звуковой микромир, и «идеально-неподвижная фигурность» чисел, составляющих имя музыканта, поддерживает его величественный купол.

Использованная литература

1. *Лосев А. Ф.* Форма — Стиль — Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.
2. *Милка А.* Искусство фуги И. С. Баха. СПб: Композитор, 2009. 456 с.
3. *Baker M.* Spem in alium. URL: http://www.superflumina.org/PDF_files/speminalium.pdf (дата обращения: 12.08.2018).
4. Cantiones, quae ab argumento sacrae vocantur (William Byrd/Thomas Tallis) URL: http://www2.cpdl.org/wiki/index.php/Cantiones,_quae_ab_argumento_sacrae_vocantur_(William_Byrd/Thomas_Tallis) (дата обращения: 12.08.2018).
5. *Davis K.* Motive and Spatialization in Thomas Tallis' Spem in alium. URL: http://kevindavismusic.com/wp-content/uploads/2014/11/Motive-and-Spatialization-in-Thomas-Tallis-Spem-in-Alium.pdf (дата обращения: 12.08.2018).
6. *Keyte H.* [disc notes] // Tallis: Spem in alium Latin Church Music / Taverner Consort & Choir Parrott. EMI CDC 7 49555 2 (1989).
7. *Legge Ph.* Notes // Tallis Th. Spem in Alium Nunquam Habui: a Motet for 40 Voices / ed. by Philip Legge. Choral Public Domain Library. 2004 (rev. 2008). URL: http://www1.cpdl.org/wiki/images/5/55/Tallis_Spem_in_alium_full_score_PML.pdf (дата обращения: 12.08.2018).
8. *Schwarm B.* Spem in alium nunquam habui, motet by Tallis. URL: https://www.britannica.com/topic/Spem-in-alium-nunquam-habui (дата обращения: 12.08.2018).
9. *Stockhausen K.* Gruppenkomposition: Klavierstück I (Anleitung zum Hören) // K. Stockhausen. Texte zum elektronischen und instrumentalen Musik: in 10 Bde. Bd. I. Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens / hrsg. von D. Schnebel. Köln: M. DuMont Schauberg, 1988. S. 63–74.
10. *Whittaker W. G.* An Adventure (Tallis's 40-part Motet) // W. G. Whittaker. Collected Essays. London [a. o.]: Oxford University Press, 1940. P. 86–89.

Мальцева Анастасия Александровна

aamaltseva@mail.ru

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки

630099 Новосибирск,
ул. Советская, 31

Anastasiya A. Maltseva

aamaltseva@mail.ru

Ph. D., Senior Lecturer of the Music History Department of Glinka State Novosibirsk Conservatory

31 Sovetskaya St.,
Novosibirsk 630099
Russia

Аннотация

К вопросу о перечнях фигур в музыкально-теоретических трудах эпохи барокко

С отказом от представлений о существовании единого стройного учения о музыкально-риторических фигурах барокко (*Figurenlehre*) музыковедам второй половины XX — начала XXI веков не оставалось ничего иного, как перейти к углубленному исследованию текстов отдельных теоретиков, обращавшихся к этой теме. В данной статье, подготовленной по итогам работы с источниками XVII — первой половины XVIII столетий, автор акцентирует внимание на существенных в методологическом отношении и одновременно дискуссионных вопросах, возникающих при попытке очертить круг трактатов, которые содержат перечни музыкальных фигур. В опоре на конкретные примеры в статье обсуждаются различные подходы к понятию «перечень фигур»; отмечается, что авторы музыкальных трактатов не всегда придерживаются ими же заявленных принципов перечисления или типологизации фигур, смешивают или подменяют друг другом понятия «фигура», «манера», «украшение» и т. п. Таким образом, можно утверждать, что феномен перечней фигур неоднороден; каждый автор, следуя собственным представлениям, предлагает индивидуальную версию учения о фигурах, обусловленную частными контекстами, предназначением конкретного перечня и мотивами его создания.

Ключевые слова: барокко, музыкальная риторика, музыкально-риторические фигуры, перечень музыкальных фигур, *Figurenlehre*

Abstract

On Catalogues of Figures in Baroque Music Theory

After the music scholars of the second half of the 20th — the early 21st century ceased to believe in the existence of the only possible concept of Baroque musical and rhetorical figures (*Figurenlehre*), they naturally immersed themselves into the theories of figures formulated separately by certain experts. In this article based on the references dating back to the 17th — the first half of the 18th centuries the author is focused on the methodically critical but disputable issues arising in the attempt to make the list of essays containing catalogues of the musical figures. With specific reference the article dwells on various approaches to the concept of “the catalogue of figures”; it points out that the authors of the concepts do not always stick to the declared principles of listing or classification of figures, tend to mix up or play with the concepts of “figures”, “manners” or “decorations”, etc. Thus, the phenomenon of the catalogue of figures looks like something heterogeneous; every author follows his or her own ideas offering his or her own version of the theory of figures (*Figurenlehre*), due to particular contexts, purposes of the catalogue of figures and the motives for its creation.

Keywords: Baroque, musical rhetoric, musical-rhetorical figures, catalogue of musical figures, *Figurenlehre*

Анастасия Мальцева

К ВОПРОСУ О ПЕРЕЧНЯХ ФИГУР В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТРУДАХ ЭПОХИ БАРОККО[1]

Среди значительного массива музыкально-теоретической литературы XVII–XVIII веков перечни музыкально-риторических фигур представлены менее чем в полутора десятках трудов[2]. При этом авторские версии этих перечней, на первый взгляд не вызывающие вопросов и сомнений, таят в себе множество неясностей, смешений и подмен понятий, непоследовательности в изложении. Понимание этого заставляет по-новому взглянуть на, казалось бы, хрестоматийные сведения и обратиться к реконструкции музыкально-риторического знания барокко, восприняв его в проблемном ключе.

[1] Статья подготовлена под руководством профессора, доктора Янины Классен во время научной стажировки в Высшей школе музыки Фрайбурга-им-Брайсгау.

[2] Д. Бартель систематизирует в своем исследовании труды пятнадцати музыкальных теоретиков [6]. Я. Классен ограничивает круг авторов «ориентировочно» четырнадцатью именами: «Так или иначе, за полуторавековой период и при наличии, по меньшей мере, двухсот двадцати трактатов лишь четырнадцать авторов приводят специально составленные каталоги фигур» [14, *77–78*]. Здесь и далее переводы, кроме особо оговоренных случаев, выполнены автором статьи.

Хронологические границы

Все современные исследователи сходятся в том, что хронологические границы учения о музыкально-риторических фигурах более или менее соответствуют эпохе барокко, с характерным для этого времени влиянием риторики на теорию музыки. Согласно Дитриху Бартелю, первое систематическое учение о фигурах принадлежит Иоахиму Бурмейстеру (1599), автором же последнего является Иоганн Николаус Форкель (1788) [6, *8*]. С точки зрения Йоханнеса Менке, крайней границей следует считать трактаты И. А. Шайбе и М. Шписса: «Кажется, что принятым границам эпохи мы также обязаны учению о фигурах: комфортные границы 1600–1750 очерчены от бурмейстеровской *Musica poetica* 1606 года до *Tractatus musicus compositorio-practicus* Майнрада Шписса и *Der Critische Musicus* Иоганна Адольфа Шайбе (оба 1745 года)» [17, *19*].

Таким образом, предметом разночтений является перечень фигур, представленный Форкелем (1749–1818) во «Всеобщей истории музыки» (1788)[3]. Его автора часто связывают с новой эстетической парадигмой века Просвещения, отличающейся пониманием прекрасного через категорию чувствительности (*Empfindsamkeit*), усилением интуитивизма и роли личностного начала — факторами, которые, как принято считать, предопределили закат рационалистичного учения о фигурах эпохи барокко.

Перечень фигур или не перечень?

С определенностью можно говорить о следующих авторах, в научных или учебных текстах которых идея о связи музыки и риторики получает развитие и реализуется в виде списка музыкальных фигур[4]:

---

[3] См. Раздел IV «Расположение музыкальных мыслей, принимая во внимание начало музыкальных произведений, а также учение о фигурах» (*Anordnung musikalischer Gedanken in Rücksicht auf den Anfang der Tonstücke nebst der Lehre von den Figuren*, § 104–119) [11, *53–59*].

[4] Список трактатов мог бы пополниться еще и учением о фигурах Франца Ксавера Антона Муршхаузера (1663–1738), которое предполагалось изложить во второй части трактата «Музыкально-поэтическая академия в двух частях, или Высшая школа музыкальной композиции» (*Academia musico-poetica bipartita. Oder: Hohe Schul der Musicalischen Composition*; 1721). Уже в Предисловии к вышедшей в свет первой части трактата автор подробно рассуждает о необходимости разумно применять «вольности» как в поэзии, так и в музыке, а в последнем абзаце первой из глав анонсирует содержание запланированной второй части — книги о контрапункте, «в которой наряду с множеством относящихся к этому предмету наставлений в музыке (*musicalischen Documentis*) будет представлен также Аппендикс, или Приложение о вольностях (*Licentiis*) и поэтических фигурах (*Figuris Poeticis*)» [18, *2*]. В середине прошлого столетия Петер Бенари сожалел, что Муршхаузер не выполнил свое обещание: вторая часть «Академии» «определенно внесла бы существенный вклад в учение о фигурах, едва ли принимаемое во внимание в теоретической литературе» [7, *55*].

Автор перечня	Годы его жизни	Годы публикации трактата /трактатов
Иоахим Бурмейстер	1564–1629	1599, 1601, 1606
Иоганнес Нуциус	1556–1620	1613
Иоахим Турингус	(?)	1624
Атаназиус Кирхер	1602–1680	1750
Кристоф Бернхард	1627/28–1692	ок. 1660, ок. 1682
Вольфганг Каспар Принц	1641–1717	1696
Иоганн Георг Але	1651–1706	1697
Томаз Бальтазар Яновка	1669–1741	1701
Иоганн Готфрид Вальтер	1684–1748	1708, 1732
Маурициус Фогт	1669–1730	1719
Иоганн Маттезон	1681–1764	1739
Майнрад Шписс	1683–1761	1745
Иоганн Адольф Шайбе	1708–1776	1745

При этом некоторые музыкальные приемы, присутствие которых в перечнях фигур потенциально возможно, упоминаются в трудах и других авторов[5]. Например, Д. Бартель приводит определения терминов *diminutio*, *exclamatio*, *faux bourdon* из третьего тома трактата Михаэля Преториуса *Syntagma musicum* (1619) [6, *129, 150–151, 156*]; фигуру *licentia* в понимании Иоганна Андреаса Хербста (*Musica poetica sive compendium melopoeticum*, 1643) [ibid., *221*]; *falso bourdone* по Андреасу Веркмайстеру (*Hypomnemata musica*, 1700) [ibid., *156–157*].

Несколько сокращенный вариант бернхардовского учения о фигурах содержится в труде *Trifolium musicale consistens in Musica Theorica, Practica & Poetica* (1691) штутгартского органиста, капельмейстера и дирижера Иоганна Христофа Штирляйна (1650–1693). В первой части под названием *Musica Theorica* из двух групп фигур по Бернхарду (*figurae fundamentales* и *figurae superficiales*) Штирляйн представляет только вторую [24, *16–22*].

В этой связи можно также упомянуть «Идею грамматики мусикийской» (1679) Николая Дилецкого (1630 — после 1680): автор трактата предлагает термины, аналогичные *catabasis* и *anabasis*, и учит нисхождением (сниде) в музыке сопровождать слова «сниде на землю» и восхождением (восшедый) — слова «восшедый на небеса» [2, *88–89*]. Подразумевает ли Дилецкий под этими приемами собственно музыкально-риторические

[5] О таких приемах, как *ligaturen* и *syncopatio* говорит Лауренциум Рибовиум в изданном в Кёнигсберге трактате *Enchiridion musicum, oder Kurtzer Begriff der Singekunst* [21, *50, 113*].

фигуры? Как указывает Е. Е. Воробьев, «Дылецкий действительно описывает естественное правило, согласно которому предписывается изображать слова “взыде” и “сниде” восходящим и нисходящим мелодическим движением соответственно, однако он не определяет это как риторическую фигуру (это отмечает Захарова). В подобной изобразительности нет ничего специфически риторического; риторическое учение не знает фигур анабазис и катабазис» [1, *236*]. Однако нельзя не заметить, что эти фигуры знало музыкально-риторическое учение А. Кирхера в версии Главы VIII (§ VII и § VIII)[6]. По словам Дитера Лемана, «стремление к тщательной передаче текста в музыке обнаруживается не в последнюю очередь в том, что он [Дилецкий. — *А. М.*] рекомендует, присоединяясь к польской и первоначально итальянской теории и практике композиции конца XVI и начала XVII столетия, определенные музыкальные изобразительные средства, выразительные мотивы в форме определенных мелодических фигур» [15, *159*].

Однако возникает вопрос, что конкретно мы понимаем под перечнем и все ли из вышеназванных авторов предлагают именно перечни фигур? Можно ли даже незначительное число фигур, упоминаемых в трактате, назвать списком или перечнем?

На наш взгляд, о перечне фигур можно говорить при соблюдении двух условий:

I. Автор напрямую уведомляет читателя о том, что приступает к перечислению музыкально-риторических фигур, как это делает, например, аббат цистерцианского монастыря Иоганн Нуциус (см. ил. 1)[7].

Etſi ad Rhetorum imitationem non difficile erat
ingentem figurarum Cathalogum coacervare,

Ил. 1. Фрагмент из трактата И. Нуциуса *Musices poeticæ sive de compositione cantus*

Также автор может использовать в заголовке главы, раздела, параграфа, словарной статьи ключевые слова (*Figura*, *Ornamentum*) или провести в тексте аналогии с риторикой. Приведем несколько показательных примеров.

1. Атаназиус Кирхер: «Фигуры в нашей Музургии, по сути и по видимости, — то же самое, что украшения (*colores*), тропы и разные стили речи в риторике» [13, *366*][8];

---

[6] Позднее эти фигуры, возможно, в ряде случаев вслед за А. Кирхером, называли Т. Б. Яновка (*Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ*, 1701), М. Фогт (*Conclave thesauri magnæ artis musicæ*, 1719), И. Г. Вальтер (*Musicalisches Lexicon*, 1732), М. Шписс (*Tractatus musicus compositorio-practicus*, 1745).

[7] Перевод текста иллюстрации: «Большой каталог фигур составлен в подражание риторам» [19, *Cap. VII*].

[8] Перевод приводится по статье Р. А. Насонова «Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории “готовых слов”» [4, *118*].

2. Иоганн Георг Але: «Подобно тому, как ораторы в свободной речи и поэты в стихотворной употребляют всякого рода риторические фигуры, так и многие мелопоэты в распетой речи (*singender Rede*) пользуются ими» [5, *16*];

3. Томаз Бальтазар Яновка: «Музыкальные фигуры представляют собой то же самое, что тропы, а также различные способы речи в риторике» [12, *46*];

4. Кристоф Бернхард: «В результате этого музыка нашего времени поднялась так высоко, что благодаря большому числу фигур <...>, она сравнима с риторикой» [8, *147*][9];

5. Иоганн Готфрид Вальтер: «Нашу сегодняшнюю музыку из-за большого количества фигур следует сравнивать с риторикой» [27, *266*];

6. Иоганн Маттезон: «О них [фигурах — *А. М.*] можно справиться в риториках, и почти все они могут применяться в мелодии» [16, *242*];

7. Иоганн Адольф Шайбе: «Каждый согласится со мной, что фигуры придают наибольшую экспрессию музыкальному стилю и сообщают ему необыкновенную силу <...>. Это одинаково как для музыки, так и для ораторского искусства и поэзии» [22, *683*][10].

II. Следование фигур друг за другом в определенном порядке (например, в соответствии с предлагаемой автором классификацией).

В большинстве анализируемых источников теоретики предпосылают разделу с разъяснениями фигур их краткий обзор, который можно расценивать как важный ориентир в отношении границ учения того или иного автора, а также в представлении о точном составе элементов каждого учения. При этом нумерацию фигур предлагают отнюдь не все авторы (среди перечней с нумерацией могут быть названы каталоги И. Бурмейстера, И. Турингуса, А. Кирхера (в Книге VIII), И. Х. Штирляйна, И. А. Шайбе, списки фигур, относящихся к обычному пышному и к театральному стилям, в «Расширенном трактате о композиции» Кр. Бернхарда[11]), и не все указывают точное количество фигур, входящих в их перечень, следуя достойному подражания примеру И. Турингуса, избравшего для своего учебного трактата старинную литературную форму ответов на вопросы: *Qua figuræ sunt principales?* — Tres [25, II, *98*].

[9] Перевод приводится по книге О. И. Захаровой «Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы» [3, *26*]. Здесь и далее в приводимых цитатах разрядка принадлежит автору данной статьи.

[10] Перевод приводится по книге О. И. Захаровой [там же, *30*].

[11] При перечислении фигур «строгого» стиля (*stilus gravis*) Бернхард использует буквы латинского алфавита.

Фигура или не фигура?

Два условия, о которых говорилось выше, выдерживаются далеко не во всех трудах. Поэтому при изучении источников бывает затруднительно ответить на вопрос, с каким именно количеством фигур в каждом конкретном случае мы имеем дело, если автор:

— не указывает точное количество фигур, «разбрасывая» фигуры вне «основного» перечня в разных книгах или главах трактата;

— не предлагает предварительный их обзор[12], а если и предлагает, то в дальнейшем ему не вполне следует.

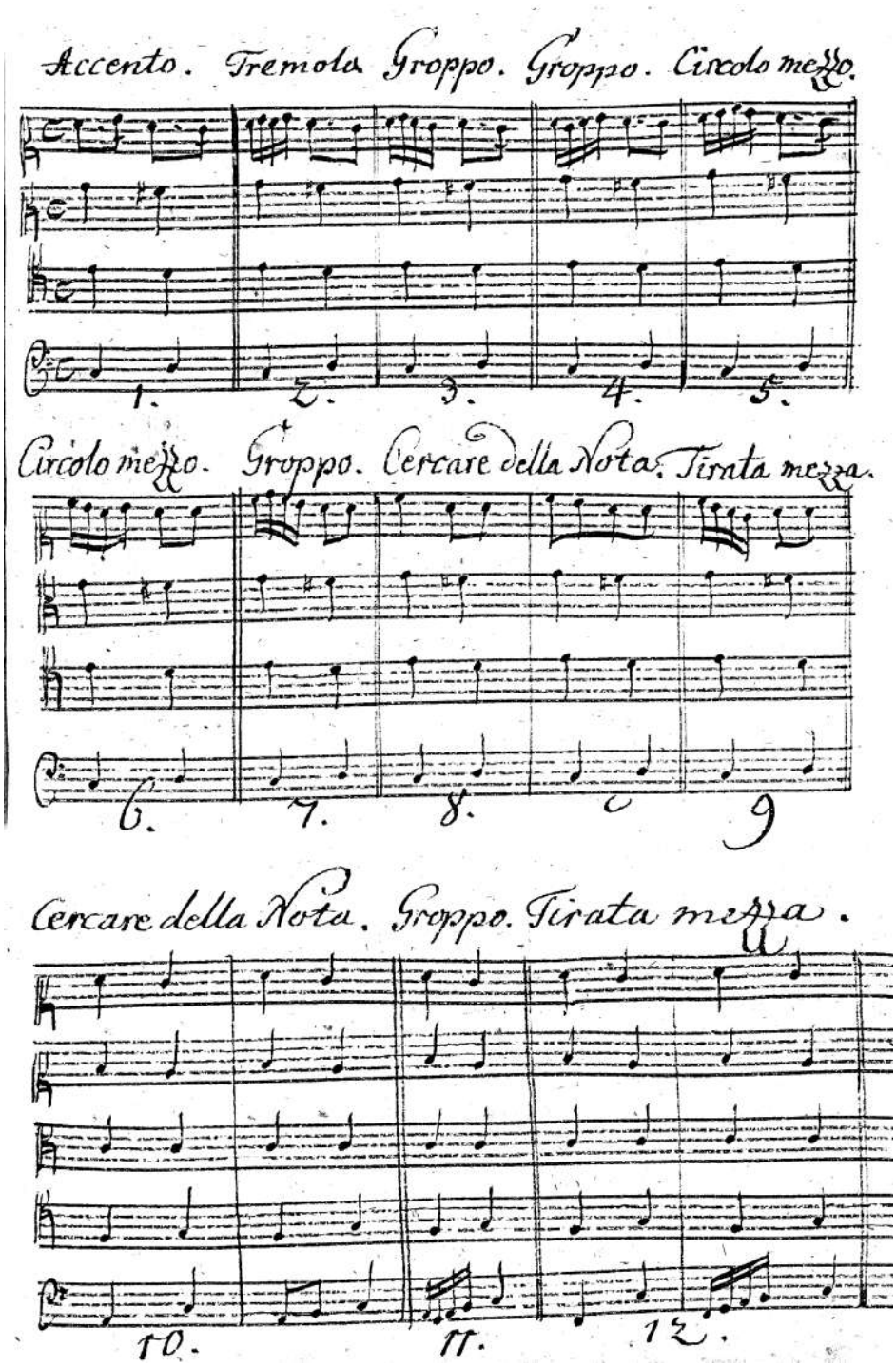
Знаменитый пример — осознанно или случайно допущенный А. Кирхером сбой при описании фигур в § VIII главы VIII части III Книги VIII *Musurgia universalis*, предварительно перечисленных в § VII этой же главы, когда без комментария остаются *polysyndeton* и *symploce*, однако в завершение параграфа неожиданно возникают объяснения фигур *assimilatio* и *repentina abruptio*, не учтенных в первоначальном варианте списка (в § VII). Еще один список фигур, отличный от двух вышеназванных, помещен в главе XIX Книги V. По мнению Р. А. Насонова, «откровенная несогласованность сведений, изложенных в этих разделах, объяснима отчасти спешкой, в которой он [трактат. — *А. М.*] создавался: Кирхер хотел успеть продемонстрировать свое детище участникам Генеральной Конгрегации иезуитов, съехавшихся в Рим со всех концов света. Тем не менее, противоречия в изложении не стоит списывать только на внешние обстоятельства: музыкальная риторика вовсе не была для Кирхера чем-то устоявшимся и очевидным; скорее, ученый пребывал в поиске верных путей к использованию понятийного аппарата искусства красноречия по отношению к современной музыкальной практике» [4, *116*].

При обращении к следующему примеру бросается в глаза то, что пражский магистр *artes liberales* Т. Б. Яновка при обзорном перечислении фигур дважды называет *assimilatio* — при этом объяснению подлежит только второе ее упоминание [12, *56*].

Веймарский органист и учитель музыки принца Иоганна Эрнста И. Г. Вальтер в четвертой главе второго тома «Наставления в музыкальной композиции» (*Præcepta der Musicalischen Composition*) приводит читателя к классификации фигур довольно внезапно, только после того, как уже были подробно разъяснены две фигуры, принадлежащие к группе *Figuræ fundamentales* (*syncopatio* и *transitus*), а также после того, как в первой главе уже была объяснена фигура *Anticipatione della Nota* [27, *177*] и, более того, еще двенадцать фигур в виде нотного примера [ibid., *181–182*] — по сути, изложение приемов диминуирования (см. пример 1):

[12] В этой связи упомянем трактаты двух авторов: М. Фогта (*Conclave thesauri magnæ artis musicæ*, 1719) и И. Г. Але [5, *16–18*]. Последний плавно переходит от разъяснения фигур риторических к музыкальным.

1 Фрагмент из трактата И. Г. Вальтера *Præcepta der Musicalischen Composition*



При этом И. Г. Вальтер использует термин «фигура», но не помещает данные фигуры в основной перечень, состоящий из классификационных групп *Figuræ fundamentales* и *Figuræ superficiales*.

Наконец, бенедиктинец М. Шписс, уверяя читателя на словах[13]:

Es seynd aber dieser Figuren die bekanteste nach Alphabetischer Ordnung.

Ил. 2. Фрагмент из труда М. Шписса *Tractatus musicus compositorio-practicus*

алфавитного порядка не придерживается и, более того, завершает список фигурой *acciaccatura* [23, *155–160*].

Исходя из такого положения вещей, появляется необходимость прояснить еще некоторые вопросы: в действительности ли тот или иной автор говорит о фигурах? или он описывает *Manieren* и *Passaggio*? или вовсе не разделяет эти понятия?[14]

Итак, фигура или не фигура? Этот вопрос раз за разом возникает не только при бесчисленных попытках проанализировать нотный текст в опоре на столь привлекательное в своей «простоте» и «рациональности» учение о музыкально-риторических фигурах, но и при изучении теоретических источников.

Представление о том, что понятие «музыкально-риторическая фигура» размыто, динамично в историческом аспекте и, являясь гетерогенным феноменом, имеет много уровней, стало общим местом в музыковедческих трудах. Однако если исходным пунктом исследования становится не абстрактное представление о полутора веках истории музыкального барокко, а фигура в понимании определенного автора, то и в этом случае ответ не лежит на поверхности. Выясняется, что некоторые авторы не допускают смешения украшений (*Variatio*, *Passaggio*, *Manieren*) с музыкально-риторическими фигурами и рассматривают их отдельно от перечня последних; в то же время, другие теоретики находят возможным включить эти понятия в свои каталоги. Поясним это разделение следующими примерами:

I. Для музыкантов / для композиторов

И. Г. Вальтер рассматривает «морденты и другие фигуры» в первой главе [27, *180*], то есть вне основного перечня, размещенного в четвертой из глав. Но при этом фигура *variatio*, по образцу трактата Кр. Бернхарда, остается у него в основном списке.

---

[13] Перевод текста иллюстрации: «А это наиболее знаменитые фигуры в алфавитном порядке» [23, *155*].

[14] Как, например, В. К. Принц, говоря о том, что «Фигура — это определенный Modulus в музыке, следовательно, применяется с определенной подобающей ему манерой» [20, *47*].

Органист и придворный поэт из Мюльхаузена И. Г. Але не только не смешивает фигуры и манеры под заголовком фигур, но и разъясняет *accento*, *tremolo*, *groppo*, *circolo mezzo*, *cercare della nota*, *tirata mezza* и прочие приемы в специальном труде[15].

Отдельно от фигур «цветистые украшения» (*die verblühmte Auszierungen*) рассматривает также И. А. Шайбе, уделяя им внимание в статье 70 «Критического музыканта»[16]. «Они [цветистые украшения — *А. М.*] очень сильно отличаются от фигур. <...> Однако цветистые украшения не имеют ничего общего с методом или манерой свободного вокального или инструментального исполнения. Они предназначены для музыкантов-практиков, так как уже присутствуют в произведении и должны обязательно добавляться композиторами» [22, *642–643*].

II. *Mehrere kleinere Noten*[17] в перечне фигур

Кр. Бернхард располагает *variatio* в списке фигур в качестве аналога итальянского *passaggio*. И. Г. Вальтер в «Наставлениях в музыкальной композиции» следует его образцу.

Учение о фигурах директора музыки и придворного композитора Зорау В. К. Принца, по сути состоящее из орнаментальных мелодических фигур, всецело является отражением практики диминуирования. Вероятно, оно принесло больше пользы не создателям произведений, а их исполнителям. Вернер Браун, начиная в своей работе раздел о фигурах, подчеркивает качественное отличие так называемых «певческих фигур» (*Sänger-Figuren* по В. К. Принцу) от музыкально-риторических[18]. Аналогом этому понятию — и связанному с музыкально-риторическими фигурами, и, тем не менее, выделенному в самостоятельную группу — являются простые фигуры (*figuræ simplices*), по сути традиционные приемы импровизации украшений, разъясняемые в трактате М. Фогта [26, *147–149*].

К середине XVIII века проблема смешения украшений, колоратур, манер, приемов *Variatio* и фигур становится предметом научной рефлексии.

М. Шписс отдает себе отчет в том, что *Coloraturen* для певцов и певиц отличны от фигур, которые должен знать композитор: «Ф и г у р ы бывают

---

[15] *Ahle J. G.* Johan Georg Ahlens Musikalisches Herbst-Gespräche: darinnen weiter vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Tobias David Brückner, 1699. S. 16–21.

[16] Фигуры разъяснены в статьях 75 и 76.

[17] «Несколько более мелких нот»: именно при помощи этих слов Кр. Бернхард определяет фигуру *Variatio*: «*Variatio*, называемое итальянцами *Passaggio* и вообще *Coloratura*, возникает, если *интервалы* изменяются при помощи нескольких более мелких нот так, что вместо большой ноты спешат более мелкие благодаря ходам и скачкам на следующую ноту» [9, *73*].

[18] «В отличие от нотных знаков, из которых образуется “фигуральная” музыка, и в отличие от Sänger-“Figuren” (“диминуирование нот (*Noten Diminution)* и дробление определенным образом”: Printz, *Compendium*, 1989, с. 5, S. 46), так называемые “музыкально-риторические фигуры” сохраняются как *Res facta*, как одна из сторон музыкального произведения» [10, *332*].

двух родов. Относительно первых, тех, что состоят в разнообразных, бесчисленных колоратурах, или так называемых манерах, мы оставляем судить в процессе исполнения (*zur Execution*) певцам, певицам, скрипачам, [городским] трубачам и прочим опытным музыкантам. О некоторых же фигурах иного вида — а именно о тех, которые надлежит знать композитору, — следует изложить здесь на бумаге» [23, *155*]. Однако осознание этой разницы не ведет Шписса к разделению *Coloraturen* и *Figuren* на самостоятельные типологические группы (как это уже было сделано М. Фогтом), и он разъясняет *trillo*, *mordant*, *variatio* и др. «вперемежку» с композиционными приемами.

И. А. Шайбе видит смешение рассматриваемых понятий в проблемном ракурсе: «В семидесятой статье я уже обдумывал фигуры и одновременно заметил различие, которое существует между ними и цветистыми оборотами. Я не знаю, как так произошло, что многие наши писатели в обращении с фигурами меньше всего смотрели на это и, как правило, смешивали цветистые обороты с фигурами» [22, *684*].

Таким образом, существо проблемы заключается в следующем: причислять ли элементы и приемы практики диминуирования к музыкально-риторическим фигурам при постановке вопроса о перечнях фигур?

Видится правомерным исходить из «аутентичной» терминологии и опираться на исторические представления, содержащиеся в музыкально-теоретических трудах, придерживаясь тех границ, которые устанавливает для своего учения каждый автор. Это означает: мыслить *Manieren* И. Г. Але вне учения о фигурах, а, например, прием *Variatio* Кр. Бернхарда, который, по сути, является иллюстрацией практики диминуирования, — музыкально-риторической фигурой.

Однако в результате сравнения перечней возможен более широкий взгляд на манеры и фигуры — как на синхронно существовавшие в музыкальной практике и связанные феномены. Такой подход обязывал бы нас самостоятельно «дополнить» каталоги отдельных авторов, поместив туда и названные ими вне перечня фигур «украшения». Это решение вопроса повлекло бы еще одно, на этот раз грандиозное следствие — открыло бы врата в необъятный мир орнаментики, включая в круг изучаемых нами явлений трактаты М. Преториуса и Г. Муффата, И. И. Кванца, К. Ф. Э. Баха, Ф. В. Марпурга, Л. Моцарта и других авторов, а вместе с ними и богатое итальянское, французское и английское наследие. Однако вполне ли это соответствует исходному пункту наших рассуждений — «перечни музыкальных фигур эпохи барокко»?

Вышеназванные подходы соотносятся между собой как узкий и широкий, при этом во втором случае в сферу внимания попадает помимо *Elocutio* еще и *Executio*.

Наша статья не претендует на полноту охвата проблем, заслуживающих обсуждения в связи с широко известными перечнями барочных музыкально-риторических фигур. Однако осознание индивидуальности представлений

каждого автора о музыкальных фигурах, различий контекстов возникновения и предназначений каждого учения может способствовать воссозданию подлинной — возможно, менее идеализированной, чем это преподносится сегодня наукою студентам и музыкантам-практикам — картины существования этого феномена в эпоху барокко.

Использованная литература

1. *Воробьев Е. Е.* Музыка и риторика в России XVII–XVIII веков: Николай Дылецкий и Михаил Березовский // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования: Материалы международной научной конференции. Вып. 1 / ред.-сост. Н. Ю. Плотникова. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 233–242.
2. *Дилецкий Н.* Идея грамматики мусикийской / публикация, перевод, исследование и комментарии Вл. Протопопова. М.: Музыка, 1979. 640 с.
3. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
4. *Насонов Р. А.* Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 40-летию Астраханской государственной консерватории / глав. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань: Издательство ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. С. 115–121.
5. *Ahle J. G.* Johan Georg Ahlens Musikalisches Som[m]er-Gespräche: darinnen ferner vom grund- und kunstmäßigen Komponiren gehandelt wird. Mühlhausen: Kristian Pauli, 1697. 42 S.
6. *Bartel D.* Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber: Laaber, 1997. 303 S.
7. *Benary P.* Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961. 246 S. (Jenaer Beiträge zur Musikforschung. Bd. 3).
8. *Bernhard Chr.* Ausführlicher Bericht vom Gebrauchen Con- und Dissonantien // Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 132–153.
9. *Bernhard Chr.* Tractatus compositionis augmentatus // Müller-Blattau J. M. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 40–131.
10. *Braun W.* Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Teil 2. Von Calvisius bis Mattheson. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994. 454 S.
11. *Forkel J. N.* Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig: Schwickert, 1788. 504 S.
12. *Janovvka T. B.* Figuræ Musicæ // T. B. Janovvka. Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ. Vetero-Pragæ: Georgij Labaun, 1701. P. 46–56.e
13. *Kircher A.* Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni. Romae: Hæredum Prancisci Corbelletti, 1650. T. 1. 690 p.
14. *Klassen J.* Musica poetica und musikalische Figurenlehre — ein produktives Missverständnis // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz / hrsg. von G. Wagner. Stuttgart: Metzler, 2001. S. 73–83.
15. *Lehmann D.* Nikolai Dilezki und seine „Musikalische Grammatik“ in ihrer Bedeutung für die Geschichte der russischen Musik. Diss. Berlin, 1962. 420 S.
16. *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739. 504 S.

17. *Menke J.* Mehr als „Figurenlehre“. Giacomo Carissimi: Jonas und Jephte // Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden / hrsg. von F. Diergarten. Laaber: Laaber, 2014. S. 19–45.
18. *Murschhauser F. X.* Academia musico-poetica bipartita. Oder: Hohe Schul der Musicalischen Composition. Nürnberg: W. M. Endter, 1721. 7 Bl., 186, [10] S.
19. *Nucio J.* Musices poeticæ sive de compositione cantus. Neisse: Crispini Scharffenbergi, 1613. 88 p.
20. *Printz W. C.* Phrynidis Mytilenæi, Oder des Satyrischen Componisten. Dresden und Leipzig: Joh. Christoph Mieth und Joh. Christ. Zimmermann, 1696. 143 S.
21. *Ribovium L.* Enchiridion musicum, oder Kurtzer Begriff der Singekunst. Königsberg: Lorenz Segebaden, 1638. 265 S.
22. *Scheibe J. A.* Critischer Musicus. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. 1083 S.
23. *Spiess M.* Tractatus musicus compositorio-practicus. Augsburg: Johann Jacob Lotters, 1745. 240 S.
24. *Stierlein J. Chr.* Trifolium musicale consistens in Musica Theorica, Practica & Poetica. Stuttgart: Tobias Friderich Coccnus, 1691. 45 S.
25. *Thuringus J.* Opusculum bipartitum, De primordiis musicis. Berolini: Georgij Rungij, 1624. [8] Bl., 67, 127 p.
26. *Vogt M. J.* Conclave thesauri magnæ artis musicæ. Vetero-Pragæ: Georgij Labaun. 1719. 227 p.
27. *Walther J. G.* Praeæcepta der Musicalischen Composition. T. 2. [Weimar]: [ms.], 1708. 419 S.

Устюгова Александра Викторовна

uav80@mail.ru

Кандидат искусствоведения, преподаватель теоретических дисциплин Красноярского педагогического колледжа №1 имени М. Горького, скрипачка

660017 Красноярск,
ул. Урицкого, д. 106

Alexandra V. Ustugova

uav80@mail.ru

Ph. D., Lecturer of the Music Department of Krasnoyarsk Gorky Pedagogical College No. 1, violinist

106 Uritskogo St.,
Krasnoyarsk 660017
Russia

Аннотация

Древнерусский музыкальный термин «прегудница» и история его толкования

Настоящая статья представляет собой первое специальное исследование музыкального термина «прегудница». В результате анализа оригинальных древнерусских церковных текстов XIII–XVIII веков установлено два основных значения данного термина: музыкальный инструмент и исполнитель на музыкальном инструменте. На основе сведений, содержащихся в словарях XVII–XIX столетий, а также утверждений, сделанных авторами научных трудов XX–XXI веков, прослеживается, как изменялось толкование термина «прегудница» в русской музыкальной науке.

Ключевые слова: прегудница, прегудник, прегудничь, древнерусская музыкальная терминология, древнерусская инструментальная культура

Abstract

Ancient Musical Term “Pregudnica” and History of Its Interpretation

This article is the first special study of the musical term “pregudnica” (*прегудница*). As follows from the analysis of original ancient Russian church texts of the 13th–18th centuries, there were two central meanings of this term: a musical instrument and a performer on a musical instrument. On the basis of the information contained in the dictionaries of the 17th–19th centuries, as well as statements made by the authors of scientific papers of the 20th–21st centuries, we have traced how the interpretation of the term “pregudnica” in Russian musicology changed.

Keywords: “pregudnica”, “pregudnic”, ancient Russian musical terminology, ancient Russian musical and instrumental culture

Александра Устюгова

ДРЕВНЕРУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕРМИН «ПРЕГУДНИЦА» И ИСТОРИЯ ЕГО ТОЛКОВАНИЯ

Дошедшие до нас памятники древнерусской литературы сохранили термины, которые свидетельствуют о бытовании музыкальных инструментов, утраченных в процессе общего развития инструментальной культуры Древней Руси. К таким терминам относятся «прегудница» и связанные с ней слова: «прегудничь» и «прегудникъ», — они являются предметом изучения не только языкознания, но и инструментоведения. Каждая из отраслей науки вносит свой вклад в толкование данных терминов. Тем не менее, до сих пор в инструментоведении термин «прегудница» не рассматривался в историческом развитии.

В настоящей статье мы выявили историческую изменчивость значений термина «прегудница» в русской музыкальной лексике с XIII по XXI века. Методологическую основу исследования составляют исторический и комплексный подходы, позволяющие рассматривать термины музыкальных инструментов как категории исторические, во взаимосвязи и взаимообусловленности социальных и музыкально-исполнительских факторов. Основными материалами исследования послужили духовные тексты XIII–XVII веков и интерпретации термина «прегудница» в алфавитах, лексиконах, словарях XVII–XIX столетий, а также в научных трудах XX–XXI веков. Необходимо отделять изучение термина по первоисточникам (в которых запечатлелось бытование слова в живой речи) от рассмотрения его толкований, изложенных в словарях и в научных трудах. Терминологический анализ первичных и вторичных текстов[1] вносит ясность в понимание термина

[1] Первичными мы называем древнерусские оригинальные тексты, вторичными — интерпретации термина «прегудница» в словарях и в научных трудах.

«прегудница», встречающегося в памятниках древнерусской письменности XIII–XVIII веков, и позволяет критически осмыслить его исторически изменчивые трактовки в литературе XVII–XXI веков. Систематизация толкований термина «прегудница», содержащихся в русских источниках с XVII века по настоящее время, позволила установить периоды смены одного значения термина другим.

Впервые слово «прегудница» встречаем в конце XIII века в «Прологе сентябрьской половины года (финляндские отрывки)»: «Егдаже оуслышите глас троубныи и прегоудницъ, падъше, поклонитеся» [26, *39*]. Эта цитата затем повторяется с некоторым варьированием в Геннадиевской Библии (1499), в Острожской Библии (1581) и в «Великих Минеях Четьих» (XVI век). В Псалтирях мы также наблюдаем один и тот же повторяющийся текст с термином «прегудница»: «дроугъи в псалтирь, а дроугъи в гусли, а ин в прегудницю, а ин в рожану трубу» [21, *1627*]. В древнерусской литературе можно выделить устойчивые фразы, включающие слово «прегудница», которые с незначительными изменениями переходят из одного источника в другой на протяжении трех столетий (XIII–XVI веков; см. таб. 1).

Фраза с термином «прегудница»	Источник	Исторический период
Книга пророка Даниила		
«услышите глас трубный и *прегудницъ*, падъше, поклонитеся»	«Пролог сентябрьской половины года, финляндские отрывки», XIII–XIV века	XIII–XIV века
«оуслышить глас трубы, пищали же и гусли, цевниця же и *прегудниця*»	«Геннадиевская Библия», 1499 год	XV век
«оуслышитъ глас трубы, пищали же и гуслен, цевница же и *прегудница*»	«Острожская Библия», 1581 год	XVI век
«оуслышитъ глас трубы, пищали же и гусли, цевница же и *прегудница*»	«Великия Минеи Четии», XVI век	XVI век
Псалтирь		
«дроугъи в псалтирь, а дроугъи в гусли, а ин в прегудницю, а ин в рожану трубу»	«Псалтирь с Шестодневом», XIV века	XIV век
«другии в гоусли, а инъ в рожану трубу, а инъ в *прегоудницоу*»	Годуновская Псалтирь, 1594 год	XVI век

Таб. 1. Фразы с термином «прегудница» в духовной литературе XIII–XVI веков

В древнерусской музыкальной лексике термин «прегудница» встречается с конца XIII до середины XVIII века; нами найдено двенадцать текстов с этим словом. Термин, как правило, стоял в ряду перечисляемых музыкальных инструментов, например: «да единъ от них в кумбалъ бьяше, а другии в гоусли, а инъ в рожану трубу, а инъ в прегоудницоу» [6, *130*]. В исследуемых источниках термин «прегудница» представлен как наименование музыкального инструмента без уточнений, которые могли бы прояснить его значение.

В духовных текстах с XV века также встречается слово «прегудничь», прилагательное, образованное от «прегудница». Геннадиевская Библия содержит оба этих слова; приведем примеры с существительным: «оуслышить глас трубы, пищали же и гусли, цевниця же и прегудниця» [21, *1627*], и с прилагательным: «оуслышить глас трубы, сиринин же и гуслен и... прегудничь» [там же]. В строке с «прегудничь» перечисляются прилагательные, обозначающие звук музыкального инструмента. В Острожской Библии и в «Великих Минеях Четьих» прослеживается взаимозаменяемость словосочетаний, содержащих эти слова: «оуслышить глас прегудниця» и «оуслышить глас прегудничь».

Только в четырех из обнаруженных нами древнерусских текстов термин «прегудница» имеет дополнительные определяющие слова. В «Истории о Казанском царстве» неизвестного сочинителя XVI века («Соловецкий список», XVII век) записано словосочетание «прегудниц скрыпения»: «никакие потехи царские: ни гуслнаго звяцания, ни прегудниц скрыпения, ни мусскаго гласа» [14, *187*]. Слово «скрыпеть» в сочетании с музыкальным инструментом, как правило, означало игру смычком. «Скрып» возникает от трения волоса смычка по струнам: «гудки дерутъ — отъ скрыпу пыль столбомъ» [7, *214*]. Эта деталь может свидетельствовать в пользу того, что «прегудница» являлась смычковым инструментом.

Однако ниже в этом же тексте «Истории о Казанском царстве» содержится уже другая характеристика — «в прегудница ударяющи»: «И скачущи и пляшуще, играющи в гусли своя, и в прегудница ударяющи, и грохотание велико творяще» [14, *151*]. Слово «ударяющи» применялось к ударным и к струнным щипковым инструментам: «по всяком “Верую” ударяющи в било раз» [9, *119*]; «подражай гусляру, который, преклонив немного главу и ухо обратив к струнам, искусно ударяет по струнам» [4, *425*].

В «Первом учении мусикийских согласий» (XVII век) дано обобщенное понимание термина «прегудница»: «неуставный гласъ, яко же случается сия невеждам и поселянамъ, овогда же убо гласъ тимпана и трубы единыя, овогда же цевницы и прегудницы всяческих» [12, *4 об.*]. На наш взгляд, уточнение «всяческих» в данном источнике показывает, что термин «прегудница» можно понимать следующим образом: 1) как собирательного и указывающего на то, что перед нами музыкальный инструмент вообще; 2) как музыкального инструмента одной группы (смычковые, струнные щипковые,

духовые); 3) как музыкального инструмента типа «прегудница», но разного размера и строя.

Единственный случай применения термина «прегудница» в значении музыканта-исполнителя дан в «Стоглаве» (XVI век): «и егда начнутъ играти скоморохи гудцы и прегудницы» [22, *187*]. И. И. Срезневский, ссылаясь на Ф. И. Буслаева, приводит другой вариант этой фразы: «Начнут играти скоморохи, гудцы и прегудники» [21, *1627*]. Сравнивая цитаты, мы можем предположить, что «прегудницы» и «прегудники» — или синонимы, или слова с чередующимися согласными.

На наш взгляд, в словах «прегудницы» и «прегудники» происходит замена «ц» на «к», обусловленная чередованием согласных. В современном русском языке сохраняется взаимозаменяемость звуков, отражающая фонетические процессы развития древнерусского языка, их называют историческими или морфологическими чередованиями. Д. Э. Розенталь считал, что они сегодня употребляются в силу традиции, «не будучи обусловленными ни смысловой необходимостью, ни требованиями современной фонетической системы языка» [16, *92*]. Он приводит примеры исторических чередований согласных: «к — ц — ч: лик — лицо — личный» [там же, *93*]. В других славянских языках (например, в сербскохорватском) также имеется взаимозаменяемость «ц» и «к»[2].

Возможно, на основании текста из «Стоглава» К. А. Вертков предположил, что «прегудницы» — это «музыкантши». Но нам не удалось обнаружить русских письменных материалов о женщинах-музыкантах ранее XVIII века. В документах XVI века кроме «прегудницы» находим слово в аналогичной форме «священницы»: «и в уреченные дни за кресты ходили бы ото всяких церквей священницы и дьяконы» [19, *440*]. В истории православной церкви не было ни одного случая посвящения женщин в священный сан[3]. В слове «священницы» так же, как и в «прегудницы», происходит чередование «ц — к» («священницы» — «священники», «прегудницы» — «прегудники»). Следовательно, «прегудницы» обозначало музыкантов мужского пола. Оно является формой множественного числа слова «прегудница».

Проведенный нами морфологический анализ «прегудница» показывает, что это слово является существительным второго склонения женского рода со смешанным окончанием (твердым — «а» и мягким — «я»). Наиболее часто в исследованных текстах оно встречается в единственном числе; нами найден только один вышеприведенный пример во множественном числе («прегудницы», «Стоглав»). Преобладание употребления «прегудница» в единственном числе и наличие множественного числа этого

[2] В современном сербскохорватском языке употребляются замещения «к» на «ц» в формах единственного и множественного числа перед окончанием «и»: звук — звуци, рука — руци.

[3] В частности, это утверждает профессор Московской духовной академии доктор богословия А. И. Осипов.

слова — очень важные детали. Благодаря этому наблюдению мы можем сделать вывод о том, что «прегудница» — музыкальный инструмент или музыкант (в единственном числе).

В духовной литературе XIII–XVIII веков слово «прегудница» встречается в именительном, родительном и винительном падежах (см. таб. 2). «Прегудница» в родительном падеже единственного числа и в именительном падеже множественного числа имеет одинаковое окончание «ы». В цитате из «Стоглава» все слова в предложении даны в именительном падеже (скоморохи, гудцы, прегудницы). Следовательно, здесь «прегудницы» — форма множественного числа.

И. Ф. Петровская и В. В. Махан полагали, что цитата из «Стоглава» подтверждает, что «прегудницы» это «музыканты, играющие на струнных инструментах» [11, *55*]. Непосредственно из строк «Стоглава» это не следует, так как в них не говорится, о каком виде музыкального инструмента идет речь, а также нет указаний на способ игры.

Ед. ч.		Мн. ч.	
падеж	написание твердое (мягкое)	падеж	написание твердое (мягкое)
и. п	*прегудница (я)*	и. п.	*прегудници (ы)*
р. п.	*прегудницы*	р. п.	*прегудниць (ъ)*
в. п.	*прегудницоу (ю)*		

Таб. 2. Формы слова «прегудница» в текстах XIII–XVIII веков

Если исходить из этимологии слова «прегудницы», образованного от глагола «гудети», то можно отнести его не только к струнным инструментам (щипковым и смычковым), но и к духовым. В древнерусских летописях слово «гудение» сочетается с различными наименованиями музыкальных инструментов (струнными и смычковыми): «гоудеть лоучьцемъ» [24, *358*]; «гоусти въ гоусли» [там же, *150*]. В «Алфавите речей иностранных» (XVII век) дано следующее определение термина «гудение»: «играние в гусли, и в домру, и в гудок, и в цимбалы» [23, *181*]. В «Лексиконе» К. П. Берынды (XVII век) и в «Алфавите речей иностранных»: «гудение — писканье, гуденье, пищанье» [5, *252*]. Термины «писканье» и «пищанье» обозначали исполнительство на духовых инструментах: «Пискание — играние в трубы и свирели» [там же].

В некоторых текстах с XVI века вместо «прегудница» употреблялся термин «прегудник» в смысле исполнителя на музыкальном инструменте (мужского пола). Нужно отметить, что термин «прегудник», как и «прегудница», обозначал музыкальный инструмент или музыканта-исполнителя. В «Стоглаве» термин «прегудник» — музыкант, а в «Баснях и повестях о царе Соломоне» — музыкальный инструмент: «играше съ боляры своими и велможи великими потехами разными, пищали моавитскими и цынбалы и прегудники, и девиц красных плясанием» [2, 63]. На наш взгляд, термин «прегудник» является синонимом «прегудница».

Проблемность данного терминологического исследования обусловлена тем, что до наших дней не сохранилось изображений и описаний «прегудницы». В поисках иконографических источников мы обратили внимание на миниатюру «Царь Давид, поющий псалмы с музыкантами» из «Годуновской Псалтири Ипатьевского монастыря» (1594–1600; см. ил. на цветной вкладке после с. 112).

Миниатюра интересна тем, что содержит не только изображения музыкальных инструментов, но и надписи, поясняющие их наименования, то есть является одновременно и изобразительным, и письменным источником XVI века. В миниатюрах текст «ликов» (надписей) над музыкантами последовательно и точно сообщает, какие инструменты изображены. Они расположены справа налево по кругу: «лик бубников; играют; лик в цытры; лик клышников; лик лютников; лик домра; лик трубникъ; лик сурначеев» [6, *130*].

В данном исследовании мы руководствуемся прочтением надписей («ликов»), осуществленным научными сотрудниками Третьяковской галереи. Они отнесли цитату из текста Псалтири (с термином «прегудница») к сюжету миниатюры: «Предъ священиемъ божиимъ стояху поюще бога. Да единъ от них в кумбалъ бьяше, а другии в гоусли, а инъ в рожану трубу, а инъ в прегоудницоу. Посреде же всех седяше Давидь, держа псалтирь в рукоу» [там же]. Если соотнести музыкальные инструменты, перечисленные в этих строках, с изображениями и подписями на миниатюре, то можно предположить, что термин «клышник» обозначал смычковые инструменты и равнозначен «прегуднице».

Наиболее раннее толкование термина «прегудница» относится к XVII веку. В лексиконах К. П. Берынды (1627) и Ю. Г. Спарвенфельда (1684–1705) «прегудница» определяется как духовой инструмент: «дуда, шторт» [3, *79*] и «пищаль, дуда» [25, *118*]. В словарях XVIII века «прегудница» трактуется уже как смычковый инструмент: «скрипка, гудок» [1, *287*]. Следует отметить, что в словарях XVII–XVIII веков нами не обнаружено толкования термина «прегудница» в значении исполнителя на музыкальном инструменте. В то же время, в них встречается специальное наименование музыканта — «прегудник»: «гудец, пищалникъ» [25, *118*] и «штортист, дударь» [3, *79*]. Согласно лексиконам и словарям XVI–XVIII веков «прегудник» — главным образом, исполнитель на духовых инструментах, но поскольку в приведенном определении используется термин «гудец», то и игрок на струнных щипковых и на струнных смычковых. Нами установлено, что в первоисточниках «прегудница» и «прегудник» синонимы, а в толкованиях XVI–XVIII веков они являются разными по значению словами: «прегудница» — музыкальный инструмент, а «прегудник» — музыкант.

В XVIII веке термин «прегудница» постепенно выходит из употребления, и даже изымается из церковных текстов. Об этом свидетельствует постановление императрицы Елизаветы Петровны от 14 мая 1751 года «О внесении исправлений в книгу пророка Даниила»: «о исключении в главе третией, в стихе 5 сих, прежними исправители не изъятыхъ речей:

“Самбикиннъ же и прегудничь песница” из текста быть по их, иеромонарховъ, мнению, понеже ни в едином греческом кодексе оных нет» [15, *364*]. Из текста постановления следует, что «прегудничь» удаляется из Библии, потому что в греческом оригинале (главным образом, в Александрийском кодексе) это слово отсутствовало. Документ вносит изменения в перевод Библии, сделанный во время правления Петра I. Работа комиссии «по исправлению Библии» закончилась публикацией Елизаветинской Библии в 1751 году, которая стала основной в богослужебной практике.

В XIX веке предпринимаются первые попытки научной интерпретации термина «прегудница». В «Словаре Академии Российской» (1822) сказано, что «прегудница» — «скрипка или гудок», с уточнением, что слово употребляется только в церковных книгах [17, *152*]. Впервые в XIX веке И. И. Срезневский дает трактовку термина «прегудница» как музыкального инструмента вообще [21, *1627*].

В XX–XXI веках количество толкований термина «прегудница» существенно увеличивается. Ученые объединяют все предшествующие значения термина и вырабатывают новые. В результате этого термин «прегудница» становится многозначным и утрачивает определенность, которая была ему присуща в XVII–XVIII веках.

Определение термина «прегудница» как смычкового инструмента (скрипка, гудок) содержится в Полном церковнославянском словаре Гр. Дьяченко (1900) и в Энциклопедии Е. И. Коляды (2003). Н. Ф. Финдейзен (1928) вводит новую интерпретацию термина: «музыкант-скоморох» и музыкальный инструмент. Далее эту гипотезу поддерживает К. А. Вертков (1975): «прегудница — музыкантша, исполнительница на струнных инструментах... слово “прегудница” может быть истолковано как название инструмента, однако никаких сведений о такого рода инструменте найти не удалось» [5, *22*]. В «Словаре русского языка XI–XVII веков» (1992) «прегудница» — это «название ряда музыкальных инструментов» [18, *171*]. Е. И. Коляда считает, что «прегудница»: «1) общеславянское (в том числе древнерусское) обозначение струнного инструмента, предположительно... смычкового; 2) название деревянного духового инструмента типа свистковой флейты (синоним слова пищаль)» [10, *191*]. И. Ф. Петровская (2013) и В. В. Махан (2017) полагают, что «прегудницами» могли называться обобщенно любые струнные инструменты. И. Ф. Петровская уточняет: «прегудница — обозначение двух или более струнных инструментов» [13, *169*]. В. В. Махан добавляет: «пригудницы — это пригудники, исполнители на струнных инструментах, к которым могли относиться и домрачеи» [11, *55*].

Подведем некоторые итоги. В результате проведенного комплексного анализа древнерусских письменных памятников XIII–XVIII веков установлено два основных значения термина «прегудница» — музыкальный инструмент и исполнитель на музыкальном инструменте (мужского пола). Поскольку слово «прегудница» изменялось по падежам и числам, то очевидно,

что оно обозначало один инструмент, когда использовалось в единственном числе, и несколько — в форме множественного числа.

Нами выявлено, что слова «прегудничь» и «прегудник» использовались вместо термина «прегудница» в древнерусских церковных текстах. Термин «прегудничь» является кратким притяжательным прилагательным, образованным от «прегудница». В духовной литературе прослеживается единство значений (музыкант и музыкальный инструмент) и взаимозаменяемость терминов «прегудница» и «прегудник», что позволило нам определить их как синонимы. В словарях XVII–XIX веков под «прегудником» понимается исполнитель на духовых, струнных щипковых и струнных смычковых инструментах.

Исходя из сведений лексиконов и словарей XVII–XIX веков, а также научных публикаций XX–XXI веков, нами выделены четыре периода изменения толкования термина «прегудница»:

XVII век — духовой инструмент (дуда, шторт, пищаль);

XVIII век — смычковый инструмент (скрипка или гудок);

XIX век — 1) церковный термин, обозначавший смычковый инструмент (скрипка или гудок); 2) музыкальный инструмент (без уточнения вида).

XX–XXI века — 1) смычковый инструмент; 2) духовой инструмент; 3) струнный щипковый инструмент; 3) обозначение двух или более струнных щипковых инструментов; 4) название ряда музыкальных инструментов; 5) музыкант-скоморох; 6) музыкантша, исполнительница на струнных инструментах; 7) музыканты, исполнители на струнных щипковых инструментах.

В XVII–XVIII веках термин «прегудница» еще бытовал в исполнительской практике, поэтому имел достаточно определенную сферу применения (духовые и смычковые инструменты). Реформенные процессы Петровской эпохи способствовали вытеснению терминов «прегудница», «прегудник» и «прегудничь». В XVIII веке они полностью выходят из употребления в русской музыкальной лексике.

В XIX веке начинается процесс интерпретации «прегудница», вследствие чего термин становится двузначным. В XX–XXI веках возрастает количество исследований древнерусской культуры и трактовки слова «прегудница» становятся более разнообразными. Каждый ученый привносит свой вклад в прежнее понимание термина. На наш взгляд, терминологическая вариантность слова «прегудница» в XX–XXI веках происходит, с одной стороны, — от недостатка сведений о древнерусских музыкальных инструментах, а с другой — от смешения значений термина в первоисточниках (древнерусских текстах с «прегудница») и его толкований (из лексиконов и словарей).

Смысл древнерусских музыкальных терминов выясняется в контекстах. Порой одно и то же слово обозначало как музыкальный инструмент, так и музыканта-исполнителя. Неоднозначность понятия «прегудница» наводит на мысль о синкретичности его понимания, зависимости конкретного

значения от условий, в которых слово употребляется. Отсутствие детальной дифференциации наименований музыкальных инструментов, смысловая подвижность терминов, изменение области их функционирования — характерные признаки не устоявшейся, не сложившейся в стройную систему музыкальной лексики.

Использованная литература

1. *Алексеев П. А.* Церковный словарь, или истолкование Славенских также маловразумительных, древних и иноязычных речений, положенных без перевода в Священном Писании, и содержащихся в других церковных и духовных книгах: 4-е изд. Ч. III. СПб.: Типография Ивана Глазунова, 1818. 386 стб.
2. Басни и повести о царе Соломоне // Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Григорием Кушелевым-Безбородко. Вып. 3: Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А. Н. Пыпиным. СПб.: Типография П. А. Кулиша, 1862. 18 с.
3. *Берында К. П.* Лексикон славенороссский, составленный всечестным отцем Кир Памвою Берындою. Лексикон был напечатан в Киевопечерской типографии в 1627 г. // Сахаров И. П. Сказания русского народа. Т. II. Кн. 5: Словари русского языка. СПб.: Изд. Сахарова, 1849. С.5–118.
4. Блаженного Каллиста Патриарха главы о молитве // Добротолюбие в русском переводе, дополненное. Издание второе. Иждивением Русского на Афоне Пантелеймонова Монастыря. Т. V. М.: Типо-Литография И. Ефимова, 1900. С. 425–429.
5. *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. 280 с.
6. Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Лицевые рукописи XI–XIX веков. Т. II. Кн. 1: Лицевые рукописи XI–XVII веков. М.: Сканрус, 2010. 543 с.
7. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: Т. IV. СПб., М.: М. О. Вольф, 1882. 710 с.
8. *Иванов В. В.* Историческая грамматика русского языка. М.: Просвещение, 1990. 400 с.
9. *Клименко М. М.* Особенности совершения всенощного бдения в монастырях святой горы Афон // Богословские труды. Сборник тридцать третий (1997). С. 110–137
10. *Коляда Е. И.* Музыкальные инструменты в Библии: Энциклопедия. М.: Композитор, 2003. 400 с.
11. *Махан В. В.* Домра в России: истоки и возрождение: Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2017. 290 с.
12. Общество любителей древней письменности. №6. (1877). Первое учение мусикийских согласий. Мудрость четвертая: Мусика. 50 л.
13. *Петровская И. Ф.* Другой взгляд на русскую культуру XVII века. Об инструментальной музыке и о скоморохах: исторический очерк. СПб.: Композитор, 2013. 288 с.
14. Полное собрание летописей, изданное по высочайшему повелению Императорскою Археографическою комиссиею. Т. XIX: История о Казанском царстве. СПб.: Типография И. Н. Скороходова, 1903. 546 с.
15. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской Империи. Т. III: [Царствование государыни Императрицы Елизаветы Петровны], 1746–1752 гг. СПб.: Синодальная типография, 1912. VI, 542, 14 с.

16. *Розенталь Д. Э.*, *Теленкова М. А.* Словарь-справочник лингвистических терминов. Изд. 2-е. М.: Просвещение, 1976. 399 с.
17. Словарь Академии Российской по азбучному порядку расположенный: в 6-ти ч. Ч. 5 [П — С]. СПб.: Типография В. Плавильщикова, 1822. 1142 стб.
18. Словарь русского языка XI–XVII веков. Вып. 18. Потка — Преначальный. М.: Наука, 1992. 288 с.
19. Соборный приговор, об учреждении, в Москве, поповских старост и десятских священников и диаконов. № 360 1594 г. // Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской Империи. Том I. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Е. И. В. Канцелярии, 1836. 491 с.
20. *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. 1. [А — К]. СПб.: Типография Имп. АН, 1893. 1420 стб.
21. *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. 2. [Л — П]. СПб.: Типография Имп. АН, 1902. 1802 стб.
22. Стоглав. Из «Православного собеседника» 1862 года. Казань: Типография Губернского Правления, 1862. 434 с.
23. *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 2. М.–Л.: Муз. Сектор, 1928. С. 105–236.
24. *Miklosich, Franz von*. Lexicon Palaeoslovenico-Graeco-Latinum. 2. Neudruck der Ausgabe Wien, 1862–1865; Aalen: Scientia, 1977. 1171 p.
25. *Sparwenfeld J. G.* Lexicon Slavonicum: Vol. III: P — R / ed. and comment. by Ulla Birgegard. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1989. 271 p.
26. *Widnas M.* Les synaxaires slavo-russes des «Fragments Finlandais» // Commentationes humanarum litterarum. Vol. 38. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1966. P. 1–214.

Окунева Екатерина Гурьевна

okunevaeg@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

185031 Петрозаводск,
ул. Ленинградская, 16‡

Ekaterina G. Okuneva

okunevaeg@yandex.ru

Ph. D., Associate Professor and Head of the Department of Music Theory and Composition at Glazunov Petrozavodsk State Conservatory

16 Leningradskaya St.,
185031 Petrozavodsk
Russia

Аннотация

Понятия серийной и сериальной музыки в зарубежном и отечественном музыкознании: вопросы терминологических соответствий

В статье прослеживается возникновение и развитие понятий серийной и сериальной музыки в различных национальных традициях музыкознания; обнаруживается ряд несоответствий, которые необходимо учитывать при использовании этих понятий в разной языковой среде.

Понятие *composition sérielle* возникло во французском языке в конце сороковых годов как перевод немецкого *Reihenkomposition*, однако П. Булез в своих теоретических работах предпринял попытку отделить феномен серийности от имени А. Шёнберга. В немецком языке понятие *serielle Musik* появилось в начале пятидесятых как перевод французской *musique sérielle*. В 1955 году благодаря К. Штокхаузену и Г. Аймерту термин был переосмыслен и связан исключительно с композициями, развивающими принцип многомерной серийности. С течением времени понятие *serielle Musik* включило в себя также электронную музыку и постсериальные методы (техника групп, статистическая полевая композиция). В английском языке термин *serial music* объединяет технику письма Шёнберга и композиторов послевоенного авангарда, а иногда трактуется и как эстетическая категория.

Отечественные ученые Ю. Н. Холопов и С. А. Курбатская рассматривают серийную музыку в узком (как технику, использующую высотные серии) и в широком смыслах (как технику, при которой вся ткань выводится из серии любого параметра); сериализмом именуется многомерная серийность (использование серий одновременно в нескольких параметрах).

Ключевые слова: серийная музыка, сериальная музыка, сериализм, двенадцатитоновая музыка, додекафония, Шёнберг, Лейбовиц, Булез, Штокхаузен

Abstract

Concept of Serial Music in Western and Russian Musicology: Issues of Terminology

The article traces the formation and the development of the concept of serial music in various national traditions of musicology; the author reveals discrepancy that must be taken into account when using concepts in different languages.

The concept of *composition sérielle* arose in French in the late 1940s as a translation of the German word *Reihenkomposition*; however, P. Boulez in his papers attempted to separate the serial phenomenon from A. Schoenberg's work. In German, the concept of *serielle Musik* appeared in the early 1950s as a translation of the French *musique sérielle*. In 1955, thanks to K. Stockhausen and H. Eimert, the term was rethought and associated only with compositions that develop the principle of multidimensional seriality. Eventually, the concept of *serielle Musik* included electronic music and postserial methods (group composition, statistical composition). In English, the term *serial music* combines Schoenberg's technique and post-war avant-garde composers' one, and is sometimes interpreted as an aesthetic category.

Russian musicologists Y. N. Kholopov and S. A. Kurbatskaya consider the term *серийная музыка* in the narrow sense (as a technique using series of pitches) and in a broad meaning (as a technique, in which the entire texture is derived from a series of any parameter); *сериализм* means multidimensional seriality (use of series in several parameters simultaneously).

Keywords: serial music, twelve-tone serialism, integral serialism, twelve-tone music, dodecaphony, Schoenberg, Leibowitz, Boulez, Stockhausen

Екатерина Окунева

ПОНЯТИЯ СЕРИЙНОЙ И СЕРИАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ЗАРУБЕЖНОМ И ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ: ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ СООТВЕТСТВИЙ

Проблема терминологии была и остается одной из самых актуальных и сложных в музыкознании. Трудности понятийно-терминологического аппарата проистекают прежде всего из противоречий современных научных представлений о том или ином феномене. Этот факт подчеркивался Т. С. Бершадской в восьмидесятые годы (см.: [2, *97*]), главным образом в отношении такого векового и, казалось бы, устоявшегося в отечественном музыковедении понятия, как «лад». Не менее проблемно, однако, дело обстоит с терминологией, возникшей относительно недавно. Таковы неоднозначные по своему содержанию понятия «сериализм» и «серийность», «сериальная» и «серийная» музыка (техника). Хотя данные понятия приобрели в отечественной науке более или менее определенный смысл, их сопоставление с аналогичными терминами в зарубежном музыкознании

обнажает множество противоречий. Приходится констатировать, что в мировом музыкальном сообществе один и тот же термин используется для обозначения разных явлений, и, напротив, одно и то же явление именуется различным образом. Так, слово «серийный» звучит довольно схоже на различных языках. Например, на немецком — *seriell*, английском — *serial*, французском — *sériel*. Однако во всех случаях в него вкладывается неодинаковый смысл. Дело усугубляется, помимо прочего, и тем, что любое понятие, проходя стадии формирования и смысловой стабилизации, способно к расширению первоначально вкладываемого в него значения, что и произошло с категориями «серийной» и «сериальной» музыки в условиях стремительной смены музыкально-эстетических парадигм.

Попытаемся вкратце очертить историю появления и развития данных терминов и разъяснить их значение в различных языках.

Понятие *sériel* первоначально возникло во французском языке в конце сороковых годов. Важную роль здесь сыграл французский музыковед Рене Лейбовиц, неутомимый пропагандист творчества нововенцев, за которым закрепилась слава шёнберговского «апостола». В процессе работы над книгами, посвященными композиторской технике А. Шёнберга и его учеников, А. Берга и А. Веберна [24; 25], он столкнулся с необходимостью адаптации уже бытовавших немецких понятий, таких как *Zwölftonmusik*, *Reihenkomposition*, *Reihe*, *Grundgestalt* и проч., к французскому языку. Как верный последователь шёнберговского учения Лейбовиц попытался выбрать значения, максимально приближенные к немецким аналогам. В каких-то случаях он прибегнул к дословному переводу (так, например, обстояло дело с понятием *Komposition mit zwölf Tönen*, которое стало звучать как *musique de douze sons*), в каких-то создал неологизмы. Так, ряд исследователей полагает, что термин «додекафония» вошел в употребление именно благодаря Лейбовицу и довольно быстро распространился на другие языки (см., напр.: [12, *37*]).

Термин *composition sérielle* был использован музыковедом как французский эквивалент немецкому понятию *Reihenkomposition* (см.: [25, *18*]). Данное понятие, следовательно, относилось изначально лишь к шёнберговской технике, а это, как справедливо замечает Рудольф Фризиус, означало, что «a) серийное мышление понималось исключительно как оперирующее высотными рядами и b) серийные конструкции с более или менее чем 12 тонами рассматривались исключительно как предформы двенадцатитоновой музыки» [18]. Иными словами, термин *composition sérielle* был прочно связан с понятием додекафонии.

В то же время аналитические изыскания привели Лейбовица к выводу, что в позднем творчестве Шёнберг стремится создать «тотальный» фундамент композиционных связей, «диалектику, способную охватить априори все формальные явления, которые могут возникнуть» [25, *334*]. А это

скорее были критерии уже более позднего, сериального типа композиторского мышления, в котором структурные связи затрагивали все уровни сочинения.

Неоднозначность применения термина *sériel* обозначилась далее в теоретических работах Пьера Булеза. Так, в статьях «Возможности...», «Шёнберг мертв»[1] композитор оперировал понятиями *écriture sérielle* (серийное письмо), *oeuvres sérielles* (серийное творчество), *phénomène sériel* (серийный феномен), *recherches sérielles* (серийные изыскания) и т. п. С одной стороны, термины применялись им по отношению к шёнберговской технике в том же значении, что и у Лейбовица. С другой стороны, Булез выявил противоречия между шёнберговской привязанностью к тематизму, классическим формальным схемам и собственно структурным мышлением, опирающимся на порождение структуры из материала. Признавая вклад Шёнберга в новую организацию звукового мира, он в то же время призвал отделить творчество композитора, как устаревшее и сомнительное в своих вопиющих несоответствиях, от феномена серийности. Серийный принцип необходимо было унифицировать, распространив порядок на иные свойства звука, помимо высотности, — на длительность, интенсивность, тембр.

Таким образом, в работах Булеза наметилось смысловое расширение термина *sériel*. Эта тенденция была подхвачена последующими авторами. Показательно, что в статьях Анри Пуссёра [28] с середины пятидесятых годов появились уточняющие эпитеты, такие как *principe sériel dodécaphonique* (серийный двенадцатитоновый принцип) и *sérialisme général* (всеобщий сериализм).

В немецкоязычной литературе по отношению к технике нововенцев до пятидесятых годов использовались такие понятия, как *Zwölftontechnik*, *Reihentechnik*, *Reihenkomposition*. Слово *seriell* появилось в музыкальной периодике примерно в первой половине пятидесятых годов и, как свидетельствует ряд исследователей, фактически оказалось обратным переносом французского *sériel* в немецкий язык (см., напр.: [13, *397–398*]).

Поначалу данный термин не имел сколько-нибудь устойчивого значения. В разных теоретических работах он трактовался неодинаково, колеблясь между двумя полюсами — традиционным пониманием его как синонима додекафонной техники и новым взглядом, определяющим его принадлежность к композициям, созданным по законам всеобъемлющего серийного порядка.

Так, в ранних теоретических работах Карлхайнца Штокхаузена понятие *seriell* фигурирует в духе высшего структурного принципа, абстрактного метода сочинения. В его статьях «Отчет о работе 1952/53: ориентация» [32], «О ситуации ремесла» [33] неоднократно появляются выражения *seriell zu ordnen* (серийно упорядочивать), *serieller Ordnung* (серийный порядок), *serieller Beziehungen* (серийные связи), *seriellen Klangfarbenkomposition*

[1] Статья *Éventuellement...* впервые была опубликована в Revue musicale в 1952 году. В тот же год в февральском номере The Score вышла статья *Schönberg est mort*.

(серийная тембровая композиция) и проч. Впрочем, о смысловой незакрепленности понятия *seriell* свидетельствует тот факт, что Штокхаузен довольно часто в этот период для обозначения новой музыки пользуется иными терминами, такими как *konsequenter Reihenkomposition* (последовательная серийная композиция), *durchgeordnete Musik* (насквозь организованная музыка), *"totale" Musik* («тотальная» музыка).

Иной позиции придерживались композиторы старшего поколения. Эрнст Кшенек, например, в одной из статей того времени усомнился в возможности применения термина *seriell* к новому методу композиции. «В последние годы в младшем поколении композиторов стала заметной тенденция <...> радикально расширять рациональный контроль, применяемый в двенадцатитоновой технике, — писал он. — Сфера того, что регламентируется до начала композиции, касается не только выбора последовательности тонов, но распространяется также на ритмическую структуру, громкость отдельных элементов и, в определенном смысле, на их тембр. Понятие "ряд" (*Reihe*) при этом настолько обобщается, что кажется сомнительным, следует ли еще говорить о "серийной композиции" (*serieller Komposition*)» [23, *303*]. С некоторыми оговорками он предложил именовать современные сочинения *neuere "serielle" Musik* (новейшей «серийной» музыкой). Кристоф фон Блумрёдер справедливо усматривает в скептической позиции Кшенека влияние иной языковой среды. Живя и работая в США, композитор естественно исходил из значения английского термина *serial music*, которое благодаря переводным трудам Хамфри Сёрла, связывалось в тот период исключительно с додекафонией [13, *398*]. В идентичном смысле слово *seriell* фигурировало в трудах иных авторов — Х. Х. Штуккеншмидта, Дж. Вильдбергера и др.

Окончательное переосмысление термина *seriell* в немецком языке произошло в 1955 году благодаря сборнику Die Reihe, выпущенному под редакцией Г. Аймерта и К. Штокхаузена. Подзаголовок издания гласил: *Information über serielle Musik* («Информация о сериальной музыке»). В предисловии, написанном редакторами, в частности, пояснялся выбор терминологии, указывалось ее происхождение, давалась краткая формулировка сущности нового метода композиции: «С середины двадцатого века сериальная музыка (*serielle Musik*) начинает выделяться как новая возможность музыкального мышления и формообразования. Слово "сериальная", заимствованное из французского языка, способно описать лишь общую ситуацию. Но оно служит, принимая во внимание условность слова, в частности, для отграничения серийной музыки (*Reihenmusik*), которая характеризуется как сериальная (*serielle*), от традиционной двенадцатитоновой музыки (*Zwölftonmusik*). Сериальная музыка (*serielle Musik*) расширяет рациональный контроль на все музыкальные элементы» [17, *7*].

Более подробная характеристика понятия предлагалась в том же сборнике в статье Пауля Грединге́ра, швейцарского архитектора, художника, композитора, работавшего в пятидесятые годы вместе со Штокхаузеном

и Аймертом в Кёльнской студии электронной музыки. Слово *seriell* получило в этой работе вновь неоднозначную трактовку. С одной стороны, данное понятие рассматривалось предельно широко, «как своего рода мировоззрение»[2], а с другой, конкретизировалось до закона пропорции. Гредингер отмечал: «Для нас серия означает принцип, порождающий закон пропорциональности, длительности, основной принцип нашей музыки. <...> Наша серия — это система регулирования концепции порядка; метод, посредством которого систематически производятся и расширяются простые величины <...>; это фундаментальный принцип связи, который генерирует структуру произведения. Сериальный принцип создает формы, в которых как целое, так и детали зависят лишь от особенностей серии. <...> Само произведение — это исследование принципов измерения, пропорции, принципов серии» [20, *42*].

Как архитектор Гредингер находился под большим влиянием исследования Ле Корбюзье «Модулор» (1948). Не удивительно, что его статья изобиловала цитатами из данной книги. Отсылка к «Модулору» была весьма знаменательной, поскольку обнаруживала не только взаимосвязи различных искусств, но и некий общий фундамент, на котором зиждилось сериальное мышление в целом. Ле Корбюзье видел смысл своей работы в том, чтобы «навести порядок», что при успешном исходе могло способствовать установлению «всеобщей гармонии». Его модулор — это система гармонических пропорций, мера измерения, основанная на масштабах человеческого тела, золотом сечении и числах Фибоначчи и «универсально применимая к архитектуре и механике». С работой были знакомы многие современные композиторы, в том числе и Штокхаузен. К слову сказать, в книге также употреблялось слово *sériel*. Это дало повод Хельмуту Кирхмейеру предположить, что термин мог быть заимствован не из работ Лейбовица, а от Ле Корбюзье [22, *9*].

Итак, давно назревшая необходимость дифференцировать старое и новое серийное мышление привела к радикальному сдвигу значения в немецком термине *serielle Musik*. Кристоф фон Блумрёдер констатирует, что данное понятие в итоге установилось как «название для отделенной от додекафонии серийной музыки после 1950 года» [13, *396*]. Он подкрепляет свой вывод ссылками на Штокхаузена, который пояснял, что после онемечивания французского термина понятие *serielle Musik* связывается (правда,

[2] Подобный взгляд можно встретить в некоторых современных англоязычных работах, посвященных эстетической концепции сериализма. К примеру, Маркус Бандур предлагает такое определение: «Сериализм — это философия жизни (мировоззрение), способ связать человеческий разум с миром и создать полноту, когда дело касается субъекта. <...> Сериальное мышление — концепция создания искусственных форм, основанных на особой взаимосвязи между индивидуальностью (уникальностью) и подобием, фокусирующаяся на постоянных инновациях как в теории, так и в практике, и вращающаяся вокруг идеи структурного посредничества между различными количествами, качествами, типами и классами элементов» [11, *5*, *7*].

в узком смысле) с музыкой П. Булеза, Л. Ноно, А. Пуссёра, М. Фано, Ж. Барраке, К. Гуйвартса и его собственной.

Рудольф Фризиус противится определению Блумрёдера, полагая, что установление временны́х границ (а, следовательно, исключение более ранней музыки) вступает в противоречие с документальными источниками, в частности с тем же Die Reihe, вторая тетрадь которого была целиком посвящена Антону Веберну. Он также апеллирует к дармштадским лекциям Ноно и Булеза, в которых устанавливалась историческая преемственность сериального типа мышления с классической додекафонией, анализировались ее отдельные образцы.

С течением времени проблема дефиниции усложнилась еще более вследствие наметившейся тенденции к постоянному расширению смыслового поля понятия *serielle Musik*, причем как в эстетическом, так и в чисто техническом плане. Показательно, что уже для авторов Die Reihe данный термин являлся синонимом всей новейшей музыки, написанной в различных техниках и с помощью различных средств. Так, в первой же тетради Die Reihe (1955) электронная музыка провозглашалась «образцовым случаем» сериальной. С возникновением новых типов композиции в творчестве Штокхаузена, а именно техники групп, статистической полевой композиции и проч., термин *serielle Musik* становится обобщающим понятием для всех этих явлений. Такое смысловое расширение отчасти зафиксировано в дефиниции Рудольфа Штефана в «Словаре Римана»: «Сериальная музыка — обозначение для музыкальных произведений, композиционная техника которых направлена на предварительное определение как можно большего количества музыкально значимых свойств или параметров отдельных тонов (звуков), а также звуковых групп посредством числовых рядов или рядов пропорций» [31, *868*]. Исходя из процедуры сериального планирования, автор выделил два типа композиции. Один основан на регулировании параметров отдельного тона посредством ряда элементов, во втором случае упорядочиванию подвергаются звуковые группы, статистический коллектив. Согласно Штефану, «оба типа сериальной музыки, пуантилистический и статистический, представляют собой крайности, которые можно найти как в чистом виде, так и во многих промежуточных формах» [ibid.].

В дальнейшем ученые акцентируют различные критерии сериальной музыки. Приведем ниже несколько определений:

Карл Дальхауз: «“Сериальным” (*seriell*) называется метод, призванный упорядочить звуковые качества (высоты), длительности, громкости и тембры в “серии”, которые образуют “предоформленный материал” мелодических, динамических и ритмических форм композиции. Основным понятием сериальной музыки (*seriellen Musik*) является понятие “структуры” как связи мелодических, ритмических и динамических рядов» [16, *200*].

Рудольф Фризиус: «Сериальная музыка (serielle Musik) — обозначение музыки, в которой устанавливается серийное структурирование звукового материала» [18].

Паскаль Декрупе: «Под сериальной музыкой (*serielle Musik*) подразумевается насквозь организованный материал, который содержит в сжатом виде все критерии, обязательные для всех уровней вплоть до формы» (цит. по: [18]).

Обратим внимание, что во всех дефинициях неотъемлемым атрибутом сериальной музыки признается концепция структурности. Однако определение Фризиуса оказывается более обобщенным. Автор стремится к универсальной формулировке, которая охватывала бы не только музыку после 1950 года, но и более раннюю.

В литературе на английском языке понятие *serial music* не соответствует ни одному из ранее рассмотренных. До пятидесятых годов в англоязычных странах в отношении нововенской школы обычно использовались термины *twelve-tone technique* (американский вариант) или *twelve-note music* (английский вариант). Показательно, что в английском переводе книги Лейбовица «Шёнберг и его школа», осуществленном Дикой Ньюлин [26], французское выражение *composition sérielle* было заменено на *twelve-tone technique* и *twelve-tone row technique*.

Термин *serial music* вошел в английский язык, по всей вероятности, благодаря Хамфри Сёрлу, переводчику труда Йозефа Руфера «Композиция с двенадцатью тонами» [30]. Давая необходимые терминологические пояснения в предисловии, Сёрл указал, что немецкому понятию *Reihenkomposition* будет соответствовать *serial composition*. Таким образом, английский термин *serial* возник тем же путем, что и французский *sériel* и первоначально точно так же ассоциировался с додекафонией.

Однако со временем его смысловое поле расширилось, так что понятие *serial music* обобщилось до понятия *serialism*. Произошло это с учетом исторического развития музыки и в то же время благодаря уточнению смыслового содержания иных терминов, прежде всего *twelve-tone technique*, *dodecaphony*[3]. Не ставя перед собой задачи проследить здесь данный процесс в деталях, остановимся сразу же на определении, предложенном Полом Гриффитсом во втором издании «Нового музыкального словаря Гроува»: «Сериализм — метод композиции, в котором заданная перестановка (или серия) элементов является референтной (то есть оперирование этими

[3] Джордж Перл, вероятно, был первым, кто поставил вопрос о расширении понятия «додекафония». В книге «Серийная композиция и атональность: введение в музыку Шёнберга, Берга и Веберна» (1962) он указал, что данный термин следует относить к любой композиционной технике, базирующейся на двенадцатитоновой шкале, а, следовательно, и к свободной атональности [27, *8*]. Эта мысль была подхвачена музыковедами последующего времени. В частности, характерно замечание Реджинальда Смита Бриндла: «Додекафония — термин, который часто использовался, чтобы обозначить серийную музыку (*serial music*). Имелись также понятия “двенадцатинотная” (*twelve-note*), или, в Америке, “двенадцатитоновая” (*twelve-tone*) музыка. Строго говоря, эти три термина должны относится к музыке, которая использует тотальную хроматику (двенадцать хроматических нот, содержавшихся в октаве) последовательно и в свободной манере, без серийной организации» [15, *4*].

элементами в композиции регулируется в некоторой степени и некоторым образом посредством серии)» [21]. Понятие *serialism*, таким образом, распространяется на всю музыку, написанную с помощью серии.

По существу, Гриффитс рассматривает сериализм сразу в двух аспектах — с точки зрения синхронии и диахронии. Он дифференцирует серийную технику нововенцев (двенадцатитоновый сериализм) и сериальную послевоенного авангарда (тотальный сериализм) как две различные исторические стадии идеи упорядочивания музыкального материала и в то же время как разные стороны одной и той же серийной идеи. Диахронический аспект, однако, требует от исследователя уточняющих эпитетов — двенадцатитоновый, ритмический, тотальный сериализм.

Следует заметить, что в англоязычном музыкознании не сложилось единого мнения по вопросу наименования послевоенной фазы сериализма. Бытующие обозначения — «интегральный сериализм», «тотальный сериализм»[4] — некоторых современных авторов не вполне устраивают. Так, например, Мораг Джозефина Грант считает термин «тотальный сериализм» неприемлемым по ряду причин. Во-первых, его смысл связан с полным контролем, что непроизвольно создает не только упрощенную и весьма ограниченную, но во многом и неверную картину эстетической позиции представителей послевоенной музыки. Действительно, тотальность нередко согласуется с отсутствием свободы, а это противоречит концепции новейшей музыки, эстетической предпосылкой которой была как раз свобода от прошлого и его традиций. Во-вторых, прилагательное «тотальный», по мнению исследователя, вызывает ассоциации с «тоталитаризмом»[5], что опять же неправомерно для музыки, которая формировалась в послевоенное время с абсолютно иными интенциями и намерениями[6].

Во французском языке, где понятие *musique sérielle*, несмотря на изначально тесную связь с шёнберговской додекафонией, постепенно приобрело такое же универсальное значение, как и в англоязычной сфере, композиции, основанные на расширенном (то есть не ограниченном звуковысотностью) действии серийного принципа, характеризуют с помощью выражений *sérialisme général* (всеобщий сериализм) и *multi-sérialisme*

---

[4] Помимо упомянутой статьи П. Гриффитса, данные обозначения можно встретить в работах Р. С. Бриндла [15], А. Уиттола [35], Р. Тарускина [34], А. Росса [29], М. Бандура [11] и ряда других исследователей.

[5] Подобные сравнения не раз возникали на страницах периодических изданий в пятидесятые-семидесятые годы. В частности, Ноно писал по этому поводу: «Сравнения так называемых “тотально организованных” методов композиции <...> с тоталитарными политическими системами <...> представляют жалкую попытку повлиять на интеллект, который понимает свободу как угодно, а не как подчинение свободной воли. Введение поверхностных идей свободы и ограничения в творческий процесс является ничем иным, как ребяческой попыткой запугать других, <...> чтобы поставить под сомнение самое существование духовного порядка, творческой дисциплины и ясность мышления» (цит. по: [15, *21*]).

[6] См. подробнее: [19, *5*].

(мультисериализм, или множественный сериализм). Первый термин исходит, вероятно, от А. Пуссёра, который в своих статьях неоднократно пользуется им, а второй — от Я. Ксенакиса[7].

В отечественном музыкознании термины сериализм и сериальность были дифференцированы от понятий серийности, додекафонии, двенадцатитоновой техники благодаря работам Ю. Н. Холопова и его учеников. Формирование четкой терминологической системы при этом происходило постепенно и не без влияния зарубежного музыкознания. В частности, большую роль в этом процессе сыграла, как представляется, книга Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века», опубликованная в Праге в 1965 году и изданная в Советском Союзе в 1976. Ее автор, заимствовав и адаптировав польскую (Б. Шеффер) и немецкоязычную терминологию (К. Штокхаузен, Г. Аймерт), ввел разграничение между понятиями серийной и сериальной техники. «Организацию исключительно тоновых высот (говоря более обобщенно, одного музыкального параметра), — писал он, — мы называем серийной техникой. Если в организацию включены и взаимно объединены и другие характеристики тонов (длительность, регистр, динамика, тембр, способ инструментальной артикуляции и реализации и т. д.), иные компоненты музыки, то речь идет о технике сериальной» [4, *107*]. Таким образом, различие между понятиями оказывается однозначным, хотя, вопреки заверениям автора, является не качественным, а количественным. Однако попытка систематизации видов серийной техники, соответствующих определенным фазам ее развития, существенно усложняет дело: Когоутек выделяет технику рядов, серийную технику I ступени, додекафонию (ортодоксальный вид серийности), серийную технику II ступени, а затем выделяет сериальность (или «мультисерийную технику») как особую, наивысшую ступень развития серийности (доходящую до «тотальной организации всех компонентов музыки»; см.: [там же, *110–111*]). В итоге само понятие серийной техники утрачивает однозначность. К тому же, характеризуя сериальную технику, Когоутек вводит новые понятия, такие как структурализм и полиструктурализм. Данные термины выступают то синонимами, то уточняющими характеристиками сериализма, связанными со степенью контроля, распространяющегося на микро- и макроуровни композиции.

Учитывая все эти факторы, редакторы книги, среди которых был и Ю. Н. Холопов, ввели необходимые пояснения для предложенной Когоутеком терминологической системы. Так, серийная техника стала рассматриваться двояко: как метод сочинения, «основанный на повторениях (проведениях) серии» и как метод сочинения, в котором серийная организация затрагивает лишь высотное измерение. Сериальная же техника стала представлять собой метод сочинения, «использующий серии двух и более

[7] Понятие, в частности, встречается в его книге «Формализованная музыка»; см.: [6, *17*]. Там же появляется и выражение «нео-сериалисты».

параметров» [там же, *107*]. Понятия структурализма и полиструктурализма остались без комментариев.

Разработка этих и родственных им понятий была предпринята в последующих работах Холопова. Так, двухаспектный взгляд на серийность закрепился в соответствующих статьях из «Музыкальной энциклопедии». В статье «Серийная техника» музыковед констатировал наличие двух значений в данном понятии. В узком смысле под серийностью подразумевается техника композиции, основанная на использовании высотной серии. В этом плане серийность совпадает с понятием додекафонии. В более широком смысле серийность рассматривается как техника, с помощью которой вся ткань музыкального произведения выводится из серии любого параметра. Соответственно понятия сериализм и сериальная музыка означают технику композиции, в которой используются серии в нескольких различных параметрах, возникает так называемая многомерная серийность.

Наряду с этими терминами в работах Холопова появляется и понятие «двенадцатитоновой техники». В статье «Кто изобрел 12-тоновую технику?» [8] ученый не только воссоздал историческую картину формирования и развития идей двенадцатитоновости, но и затронул целый ряд важных проблем, связанных с их изучением. Не ставя перед собой задачу дать конкретные дефиниции, он указал, что двенадцатитоновая техника представляет собой чрезвычайно обширную сферу, вбирающую в себя разнообразные виды композиторских техник — двенадцатитоновые ряды, двенадцатитоновые поля, свободную серийность, микросерийность, додекафонию, многомерную серийность (сериализм) и проч.

Большой вклад в изучение серийности внесла Н. С. Гуляницкая. В ее учебном пособии «Введение в современную гармонию» [3] освещены вопросы серийного материала, специфики гармонии, фактуры и формы серийной композиции. Отдельный параграф посвящен проблемам анализа. Автором разработана четкая методология, предложен последовательный алгоритм, помогающий раскрыть структурные особенности серийного сочинения. В то же время, понятия додекафонии, серийной и двенадцатитоновой техники в данной работе не дифференцировались и использовались как синонимы.

Совершенствуя терминологию серийной музыки, ученица Холопова С. А. Курбатская в своем фундаментальном исследовании «Серийная музыка: вопросы теории, истории, эстетики» выделила этапы становления и развития двенадцатитоновой музыки[8], систематизировала ее виды и пред-

[8] Первые два (конец XIX века до 1909 и 1909–1913) Курбатская определила как подготовительные, связав их с кризисом тональной системы, а затем и полным отказом от нее, с формированием новых видов гармонических структур и высотных систем (микросерийность, техника двенадцатитоновых рядов). Третий период (1913–1925) ознаменовался появлением первых додекафонных произведений и печатных теоретических трудов, посвященных двенадцатитоновой музыке (речь идет о работах Й. М. Хауэра, Ф. Х. Кляйна, Г. Аймерта и др.). Четвертый этап, приходящийся на 1925–1940 годы, исследователь обозначила классическим. Это одновременно и период «расцвета до-

ложила четкую иерархическую систему понятий. Во-первых, она закрепила предложенное Холоповым расширенное понимание двенадцатитоновости как свойства материала и особой системы мышления, «основанной на автономии каждой из 12 высот» [7, *32*]. Во-вторых, предложила дефиниции для всех разновидностей двенадцатитоновости (свободной атональности, техники звукового центра, техники «синтетаккордов»[9], техники двенадцатитоновых рядов, техники двенадцатитоновых полей, техники тропов и проч.). В-третьих, она дифференцировала термины «серийная музыка» и «додекафония», представив их как разноуровневые понятия, соотносящиеся между собой по принципу общего и частного[10].

Понятие серийной музыки у Курбатской приобрело универсальное значение, сопоставимое с понятиями *serial music* в английском и *musique sérielle* во французском музыкознании. Однако понятие собственно серийности так и осталось двояким: «Серийность — 1) в 12-ступенной системе принцип высотной организации, состоящий в выведении всех без исключения элементов из первоначальной последовательности неповторяющихся высот; 2) принцип музыкального мышления серией (сериями)» [там же, *39–40*]. Как представляется, это двоякое понимание серийности (в узком и широком смысле) находится в некотором противоречии с логично выстроенной терминологической системой автора, ведь принципы серийной высотной организации ранее признавались разновидностями серийной техники.

В дальнейшем авторы отказываются от двузначных толкований, оставляя за термином «серийная техника» только широкий смысл. Так, Л. О. Акопян в энциклопедическом словаре «Музыка XX века» характеризует серийную технику как метод композиции, чья структурная организация связана с принципом серии, действующей в одном или нескольких параметрах. Додекафония и сериализм выступают у него как исторические и типологические разновидности серийной техники. В то же время, не пользуясь термином двенадцатитоновая техника, исследователь пытается предельно расширить понятие додекафонии: «Исходя из этимологии термина, к додекафонии могут быть отнесены любые (в том числе не имеющие отношение

декафонии в творчестве композиторов Новой венской школы» [7, *22*], и время индивидуализации серийного письма. Пятый этап (1940–1950) она охарактеризовала как отход от ортодоксального использования техники в сторону большей свободы, синтеза с иными принципами и методами композиции. Шестой этап (1950–1956) исследователь связала с формированием и развитием концепции сериализма. Седьмой, заключительный, этап приходится на вторую половину XX века, эпоху постсериального мышления.

[9] Строго говоря, техника «синтетаккордов» не является двенадцатитоновой, поскольку у Н. А. Рославца созвучия обычно охватывают от шести до восьми тонов. Однако данная система организации опирается на автономную хроматику. Очевидно, это и позволило автору трактовать технику «синтетаккордов» как разновидность двенадцатитоновости.

[10] В итоге додекафония стала рассматриваться как разновидность серийной техники.

к серийной технике) случаи использования 12 неповторяющихся звуковысотных классов подряд, естественно, за исключением хроматической гаммы» [1, *187*]. Такая точка зрения расходится с представлениями предыдущих отечественных ученых об этом феномене, но коррелирует с терминологией англоязычного музыкознания.

Итак, попытаемся подвести некоторые итоги. Терминология серийной и сериальной музыки прошла сложный путь развития, обусловленный процессами эволюции музыкального мышления и композиторской техники. Переходя из одного языка в другой, понятия могут изменять свое значение, что необходимо учитывать при использовании их в той или иной языковой среде.

Как было показано, ряд сходных по звучанию терминов несет разный смысл. Английская *serial music* и французская *musique sérielle* совпадают с понятием «серийная музыка» в отечественном музыкознании, но оказываются не тождественны немецкой *serielle Musik*. Последняя, в свою очередь, соответствует специфическому русскому термину «сериальная музыка», который из-за смены суффикса с трудом поддается обратному переводу на европейские языки. Наряду с этим, термин *serialism* в англоязычном музыкознании не идентичен с понятием «сериализма» в отечественной науке. Если в нашей стране данное понятие связано исключительно с многомерной серийностью, то в США и Великобритании оно трактуется более широко, подразумевая любой вид серийности вообще. И напротив, понятие двенадцатитоновой музыки в России оказывается более значительным и универсальным, чем в англоязычных странах, где оно, как правило, ассоциируется с додекафонией нововенской школы[11].

Различия в содержании понятий серийной техники и серийности, сериальной композиции и сериализма обусловлены не только межязыковыми процессами, но и особенностями музыковедческой рефлексии, разными точками зрения на данные феномены. Одни авторы рассматривают их в синхроническом аспекте, другие — в диахроническом; одни подходят

[11] Не меньше проблем возникает и с иными специфическими терминами серийной музыки, такими, например, как «серия» (*series*, *Serie*), «ряд» (*row*, *Reihe*), «сет» (*set*). Соотнесение этих понятий в зарубежном и русскоязычном музыкознании требует отдельного рассмотрения, что выходит за рамки данной статьи. Отметим лишь, что в отечественной музыкальной науке термины «серия» и «ряд», ранее использовавшиеся как синонимы, в настоящее время дифференцированы (по крайней мере, в рамках серийной двенадцатитоновости серия определяется как исходный инвариант структуры, ряд же трактуется как конкретное высотное воплощение серии). Понятие «сет» перешло в русскую терминологию из американской теории рядов Бэббитта-Форта, где обозначало совокупность высот (букв. «множество»), не регламентированных в определенной последовательности. Это понятие не эквивалентно терминам «ряд» и «серия», оно применимо к организации как серийной, так и свободно атональной музыки. Термин имеет широкое хождение в работах как зарубежных исследователей (Д. Перла, Р. Морриса), так и отечественных авторов (Т. В. Цареградской, М. Ю. Чистяковой, Е. А. Изотовой, Н. А. Петрусёвой и др.).

к данным явлениям с техническими критериями (тогда чаще всего речь идет о методе композиции), другие — с эстетическими (в этом случае говорят о принципе мышления и даже о мировоззрении).

Безусловно, терминология в отношении серийной и сериальной музыки все еще находится в подвижном состоянии, но, тем не менее, уже сегодня можно смело утверждать, что она сложилась как определенная структурно-функциональная система.

Глобализация, затронувшая сферы культуры и образования, ставит новые задачи перед музыкознанием. Изучение эволюционных процессов, происходящих в музыкальной терминологии, особенностей словоупотребления, соотнесение различных языковых терминосистем будет способствовать упорядочению и унификации понятийного аппарата, что, в конечном счете, обеспечит более прочную коммуникацию и интеграцию мировой музыкальной науки.

Использованная литература

1. *Акопян Л. О.* Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. *Бершадская Т. С.* О понятиях, терминах, определениях современной теории музыки // Критика и музыкознание: сборник статей. Вып. 3. Л.: Музыка, 1987. С. 97–113.
3. *Гуляницкая Н.* Введение в современную гармонию: Учебное пособие. М.: Музыка, 1984. 256 с.
4. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 367 с.
5. *Ле Корбюзье* Модулор. MOD 1. MOD 2 / пер. с фр. Ж. С. Розенбаума. М.: Стройиздат, 1976. 239 с.
6. *Ксенакис Я.* Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции / пер. с фр. М. Заливадного. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2008. 123 с.
7. *Курбатская С.* Серийная музыка: вопросы теории, истории, эстетики. М.: ТЦ «Сфера», 1996. 388 с.
8. *Холопов Ю.* Сериальность // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 940–943.
9. *Холопов Ю.* Серийная техника // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 943.
10. *Холопов Ю.* Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. М.: [Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных], 1983. С. 34–58. (Сборник трудов Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных. Вып. 70).
11. *Bandur M.* Aesthetics of Total Serialism: Contemporary Research from Music to Architecture. Basel, Boston and Berlin: Birkhäuser, 2001. 93 p.
12. *Beiche M.* Terminologische Aspekte der „Zwölftonmusik“. München [u. a.]: Katzbichler, 1984. 196 S.
13. *Blumröder C.* Serielle Musik // Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert / hrsg. von H. H. Eggebrecht. Stuttgart: Franz Steiner, 1995. S. 396–411.
14. *Boulez P.* Relevés d’apprenti. Paris: Le Seuil, 1966. 384 p.
15. *Brindle R. S.* The New Music: The Avant-garde since 1945. New York: Oxford University Press, 1987. 222 p.
16. *Dahlhaus C.* Zur Problematik der seriellen Musik // Frankfurter Hefte XIV (1959). S. 200–205.
17. *Eimert G., Stockhausen K.* Vorwort // Die Reihe. H. 1 (1955): Elektronische Musik. S. 7.
18. *Frisius R.* Serielle Musik / Rudolf Frisius — Texte [Электронный ресурс]. URL: http://www.frisius.de/rudolf/texte/tx318.htm (дата обращения: 07.09.2018).
19. *Grant M. J.* Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe. New York: Cambridge University Press, 2005. 284 p.
20. *Gredinger P.* Serial Technique // Die Reihe. No. 1: Electronic Music. Bryn Mawr (Penn): Theodore Presser, 1957. P. 38–44.

21. *Griffiths P.* Serialism // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. Vol. 23 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan, 2001. P. 116–123.
22. *Kirchmeyer H.* Kleine Monographie über Herbert Eimert. Leipzig: Verlag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig; Stuttgart: Hirzel, 1998. 50 p.
23. *Krenek E.* Ein neues Blatt ist aufgeschlagen // Melos. H. XXI (1954). S. 305–307.
24. *Leibowitz R.* Schoenberg et son école: l'étape contemporaine du langage musical. Paris: Janin, 1947. 302 p.
25. *Leibowitz R.* Introduction à la musique de douze sons. Les variations pour orchestre op. 31, d'Arnold Schoenberg. Paris: L'Arche, 1949. 351 p.
26. *Leibowitz R.* Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music. New York: Da Capo, 1975. 303 p.
27. *Perle G.* Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern. Berkley, Los-Angeles, Oxford: University of California Press, 1991. 164 p.
28. *Pousseur A.* Écrits théoriques, 1954–1967. Sprimont: Mardaga, 2004. 349 p.
29. *Ross A.* The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2007. 494 p.
30. *Rufer J.* Composition with Twelve Notes Related Only to One Another / transl. by H. Searle. New York: Macmillan, 1954. 186 p.
31. *Stephan R.* Serielle Musik // Riemann Musiklexikon: in 5 Bde. 12te Aufl. Sachteil / hrsg. von W. Gurlitt, H. H. Eggebrecht und C. Dahlhaus. Mainz: B. Schotts Söhne, 1967. S. 867–869.
32. *Stockhausen K.* Arbeitsbericht 1952/53: Orientierung // Stockhausen K. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens. Köln: DuMont Schauberg, 1963. S. 32–38.
33. *Stockhausen K.* Zur Situation des Metiers // Stockhausen K. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens. Köln: DuMont Schauberg, 1963. S. 45–61.
34. *Taruskin R.* Music in the Late Twentieth Century. New York: Oxford University Press, 2009. 610 p.
35. *Whittall A.* The Cambridge Introduction to Serialism. New York: Cambridge University Press, 2008. 285 p. (Cambridge Introductions to Music).

Карасева Марина Валериевна

karaseva@mosconsv.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской консерватории

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Marina V. Karaseva

karaseva@mosconsv.ru

Doctor of Fine Arts, Professor of the Subdepartment of Music Theory of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

Аннотация

Методика обучения синестезийному слышанию на сольфеджио

Статья посвящена методическим аспектам рассмотрения феномена синестезии. Автор показывает различные возможности практического применения эффектов синестезии в музыкально-образовательном процессе. Выделены основные психологические ступени работы с музыкальным слухом. Обозначено место и значение работы над синестезийным восприятием в контексте других форм тренировки различных типов музыкального слуха, в частности, стилевого. Раскрывается специфика взаимосвязи синестетических ощущений с эмоциями при восприятии музыки. Представлена таблица ведущих сенсорных субмодальностей (визуальных, аудиальных и кинестетических), которая окажет практическую помощь педагогу-музыканту, занимающемуся развитием музыкального слуха. Также даны рекомендации по использованию приемов работы с синестезией на разных ступенях музыкального обучения.

Ключевые слова: сольфеджио, синестезия, музыкальный слух

Abstract

Methodology of Synesthetical Ear Training in the Solfeggio Course

This paper is devoted to the methodological aspects of the examination of the synesthesia phenomenon. The author has demonstrated various opportunities for practical application of the synesthesia effects in music education. The main psychological degrees in ear training course have been identified. Position and importance of studying synesthetic perception has been emphasized in the context of the other forms of the musical ear improving, particularly, stylistic hearing. Specificity of an interrelationship between synesthetic perception and emotions in the process of listening to music has been disclosed. The paper has been provided with a table of the leading sensory submodalities which may be practically useful for a music teacher who deals with ear training. Also, there are some how-to recommendations concerning methods of studying synesthesia on different levels of music education.

Keywords: ear training, synesthesia, good ear for music

Марина Карасева

МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ СИНЕСТЕЗИЙНОМУ СЛЫШАНИЮ НА СОЛЬФЕДЖИО

Современные методы развития музыкального слуха — это не только новые стили и новые технические возможности — в большой мере это новые психотехнические подходы к музыкальному образованию в целом и к тренировке профессионального музыкального слуха в частности. Сочетание корней в слове «психотехника («психо» — душа, «тэхне» — умение) во многом объясняет общий смысл применения психотехники на сольфеджио: использование психотехнических приемов помогает музыкальному слуху развиваться быстрее.

Помимо того, что психотехника способна увеличить интенсивность освоения материала, она может создать больше удовольствия от самих занятий (что, в целом, не очень характерно для занятий сольфеджио, особенно в тех случаях, когда природный слух ученика недостаточно развит). К числу таких психотехнических средств относится синестезия как способность переводить ощущение, полученное по одному каналу восприятия (в нашем случае, слуховому), в сенсорную реакцию, выражаемую через другой канал (зрительный, осязательный и др.). В чем привлекательность метода для использования его в целях развития слуха?

Развитие синестетического слышания — это один из немногочисленных примеров универсальной методики, которая может применяться на *всех* ступенях музыкального обучения, начиная с общих занятий музыкой в дошкольном и младшем школьном возрасте и вплоть до специализированного курса сольфеджио в вузе. Благодаря синестетическому слышанию ученик может входить в ранее закрытые для него двери: например, узнавать

аккорды не только на основе пропевания их от баса или сопрано (то есть, чисто аудиальным способом, который оказывается далеко не всегда успешным в случае недостаточно развитого гармонического слуха), но идентифицировать их также и по другим, внеаудиальным параметрам (плотности, мышечной динамике, индивидуальному цвету и так далее).

Несмотря на эти, казалось бы, заманчивые профессиональные и общепедагогические перспективы использования синестезии в классе сольфеджио на разных уровнях музыкального обучения, не существует исследований и детальных методических разработок, посвященных тому, как именно совместить накопленные научно-практические представления об этом феномене сенсорного восприятия с конкретными учебными задачами, поставленными в рамках конкретных музыкально-теоретических предметов. Большинство существующих зарубежных и отечественных публикаций на тему синестезии в целом и синестетического слышания в частности нацелены на описание разного рода проявлений синестезии (чаще всего связки «звук-цвет») в условиях специально поставленного эксперимента. Авторами этих исследований как правило являются либо профессиональные психологи и философы [1], [2], [3], [5], [6], [7], [8], либо специалисты в области педагогики общего образования [4]. Таким образом, несмотря на значительно возросший за последние два десятилетия интерес в мировом исследовательском сообществе к синестезии, методический аспект ее использования на конкретных музыкальных предметах остается не вполне раскрытым. Ниже мы коротко представим основные возможности такого подхода, основываясь на собственных многолетних научных и практических разработках[1], опирающихся на практику преподавания автора в Центральной музыкальной школе и Московской консерватории.

1. Прежде чем показать особенности применения синестезии на сольфеджио и привести примеры упражнений, назовем ряд ограничивающих представлений, предубеждений и даже бытовых страхов относительно синестезии (которые часто сдерживают ее использование в музыкальной педагогике) и оговорим следующее:
2. Чувство синестезии заложено в каждом из нас, а не только в избранных «музыкальных гениях» ранга Римского-Корсакова и Скрябина.
3. Музыкальная синестезия не ограничивается так называемым цветным слухом (именно к нему обычно и сводится большинство разговоров и исследований на эту тему). Сопряжения субмодальностей могут быть сколь угодно произвольными, главное, чтобы они были в достаточной степени константны для самого воспринимающего.

Проявления синестезии в сенсорном восприятии сами по себе никак не свидетельствуют о том, что человек психически не вполне здоров. Активная

[1] В данной статье рассматривается авторская методика обучения синестезийному слышанию. Теория и методические подходы комплексно разработаны М. Карасевой и подробно изложены в ее монографии: «Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха» [3].

работа правого полушария, неожиданные ассоциации, которые возникают в результате синестетического подхода, повышают, в первую очередь, креативность человека, остальное зависит от его индивидуальной психической организации.

Приведем пример таблицы основных субмодальностей в рамках трех основных сенсорных модальностей: визуальной, аудиальной и кинестетической (VAK).

(V) Визуальные субмодальности	(A) Аудиальные субмодальности	(K) Кинестетические Субмодальности
Цвет	Высота	Движение (направленность)
Яркость	Тембр	Вес
Форма	Темп	Текстура
Расстояние до объекта	Моно / стерео	Температура
Контрастность	Длительность	Мышечные ощущения
Размер	Громкостная динамика	Болевые ощущения
Четкость	Гулкость / глухость звука	Вкус
Глубина	Ритм	Запах
Движение в картинке	Расстояние до источника звука	Давление

К этой составленной нами таблице в процессе работы над извлечением субмодальностей в восприятии того или иного звукового фрагмента добавляются еще такие две важнейших координаты, как метафорическое *время* (настоящее, прошедшее, застывшее, отсутствующее и т. д.) и *пространство* (разомкнутое, замкнутое, с людьми, без людей и т. п.) — оба они в неявном виде всегда присутствуют при возникновении субмодальных метафор. Эта таблица фактически может использоваться в качестве матрицы при работе над освоением самых различных учебных тем, начиная со звучания отдельных интервалов и аккордов и заканчивая слуховым анализом звучащих музыкальных произведений[2].

Само по себе использование субмодальных метафор в музыкантской деятельности и музыкальной педагогике — не новость. Если в практике преподавания музыкально-теоретических дисциплин встречаются, как правило, лишь эпизодические упоминания о примерах подобного рода (в частности, о различных цветовых ощущениях тональностей или же о восприятии градаций мягкости и жесткости аккордов), то в исполнительском искусстве, особенно при работе над звуком, спектр подобных аналогий оказывается

[2] Так, в частности, она была успешно использована автором при работе как над сольфеджийными, так и над музыкально-литературными темами в разновозрастных учебных группах ОЦ «Сириус» (2018).

шире[3]. Однако эти поэтические метафоры являются все же единичным (часто эмпирически найденным их автором) методическим приемом. Иначе говоря, они еще не складываются в систему тренировки музыкальных ощущений.

Как правило, педагог по специальности большее внимание уделяет кинестетическим [K] аспектам обучения: внешней кинестетике — управлению микромоторикой (постановкой рук, голоса, раскрепощением мышц, координацией движений и т. д.); внутренней кинестетике — технологии проецирования эмоций. При этом две другие модальности — аудиальная [A] (контроль высоты и качества звука) и визуальная [V] (чтение нотного текста) остаются на положении служебных: предполагается, в частности, что они достаточно углубленно задействуются в курсе сольфеджио. Таким образом, синестетические упражнения на сольфеджио можно считать одной из форм психотехник, интегрирующей VAK-модальности в триаде: композитор — исполнитель — слушатель.

Понятно также, что при работе с профессиональными музыкантами наиболее эффективным и интересным оказывается определение ими визуальных и кинестетических параметров воспринимаемых звуков (ввиду достаточной очевидности ответов из области аудиальных субмодальностей). Для немузыкантов интерес представляют все три модальности, которые они могут проецировать на то, что они слышат в звуках. В обоих случаях речь идет о том, чтобы из отдельных спонтанных замечаний, несущих в себе синестетическое начало, сделать целостную методику, которая была бы направлена не только на усиление эффективности освоения учебного материала, но и на развитие личных творческих способностей ученика.

Определим подробнее местоположение синестезийного метода относительно прочих подходов к музыкальному слуху применительно к предмету сольфеджио, в развитии которого можно выделить три ступени.

Первая ступень — это своеобразный блок алгоритмических программ по способам опознания и обработки текста. Здесь находится классическое сольфеджио как способ считывания и воспроизведения нот[4]. На этой ступени происходит установление и закрепление в сознании психологических связей между звуком / его длительностью и символьным выражением его в пределах принятого письменного (нотографического) языка музыки.

Вторая ступень — совершенствование способностей к структурированию воспринимаемого материала на более высоком уровне. Среди инструментов этой ступени можно назвать развитие ладового чувства, тренировку музыкальной памяти. На этой же ступени оказываются упоминаемые в методической литературе гармонический, мелодический, полифонический, архитектонический и прочие виды музыкального слуха.

---

[3] «Сыграй это бархатным, мягким звуком» и подобные этому педагогические выражения можно услышать практически в любом исполнительском классе.

[4] Некоторые зарубежные курсы сольфеджио этим в предмете и ограничиваются.

Третья ступень связана с интуитивным постижением музыки: совершенствование опыта синестетического полимодального [VAK] восприятия через развитие субмодальных ассоциаций и синестезию (звук — цвет — вкус — вещество и т. д.: V/K; A/K).

Внутри этой синестетической ступени условно можно выделить три основных пласта.

Погружение в первый, «нижний» пласт требует установления и осознания связей в ощущении звуковых и иных физических явлений (цвета, запаха, вкуса, вещества и его формы, пространства, течения времени и т. д.).

Второй условно выделяемый нами пласт открывается при отыскании местоположения тех или иных воспринимаемых слухом музыкально-звуковых явлений в личном тезаурусе / атласе эмоциональных реакций. Здесь происходит переход от фиксированного ощущения предмета к эмоционально окрашенному отношению к нему.

Градация порогов эмоциональных ощущений может проводиться по параметрам их интенсивности, осознанности и индивидуализированности. Например, общая градация простирается от типовой реакции на два основных ладовых наклонения (мажор и минор — соответственно, «веселый» и «грустный») к возникновению более детализированных в описании эмоций (фригийский минор — суровый, угнетающий и т. д.) и затем — к особым индивидуальным эмоциональным реакциям[5].

Третий пласт образуют социокультурные и музыкально-стилевые ассоциации, имеющиеся у конкретного слушателя.

Смоделируем процесс погружения в названные слои на конкретном примере восприятия аккорда $c–g–d^1–e^1–a^1$ (мажорного трезвучия с секундой и секстой). Образ аккорда может:

1. Ощущаться как мягкий, теплый, круглый, объемный (но не тяжелый), светлый (преобладание в спектре желтых оттенков), сочный, спелый, сладкий, душистый (запах луговых цветов).
2. Эмоционально восприниматься как: безмятежный, неторопливый, ласковый, инфантильный, шутливый.
3. Вызвать социокультурные аналогии в пределах следующих шкал (примерный выбор подчеркнут):
   a. Общий колорит аккорда легче вписывается слухом в музыку: профессиональную / народную; классическую / эстрадную; классико-романтического / импрессионистского направления; европейской / азиатской национальной традиции.
   b. Специфический ладовый колорит аккорда указывает на: мажорно-минорную тональную систему / пентатонику, музыкальную культуру Китая.

[5] Для пояснения последних назовем, например, часто встречающееся слышание «болезненности» в звучании двутерцового трезвучия, энергетической насыщенности большого мажорного септаккорда.

c. Инструментальное воплощение возможно представить в: тембре струнных смычковых / струнных щипковых инструментах.
d. Аккорд может быть характерной деталью индивидуального гармонического стиля: Чайковского / Бородина / Прокофьева / Равеля.

Представив на этом условном примере главные особенности трех пластов слухового восприятия музыкального образа, обратимся к рассмотрению динамики их взаимодействий в процессе личностного и профессионального развития человеческой психики. Очевидно, что первый и второй пласты (с их тесной связью с объективными акустическими основами музыки) можно обнаружить в музыкальных ощущениях любого человека нашей цивилизации вне зависимости от его профессиональной принадлежности (и, в частности, уровня музыкальной культуры) — различия в результатах будут касаться главным образом степени яркости и богатства ассоциаций. Третий же пласт окажется тем более многослойным, чем более глубоким и специальным будет музыкально-художественное образование слушающего и чем более развитым и тонким окажется его музыкальный слух[6].

Дополним сказанное замечанием относительно еще одной специфической особенности отечественного сольфеджио, в котором до недавнего времени отдельные приемы работы на уровне третьей ступени (при применении игровой мнемонической техники, часто в виде наделения интервалов и аккордов характерами зверей и т. п.) чаще всего встречались именно (и почти исключительно) на начальной стадии воспитания музыкального слуха. Последующий выход на вторую ступень и закрепление на ней в дальнейшем процессе слуховой тренировки ученика можно объяснить не только тем, что, по понятным политико-идеологическим причинам было небезопасным заходить далеко в области, косвенно затрагивающие сферу подсознания[7], но и тем еще, что, начиная со среднего звена, сольфеджио и программно, и фактически постепенно становилось официальным слуховым «репетитором» по курсу классической функциональной гармонии[8].

Для того чтобы сбалансировать процесс прохождения всех трех ступеней, надо, чтобы каждая из них не осваивалась бы изолированно от двух

---

[6] Надо, разумеется, учитывать и то, что в музыкальной практике, даже в среде профессиональных музыкантов, наиболее отработанным (отчасти в силу культурологических традиций эстетического воспитания, десятилетиями ориентировавшегося на романтическую модель отражения мира и самовыражения) является второй, эмоциональный пласт.

[7] Так, автору этой статьи, бывшему в начале девяностых годов прошлого века молодым консерваторским педагогом сольфеджио, не очень «улыбалось» попасть в список неблагонадежных личностей, развивавших на занятиях со студентами «нематериалистический» подход к изучению музыки через развитие каких-то «оккультных» способностей к видению и ощущению звуков.

[8] Такую ситуацию поддерживают, прежде всего, программы вступительных экзаменов, где гармоническому сольфеджио и запоминанию на слух последовательностей аккордов в мажоре и миноре традиционно отводится практически главная роль.

других. При этом на разных этапах обучения вполне возможно доминирование одной из этих ступеней. Так, первая ступень, как базовая, может быть исчерпана в основном в ранний и средний школьный периоды профессионального обучения. Тогда вторая и третья ступени (с постепенным увеличением доли последней) окажутся в фокусе внимания в среднем звене. В вузовском курсе сольфеджио это, в свою очередь, даст технологическую возможность сконцентрироваться на собственно психотехнических проблемах адекватного восприятия и исполнения музыки принципиально любых стилей и жанров.

Есть и еще одно условие успешного развития синестезии в рамках учебных курсов сольфеджио. Музыковедческие науки: история музыки, гармония, полифония, анализ музыкальных форм и другие, в основном, заняты «инвентаризацией» музыкально-выразительных средств и систематикой их приложения к конкретным, производимым кем-то (композитором, «духом эпохи» и т. д.) актам музыкального действия. Анализируются форма произведения, авторская концепция, особенности гармонии, ритма; воссоздаются детали композиторского процесса и т. п. — то есть по умолчанию делается попытка воссоздать карту написавшего, а не карту слушающего эту музыку. В сольфеджио, в отличие от остальных музыкально-теоретических предметов, для того, чтобы достичь педагогического успеха, необходимо, прежде всего, учитывать «карту слушающего».

Приведем пример, показывающий особенности глубинной структуры VAK-восприятия в процессе слушания. Допустим, в музыке изображается веселый щебет птиц, для чего задействуются следующие музыкальные средства: интонационно-ритмическая и тембровая имитация (быстрые, повторяющиеся мелодические трели, мажорные гармонии, тембр флейты). На поверхностном уровне общая схема VAK-восприятия будет: AV (A на входе, V на выходе). При этом визуализация может быть как прямая (считывание музыкантами графики интонационных линий), так и косвенная (представление образов птиц). По мере углубления в дальнейшие семантические слои мы обнаружим, что звуковой эффект может открыть во внутренней картинке пространственность, заполнить ее цветом (леса или поля), создать определенные температурные ощущения (лета — тепла) и так далее — одним словом, создать на выходе общий полимодальный VAK-образ, который будет у разных слушателей так или иначе индивидуализирован в зависимости от их личной карты слышания. Метафоры могут быть индивидуализированными, однако, как показывает практика, общие тенденции восприятия (наделения звучаний теми или иными субмодальностями) остаются достаточно стабильными по отношению, например, к тому или иному тембру или аккорду[9].

[9] Например, при восприятии уменьшенного септаккорда такой константой практически всегда является кинестетическая субмодальность, связанная с воображаемой мышечной реакцией сжатия, а сам он, в частности, вследствие этого воспринимается

В музыкальной школе с помощью синестезии можно достаточно быстро освоить интервалы и аккорды. В среднем звене ощущение индивидуального синестетического звучания аккордов помогает быстрее и проще перейти к слышанию гармонии в четырехголосии. В вузе синестезия помогает в сжатые сроки овладеть множеством новых нетерцовых аккордов. На материале последних, кстати, синестезия развивается особенно легко, так как они кажутся студентам менее привычными и более яркими по сравнению с терцовыми.

Развитие чувства синестезии предполагает «вслушивание в себя», то есть высокую степень концентрации ощущений, проецируемых на «внутренний экран». В качестве вспомогательных приемов, настраивающих учеников на такое вслушивание, можно использовать следующие упражнения:

1. На развитие тонкого слышания — вслушивание в обертоны (едва слышимые частичные тоны), возникающие при взятии звука на фортепиано. При этом происходит тренировка во внутренней подстройке аудиального канала на «радарный» высотный поиск и постепенный сбор звучащих частот.
2. На вслушивание в звучащий трех-четырехголосный аккорд с постепенной внутренней подстройкой слуха к каждому из его звуков. Этот процесс можно уподобить процессу мысленного внедрения в картину с рассматриванием отдельных ее точек, оживлением деталей, фиксацией всех оттенков цветности.

Подобные упражнения полезно проводить в качестве разминочных на каждом занятии сольфеджио. При этом в зависимости от уровня подготовки учащихся, созвучия во втором упражнении могут быть более или менее сложными. Важно подчеркнуть, что, в отличие от других видов слухового анализа (определения названий аккордов, запоминания аккордовых последовательностей и т. д.), в приведенных примерах самым главным является вслушивание в себя, находящегося в «резонансе» с воспринимаемыми звучностями.

В процессе такого вслушивания полезно развивать тернерные ощущения. Например, освещение как единица понятия может нами восприниматься в триадической шкале:

+	0	-
(свет)	(полутьма)	(тьма)

Так и трезвучие как аккордовая единица может слышаться в трех, а не в двух ипостасях:

+	0	-
(мажорное)	(двутерцовое[10])	(минорное)

и музыкантами и немузыкантами разного возраста как аккорд стресса. Подобных примеров можно было бы привести множество.

[10] Одновременно с мажорной и минорной терцией.

Несмотря на частое употребление в музыке XX века двутерцовых гармоний, в педагогической практике обучение навыкам такого тернерного слышания еще не получило должного развития, и ученики по привычке делят музыку на веселую (с мажорным трезвучием) и грустную (с минорным трезвучием в основе). В результате такое биполярное восприятие порождает привычку к мышлению в дихотомической системе, последняя же, на наш взгляд, недостаточно способствует формированию творческого мировосприятия.

Что дает нам развитое синестетическое ощущение звука (равно как и любое другое ощущение, в котором соединяются компоненты разных сенсорных модальностей)?

Во-первых, синестезия несет с собою более яркое и богатое слышание музыки (например, видение цвета в звуке), при котором обогащается тембровое музыкальное мышление и которое, таким образом, способствует развитию исполнительских качеств — у музыканта — и креативного, многообразного восприятия — у слушателя.

Во-вторых, регулярная практика синестического восприятия музыки активно развивает функции правого полушария головного мозга, зон, отвечающих за нестандартный, творческий подход к переработке сенсорной информации. Таким образом, метафорически говоря, происходит своего рода уравновешивание в развитии полушарий, поскольку основное европейское образование ориентировано на активизацию именно левополушарных функций головного мозга (классификация и письменно-словесная фиксация информации, обучение логическому мышлению). Можно сказать, что опыт синестезийного восприятия музыки мог бы стать психокоррекционно полезным в таких учебных заведениях, как физико-математические школы, в связи с преобладанием в них (среди профилирующих предметов) учебных дисциплин, активно развивающих левополушарные функции головного мозга.

Помимо этого, успешное становление синестезии создает дополнительные стимулы для продолжения и углубления занятий музыкой: у студента практически всегда возникает чувство некоторой эйфории и от того, что он *это слышит,* и от того, что он это *так слышит.*

Однако, говоря о профессиональной, педагогической и психокоррекционной целесообразности внедрения в курс сольфеджио упражнений, направленных на развитие синестезии, следует помнить о том, что любое упражнение, тем или иным способом изменяющее реальность ощущений в воображении, требует особой осторожности его применения (как и всякого сильного средства воздействия на человеческую психику). Мы, так или иначе, вторгаемся в область, где царит работа правого полушария, с его спонтанными реакциями, а это требует, как минимум, аккуратности, поскольку работать всегда приходится с людьми с самой разной психической организацией. Особенно внимательными надо быть при работе с детьми и подростками с повышенной эмоциональной возбудимостью.

И в любом случае недопустимо при объяснении навязывать ученикам свои собственные представления и ассоциации (конфликт ассоциаций тут будет обеспечен).

На сегодняшний день предложенная и развитая нами методика синестетического освоения классических и современных (нетерцовых) аккордов успешно применяется в разных секторах музыкального образования, начиная с начального и общего музыкального воспитания, заканчивая вузовскими курсами сольфеджио. Не следует, однако, представлять эту методику, например, в качестве замены методики классического определения звуков в аккорде или мелодии (многие так называемые «абсолютники» по привычке предпочтут мысленно собирать аккорд как конструктор, представляя себе его отдельные звуки). Речь идет, прежде всего, о том, чтобы дать ученикам дополнительный и мощный инструмент для обогащения их слуха и восприятия новыми сенсорными связями и ассоциациями, дополнить их аналитическое слышание синтетическим — и получить от этого взаимное удовольствие.

Использованная литература

1. *Галеева Б. М.*, *Ванечкина И. Л.* «Цветной слух» и «теория аффектов» // Языки науки — языки искусства: Сб. науч. трудов. М.: Прогресс–Традиция, 2000. С. 139–143.
2. *Зеленина Е. О.* Синестезия как проблема музыкальной педагогики: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2010.
3. *Карасева М.* Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха. 1-е изд.: М.: Композитор, 2002. 376 с.; 2-е изд.: М.: Композитор, 2009. 360 с.
4. *Томашева А. А.* Синестезия и её развитие у детей на учебных занятиях в музыкальной школе. Автореф. дис. ... канд. псих. наук.
5. *Davies St*. Perceiving melodies and perceiving musical colors // Review of Philosophy and Psychology. Vol. 1 (2010). Issue 1. P. 19–39. URL: https://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/handle/2292/24955/Davies2010RevPhilandPsych.pdf?sequence=6 (дата обращения: 20.11.2018).
6. *Hubbard T.* Synesthesia-like mappings of lightness, pitch and melodic interval // The American Journal of Psychology. Vol. 109. No. 2 (Summer, 1996). P. 219–238.
7. Language, Vision, and Music: Selected papers from the 8th International Workshop on the Cognitive Science of Natural Language Processing, Galway, 1999 / ed. by P. McKevitt, S. Ó Nualláin, C. Mulvihill. Amsterdam: John Benjamins, 2002. XII, 433 p.
8. Oxford Handbook of Synesthesia / ed. by J. Simner and E. Hubbard. Oxford University Press, 2013. 1104 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ
CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

Грохотов Сергей Владимирович

Профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской консерватории. Родился в Москве в 1958 году. В 1977 году окончил Московскую среднюю специальную музыкальную школу имени Гнесиных, в 1982 году — Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных по классу фортепиано профессора Е. Я. Либермана. В 1990 году в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского защитил кандидатскую диссертацию «Иоганн Непомук Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века» (научный руководитель — канд. иск. А. М. Меркулов).
Опубликовал свыше 80 научных, методических и музыкально-просветительских работ, статей в энциклопедиях, словарях и справочниках, переводов книг о музыке. Научный консультант «Большой российской энциклопедии». В числе работ — монография «Шуман и окрестности. Романтические прогулки по “Альбому для юношества” (М.: «Классика-XXI», 2006).

Sergey V. Grokhotov

Full Professor of the Department of Theory and History of Performing Art at Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Born in Moscow in 1958. In 1982 graduated from State Gnessins Musical-Pedagogical Institute (class of Full Prof. E. Ya. Liberman). In 1990 at Moscow Conservatory defended his Ph. D. thesis “Johann Nepomuk Hummel and the Piano Art of the First Third of the 19th Century” (scientific advisor — A. M. Merkulov). Sergey Grokhotov published over 80 scientific, methodological and educational works, encyclopedic articles and translations of books on music. Amongst his works — the monograph “Schumann and Surroundings. Romantic Walks Through *Album für die Jugend*” (Moscow, 2006).

Брежнева Ирина Вячеславовна

Родилась в Москве. Окончила Московскую консерваторию (1980) и аспирантуру (1984). В 1986 году защитила диссертацию на тему «Камерно-вокальное творчество Д. Д. Шостаковича» под научным руководством профессора Е. Б. Долинской. С 1980 года работает в Научной музыкальной библиотеке имени С. И. Танеева Московской консерватории, с 1984 — заведующая Отделом редких изданий и рукописей. Занимается изучением личных музыкальных коллекций и рукописного фонда отдела. Автор публикаций по истории редких экземпляров из фонда библиотеки и ряда печатных каталогов.

Irina V. Brezhneva

Born in Moscow. Graduated from Moscow State Tchaikovsky Conservatory (1980) and then completed her postgraduate course there (1984). In 1986 defended her Ph. D. thesis “Chamber Vocal Works by D. Shostakovich” (scientific advisor — Full Prof. E. B. Dolinskaya). Since 1980 works at the Research Musical Taneev Library of Moscow Conservatory; from 1984 — Head of the Department of Rare Publications and Manuscripts. Irina Brezhneva is engaged in study of private collections of printed music and manuscripts which are preserved at Taneev Library. She is the author of papers concerning the history of rare exemplars from the Library’s fund and a number of printed catalogues.

Лебедева-Емелина Антонина Викторовна

Старший научный сотрудник Сектора истории музыки Государственного института искусствознания. Окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского (класс проф. Е. М. Левашев). В 1994 году в Государственном институте искусствознания защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Русская хоровая культура второй половины

XVIII века» (научный руководитель — проф. Е. М. Левашев), в 2018 — докторскую диссертацию на тему «Русское хоровое искусство второй половины XVIII — начала XIX века как целостное художественное явление». Читала лекции по истории русской хоровой культуры в Московской консерватории (2014–2018), ССМШ имени Гнесиных. Область научных интересов — история русской музыки XVIII–XIX веков, в том числе творчество Бортнянского, Березовского, Дегтярева, Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова. Важнейшие публикации (монографии): «Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений» (М., 2004); «Хоровая культура екатерининской эпохи» (М., 2010). Подготовила к публикации издания: «Бортнянский. Неизвестные духовные концерты. Для смешанного хора без сопровождения» (М., 2009).«Степан Дегтярев. Двенадцать духовных концертов. Для хора без сопровождения» (в сотрудничестве с Н. И. Тетериной; М., 2006).

Antonina V. Lebedeva-Emelina

Senior Research Fellow of the Music History Department at the State Institute for Art Studies, Moscow. Graduated from Moscow State Tchaikovsky Conservatory (class of Full Prof. E. M. Levashev). In 1994 received a Ph. D. degree at the State Institute for Art Studies; thesis: "Russian Choral Culture of the Second Half of the 18th Century" (scientific advisor — E. M. Levashev). Doctor of Fine Arts; thesis: "Russian Choral Art of the Second Half of the 18th — Beginning of the 19th Century as an Integral Artistic Phenomenon". Lectured on the Russian choral culture at Moscow Conservatory (2014–2018), Moscow Gnessins Special School (College) of Music. Research interests: Russian music of the 18th and the 19th centuries, particularly — the legacy of Bortniansky, Berezovsky, Degtyarev, Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov. The author of monographs: "Russian Sacred Music of the Classicistic Era (1765–1825). Catalog of Works" (2004), "Choral Culture of Catherine's Epoch" (2010). She also prepared editions of printed music: "Bortniansky. Unknown Spiritual Concerts. For a Mixed Choir a Capella" (2009), "Stepan Degtyarev. Twelve Spiritual Concerts. For a Choir a Capella" (in collaboration with N. I. Teterina; M., 2006).

Сидорова Марина Павловна

Соискательница степени кандидата искусствоведения в Государственном институте искусствознания (Сектор истории музыки, научный руководитель — М. П. Рахманова). Зав. Регентским отделением в Курской православной духовной семинарии. В 2002 году окончила Орловский государственный институт искусств и культуры. Автор 12 публикаций, а также двух учебных пособий: «Осмогласие (региональные певческие традиции)» (Курск, 2011), «Хвалите Имя Господне. Трехголосные переложения для женского хора: песнопения Всенощного бдения и Литургии» (Курск, 2011).

Marina P. Sidorova

Applicant for the Ph. D. degree at the State Institute for Art Studies (Sector of Music History, scientific advisor — M. P. Rakhmanova). Head of the Precentor's Department at Kursk Orthodox Theological Seminary. In 2002 graduated from Oryol State Institute of Arts and Culture. Author of 12 publications and two study guides: "The Eight Church Modes (Regional Singing Traditions)" (Kursk, 2011), "Praise the Name of the Lord. Three-Part Arrangements for a Female Choir: Chants of the All-Night Vigil and the Liturgy" (Kursk, 2011).

Ломтев Денис Германович

Окончил теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1996), аспирантуру Московской консерватории (1999; класс проф. М. А. Сапонова). Кандидат искусствоведения (1999). Преподавал в Академическом музыкальном училище при Московской консерватории, Бернском университете. Занимался научной работой в Институте немецкой музыкальной культуры в Восточной Европе (Бонн), Венском университете, Институте исторических исследований стран восточной и центральной Европы им. Гердера (Марбург). Лауреат государственной премии земли Баден-Вюртемберг за за-

слуги в сохранении и поддержке культурного наследия немцев из России (2012). Автор десяти монографий и научный редактор нотных изданий произведений немецких композиторов.

Denis G. Lomtev

Graduate (1991–1996) and postgraduate education (1996–1999; class of Full Prof. M. A. Saponov) at Moscow Tchaikovsky Conservatory. Ph. D. in Art Studies (1999). Teaching at the Academic College of Moscow Tchaikovsky Conservatory and at the University of Bern. Scientific Assistant at the Institute for German Music Culture in Eastern Europe (Bonn), University of Vienna, Herder Institute for Historical Research on East Central Europe (Marburg). The laureate of the prize in recognition of contributions to the preservation and promotion of cultural heritage of the Germans from Russia (Baden-Württemberg, 2012). He is the author of 10 books and scientific editor of printed music by German composers.

Николаева Елена Алексеевна

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, член Союза композиторов РФ, член Общества теории музыки. Награждена Почетной грамотой Министра культуры и массовых коммуникаций РФ (2008).

Окончила теоретико-композиторский факультет (1980) и аспирантуру (1984) Московской консерватории (научный руководитель — Е. В. Назайкинский). В 2001 году стажировалась в Институте музыкознания Венского университета (Австрия). Приглашенный профессор в Музыкальной академии в г. Ловране (Хорватия, 1996–1997). Член экспертных комиссий, автор и рецензент учебных программ и образовательных проектов. Организатор Международного музыкального фестиваля «Неделя памяти Н. С. Корндорфа» (25 мая — 1 июня 2011 года). Член комиссии по изучению наследия Ю. Н. Холопова. Научная работа связана с проблемами современной музыки, в частности с отражением литургических жанров в музыке XX–XXI веков.

Е. А. Николаева — участница многих международных конференций; автор монографии «Валерий Кикта: звуки времени» (М.: Музыка, 2006), редактор-составитель издания «Николай Корндорф: Материалы. Статьи. Воспоминания» (М.: НИЦ «Московская консерватория», 2015), автор более 50 публикаций в периодических и специальных изданиях.

Elena A. Nikolaeva

Ph. D., Associate Professor of the Music Theory Subdepartment of Moscow Tchaikovsky Conservatory, member of the Russian Composers' Union, member of the Society of Music Theory.

In 1980 graduated from the Department of Music Theory and Composition of Moscow Tchaikovsky Conservatory, and in 1984 completed her postgraduate studies there (scientific advisor — Full Prof. E. V. Nazaikinsky). In 2001 she underwent a study course in the Institute of Musicology in the University of Vienna. Visiting Professor at the Music Academy in Lovran, Croatia (1996–1997). The organizer of international music festival "The Memorial Week of Nikolay Korndorf" (May 25 — June 1, 2011). The author of study courses and educational projects. Her scientific interests are connected with the problems of modern music, including the reflection of liturgical genres in music of the 20–21th centuries.

Elena Nikolaeva is a participant of many international conferences; she is the author of the monograph "Valery Kikta: the Sounds of Time" (Moscow, 2006), the editor-compiler of the collection "Nikolay Korndorf: Materials. Articles. Memoires" (Moscow, 2015), the author of over 50 papers in special editions and periodicals.

Чигарева Евгения Ивановна

Родилась в 1939 году. Музыковед и филолог, доктор искусствоведения (1998). С 1985 года по настоящее время преподает на кафедре теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (с 1986 года — доцент, с 2002 — профессор). Член Со-

юза композиторов Российской Федерации. Автор около двухсот научных работ. Сфера интересов: наследие Моцарта и его современников, музыка композиторов XX века (Б. Барток, А. Шнитке, А. Локшин, Н. Корндорф и др.), проблемы семантики музыкального языка, взаимодействие музыки и слова. Автор ряда монографий, в т. ч.: «Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества» (в соавторстве с В. Н. Холоповой; М., 1990), «Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика» (М., 2000; 2009).

Evgeniya I. Chigareva

Born in 1939. Musicologist and philologist, Doctor of Fine Arts, Full Professor of Moscow State Tchaikovsky Conservatory, member of the Russian Composers' Union. Author of about two hundred scientific works. The sphere of her interests lies in the musical legacy of Mozart and his contemporaries, music of the 20th-century composers (B. Bartók, A. Schnittke, A. Lokshin, N. Korndorf and others), as well as the problems of semantics of the musical language and the interaction of music and text. The author of books, including: "Alfred Schnittke: an Outline of His Life and Music" (together with V. Kholopova; Moscow, 1990), "Mozart's Operas Within the Context of the Culture of His Time: The Creative Individuality. Semantics" (Moscow, 2000; 2009).

Барский Владимир Маркович

Родился в 1954 году в Донецке. Окончил теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени Чайковского (1977) и аспирантуру того же вуза (1984, научный руководитель — профессор Ю. Н. Холопов). Кандидат искусствоведения (1988). Главный редактор журнала «Музыка в СССР» (1984–1991). Преподаватель кафедры полифонии в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (1990–1991). Заведующий отделом рекламы в ОАО «Госконцерт» (1993–1995). С 1995 по 2012 год работал на телевидении (телеканалы ОРТ, ВГТРК, 7ТВ, «Ностальгия», ТВЦ, «АГРО-ТВ»). С 2010 года — доцент кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии Факультета мировой музыкальной культуры Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина, Москва. Автор более 60 публикаций по проблемам гармонии и музыкально-теоретических систем в современной музыке. Монография «Chromaticism» выпущена лондонским издательством «Harwood Academic Publishers» в 1996 году. В 2009 году читал цикл лекций по проблемам музыкального времени в Университете МакГилл (Монреаль, Канада). Статьи В. М. Барского печатаются как в России, так и за рубежом.

Vladimir M. Barsky

Born in 1954 in Donetsk. In 1977 graduated from the Department of Music Theory and Composition of Moscow State Tchaikovsky Conservatory, and in 1984 completed his postgraduate studies there (scientific advisor — Full Prof. Yu. N. Kholopov). Ph. D. (1988). Editor-in-Chief of the magazine "Music in the USSR" (1984–1991). Taught at the Polyphony Subdepartment of Gnessins Musical-Pedagogical Institute (1990–1991). Head of the Advertising Department of the State Concert Enterprise (1993–1995). From 1995 to 2012 worked in television. Since 2010 — Associate Professor of the Subdepartment of Musicology, Conducting, and Analytical Methodology of the World Music Culture Department at Russian State Kosygin University (Moscow). V. Barsky is the author of over 60 publications concerning the problems of harmony and musical-theoretical systems in modern music. His monography "Chromaticism" has been printed in London by "Harwood Academic Publishers" in 1996. In 2009 he gave a cycle of lectures on the problems of musical time at McGill University (Montreal, Canada). Papers by V. Barsky are published in Russia as well as abroad.

Мальцева Анастасия Александровна

Окончила теоретико-композиторский факультет (2011) и аспирантуру (2014) Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки. В 2013 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Музыкально-риторические фигуры Барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских магнификатов XVII века)» (научный руководитель —

кандидат искусствоведения, доцент Е. В. Панкина). В 2011–2015 г. — заведующая учебной частью, в 2015–2018 годах — начальник Учебно-методического управления Новосибирской государственной консерватории. С 2013 года преподает там же на кафедре истории музыки, с 2015 — старший преподаватель.

Anastasiya A. Maltseva

In 2011 graduated from the Department of Music Theory and Composition of Novosibirsk State Glinka Conservatory (2011), in 2014 completed her postgraduate course there. In 2013 defended her Ph. D. thesis "Musical-Rhetorical Figures of the Baroque Era: Problems of Analytical Methodology (Based on the 17th-Century Lutheran Magnificats)" (scientific advisor — Associate Professor E. V. Pankina). From 2013 to the present teachs at the Subdepartment of Music History of Novosibirsk Glinka Conservatory (Senior Lecturer since 2015).

Устюгова Александра Викторовна

Скрипачка, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Красноярского педагогического колледжа № 1 им. М. Горького. Окончила Красноярскую государственную академию музыки и театра (кафедра струнных инструментов, 2004) и аспирантуру кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории (Академии) им. М. И. Глинки (2012; научный руководитель — доцент Я. Н. Файн). В 2013 году защитила кандидатскую диссертацию. Автор монографии «Научное наследие Бориса Александровича Струве» (СПб.: Композитор, 2014) и научных статей. Область научных интересов: история и теория струнно-смычкового искусства, инструментоведение, проблемы музыкальной терминологии, древнерусские смычковые инструменты, история отечественной музыкальной культуры 1920–1930-х годов.

Alexandra V. Ustugova

Violinist, lecturer of the Music Department of Krasnoyarsk M. Gorky Pedagogical College No. 1. Graduated from Krasnoyarsk Music and Theater Academy, Department of String Instruments (2004). Completed her postgraduate studies at the Music Theory Department of Novosibirsk State Glinka Conservatory (Academy) (2012, scientific advisor — Associate Professor Ya. N. Fain). Ph. D. (2013). She published the monograph "Scientific Heritage of Boris A. Struve" (St. Petersburg: Composer Publishing, 2014) and several articles. Her research area include history and theory of string instruments, organology, and history of Russian musical culture of the 1920–30s.

Окунева Екатерина Гурьевна

Родилась в Ереване. Окончила музыкальную школу п. Шексна Вологодской области, теоретическое отделение Череповецкого училища искусств и художественных ремесел имени В. В. Верещагина (1997), теоретико-композиторский факультет Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова (2002, с отличием; научный руководитель — доцент О. А. Бочкарева) и аспирантуру там же. В 2006 году в Московской государственной консерватории защитила кандидатскую диссертацию «Эволюция стиля Эркки Салменхаары в контексте европейской музыки второй половины XX века» (научный руководитель — профессор И. Н. Баранова); в 2011 году диссертация была опубликована в виде монографии. С 2002 года преподает на кафедре теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории, с 2011 —заведующая кафедрой, с 2013 — доцент. Лауреат I всероссийского конкурса «Наука о музыке. Слово молодых ученых» (Казань, 2004). Автор учебных пособий «Анализ серийной и сериальной музыки» (2012), «Принципы организации ритмических структур в сериальной музыке» (2014). Регулярно участвует во всероссийских и международных конференциях. Область научных интересов: европейский музыкальный авангард 1950-х — 1960-х годов, современные техники композиции, скандинавская и финская музыка XX века.

Ekaterina G. Okuneva

Born in Yerevan. Graduated from the musical school of Sheksna (Vologda region), the Department of Music Theory of Cherepovets Vereshchagin College of Arts (1997), the Department of Music Theory and Composition of Petrozavodsk State Glazunov Conservatory (2002, with honors; scientific advisor — Associate Professor O. A. Bochkareva), and then completed her postgraduate studies there. Ph. D. (2006); thesis: "The Evolution of Style of Erkki Salmenhaara in a Context of the European Music of the Second Half of the 20th Century"; in 2011 it was published as a monograph. E. Okuneva is the winner of the first All-Russian competition "Musical Science. The Word of Young Scientists" (Kazan, 2004). The author of manuals: "Analysis of Serial and Integral Serial Music" (2012), "The Principles of Organization of Rhythmic Structures in Serial Music" (2014). Ekaterina Okuneva has been an active participant of many international conferences. Currently — Associate Professor and Head of the Department of Music Theory and Composition at Petrozavodsk Conservatory. Her research interests are focused on the European musical avant-garde of the 1950–60s, modern compositional techniques, Scandinavian and Finnish music of the 20th century.

Карасева Марина Валериевна

Заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, советник ректора. Член Союза композиторов России. Ученый-стипендиат программы Фулбрайта (США). Автор методики слухового освоения современной музыки, в том числе учебника «Современное сольфеджио» и монографии «Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха», а также методических пособий, программ и статей о развитии музыкального слуха, творческой активности и интонационно-лингвистической чувствительности. Ведет авторские курсы «Социальная психология музыки» в Московском государственном университете (факультет психологии) и «Социология музыки» в Высшей школе экономики (факультет социологии). Создатель психологического тренинга для музыкантов «Артистическое самомоделирование». Выступает с докладами на международных музыкальных и психологических конгрессах. Проводит семинары и мастер-классы по развитию музыкального слуха в разных городах России, в Европе, США, Китае, Японии. Является сооснователем и куратором социальной сети для музыкантов Splayn (splayn.com) со стороны Московской консерватории.

Marina V. Karaseva

Honored Art Worker of the Russian Federation, Full Professor of the Subdepartment of Music Theory of Moscow Tchaikovsky Conservatory; Advisor to Rector. Member of Russian Composers' Union. Senior Fulbright Scholar. Graduated from Moscow Conservatory (1982). Ph. D. thesis: "Theoretical Problems of Contemporary Ear Training" (scientific advisor — Full Prof. Yu. N. Kholopov). Doctor of Fine Arts; thesis: "Solfeggio: A Psychotechnique of Ear Training" (2000). Dr. Karaseva's scientific activity is mainly concentrated on intensive methods of contemporary ear training and music psychotechnology. She is the author of academic courses on social psychology of music, music in advertising (Moscow State University), and music sociology (Higher School of Economics). Karaseva has written many books and papers on ear training, including the three-volume "Modern Solfeggio" (1996), which is the first integrated how-to course focusing on practical study of the modern language of music, and a monograph entitled "Solfeggio: A Psychotechnique of Ear Training" (1999, 3rd ed. — 2009) — a complex methodological investigation into the field of practical music cognition. Dr. Karaseva delivers her own psychological training seminars and master classes in Russia and abroad. Co-founder and curator of the social net for musicians Splayn (splayn.com). See also Dr. Karaseva's website: http://www.mosconsv.ru/en/person.aspx?id=8816.

УКАЗАТЕЛЬ ПУБЛИКАЦИЙ
В ЖУРНАЛЕ «НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ» ЗА 2018 ГОД

Барский В. Томас Таллис: Числовая тайна имени. 2018. № 4. *С. 119–132.*

Брежнева И. Дарственные надписи как исторический источник. 2018. № 4. *С. 34–49.*

Булычева А. Проблема авторства в духовной музыке позднего барокко (Франция — Россия). 2018. № 2. *С. 82–93.*

Власова Н. В поисках либретто. О двух неосуществленных оперных замыслах Антона Рубинштейна. 2018. № 2. *С. 38–65.*

Гвидо Аретинский. Правила в стихах. Перевод и комментарии С. Н. Лебедева. 2018. № 1. *С. 14–33.*

Григорьева Г. Бетховен — Шнитке: «полистилистическое поле» скрипичной каденции. 2018. № 3. *С. 108–119.*

Грохотов С. «Несокрушимый триумфатор». Карл Таузиг в воспоминаниях Вильгельма фон Ленца. 2018. № 4. *С. 8–13.*

Есипова М. «Загадочный» итальянский музыкальный инструмент начала XV века из коллекции Метрополитен-музея (в контексте взаимодействий Запад — Восток). 2018. № 2. *С. 162–189.*

Зенкин К. Стравинский в контексте исторической смены парадигмы музыкального искусства. 2018. № 1. *С. 34–53.*

Карасева М. Методика обучения синестезийному слышанию на сольфеджио. 2018. № 4. *С. 174–185.*

Князева Ж. К истории нескольких несостоявшихся защит в Базеле. Из переписки Жака Гандшина с Густавом Ризом, Карлом-Алланом Мобергом, Хайнрихом Бесселером. 2018. № 2. *С. 66–81.*

Князева Ж. Новые документы к истории международного музыковедческого конгресса 1939 года в Нью-Йорке. Из переписки ученых. 2018. № 3. *С. 144–155.*

Колганова О. Композитор/дирижер И. С. Миклашевский и художник/изобретатель Г. И. Гидони: история одного экслибриса. 2018. № 1. *С. 132–147.*

Комаров А. «Не пригодится ли впоследствии». Учебные пьесы и инструментовки Чайковского. 2018. № 1. *С. 84–131.*

Комаров А. Чайковский — автор фортепианных переложений собственных сочинений. 2018. № 2. *С. 94–125.*

Крыловская И. Композитор, пианист и дирижер Давид Гейгнер на Дальнем Востоке: возвращенное имя. 2018. № 2. *С. 126–149.*

Лебедев С. Стихотворный трактат Гвидо Аретинского. 2018. № 1. *С. 8–13.*

Ленц, Вильгельм фон. Великие фортепианные виртуозы современности по впечатлениям от личного знакомства. Карл Таузиг. Перевод и комментарии С. В. Грохотова. 2018. № 4. *С. 14–33.*

Ломтев Д. Оперы Эллы фон Шульц-Адаевской (К истории музыкального театра в России 1870-х годов). **2018. № 4**. *С. 80–97*.

Лыжов Г. К истории представлений о европейской ладовой системе на рубеже XVI–XVII веков: приметы нового. **2018. № 3**. *С. 120–143*.

Мальцева А. К вопросу о перечнях фигур в музыкально–теоретических трудах эпохи барокко. **2018. № 4**. *С. 133–145*.

Михеева Ю. Творчество Андрея Тарковского как объект аудиовизуального цитирования в кинематографе. **2018. № 3**. *С. 156–167*.

Могар А. Ответ лицу, интересующемуся мнением о музыке в Италии. Перевод и комментарии Р. А. Насонова. **2018. № 2**. *С. 19–37*.

Моисеев Г. Дневники великих князей Романовых как музыкально-исторический источник (вторая половина XIX века). **2018. № 3**. *С. 8–77*.

Насонов Р. Письмо одного экстравагантного француза из золотого века музыки. **2018. № 2**. *С. 8–18*.

Николаева Е. Лирические строфы Сергея Прокофьева: Пять песен без слов ор. 35. **2018. № 4**. *С. 98–108*.

Окунева Е. Понятия серийной и сериальной музыки в зарубежном и отечественном музыкознании: вопросы терминологических соответствий. **2018. № 4**. *С. 158–173*.

Подгузова М. «Консерватория осталась позади, впереди же — Филармония». Из воспоминаний М. П. Мчеделова. **2018. № 2**. *С. 150–161*.

Ровенко Е. Концепция «соответствий» Шарля Бодлера и музыкальность искусства Эжена Делакруа. **2018. № 1**. *С. 164–189*.

Сафонова А. Московская редакция оперы А.-Э.-М. Гретри «Браки самнитян». **2018. № 3**. *С. 78–107*.

Сидорова М., Лебедева-Емелина А. Степан Дегтярев: находка утраченных хоровых концертов. **2018. № 4**. *С. 50–79*.

Устюгова А. Древнерусский музыкальный термин «прегудница» и история его толкования. **2018. № 4**. *С. 146–157*.

Хасаншин А. «Отсутствующая структура» У. Эко и новая проблематика эстетического сообщения современной академической музыки в контексте постструктурализма. **2018. № 1**. *С. 148–163*.

Холопова В. Художественные установки в мультимедийном творчестве: Николай Попов и Тодор Пожарев (на примере «Martellato» и «Artra»). **2018. № 3**. *С. 168–182*.

Чехович Д. Ритмическая тесситура и темповая транспозиция ритма. **2018. № 1**. *С. 54–83*.

Чигарева Е. Живопись как прообраз музыкального произведения: «Улыбка Мод Льюис» Николая Корндорфа. **2018. № 4**. *С. 109–119*.

ARTICLE INDEX
(2018, Issues 1–4)

Barsky, Vladimir. Thomas Tallis: Numeric Secret of Name. **2018. No. 4** *P. 119–132.*

Brezhneva, Irina. Inscriptions as a Primary Source. **2018. No. 4** *P. 34–49.*

Bulycheva, Anna. The Problem of Authorship in Late Baroque Sacred Music (France — Russia). **2018. No. 2.** *P. 82–93.*

Chekhovich, Dmitry. "Rhythmic Tessitura" and "Tempo Transposition" of the Rhythm. **2018. No. 1.** *P. 54–83.*

Chigareva, Evgenia. Painting as Prototype of a Music Work: "Maud Lewis Smile" by Nikolai Korndorf. **2018. No. 4** *P. 109–119.*

Esipova, Margarita. The "Enigmatic" Italian Musical Instrument of the Early 15th Century From the Metropolitan Museum Collection (in the Context of the West — East Interactions). **2018. No. 2.** *P. 162–189.*

Grigoryeva, Galina. Beethoven —Schnittke: "Polystylistic Field" of Violin Cadenza. **2018. No. 3.** *P. 108–119.*

Grokhotov, Sergey. "Infaillibler Triumphator". Carl Tausig in the Recollections by Wilhelm von Lenz. **2018. No. 4** *P. 8–13.*

Guido d'Arezzo. Regulae rhytmicae. Translated by Sergey Lebedev. **2018. No. 1.** P. 14–33.

Karaseva, Marina. Methodology of Synesthetical Ear Training in the Solfeggio Course. **2018. No. 4** *P. 174–185.*

Khasanshin, Azamat. Umberto Eco's "Missing Structure" and the New Problems of Aesthetic Communication of Contemporary Academic Music in the Context of Post-structuralism. **2018. No. 1.** *P. 148–163.*

Kholopova, Valentina. The Artistic Precepts in Multimedia Works: Nikolai Popov and Todor Pozarev (on the Example of "Martellato" and "Artra"). **2018. No. 3.** *P. 168–182.*

Kniazeva, Jeanna . The International Congress of Musicology in New York (1939). Documents From the Correspondence of Organizers and Scholars. **2018. No. 3.** *P. 144–156.*

Kniazeva, Jeanna. Exams in Basel. Jacques Handschin's Correspondence with Gustav Reese, Karl-Allan Moberg and Heinrich Besseler. **2018. No. 2.** *P. 66–81.*

Kolganova, Olga. Composer / Conductor Igor Miklashevsky and Artist / Inventor Grigory Gidoni: the Story of an Exlibris. **2018. No. 1.** *P. 132–147.*

Komarov, Alexander. "Might be Useful Later". Student Exercises and Orchestrations by Tchaikovsky. **2018. No. 1.** *P. 84–131.*

Komarov, Alexander. Tchaikovsky as the Author of Piano Arrangements of His Own Compositions. **2018. No. 2.** *P. 94–125.*

Krylovskaya, Isabella. Composer, Pianist and Conductor David Geygner in the Far East: the Returned Name. **2018. No. 2.** *P. 126–149.*

Lebedev, Sergey. Versified Rules of Guido of Arezzo. **2018. No. 1.** P. 8–13.

Lenz, Wilhelm von. Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Carl Tausig. Translated into Russian by Sergey Grokhotov. **2018. No. 4** *P. 14–33.*

Lomtev, Denis. Ella von Schultz-Adaiewsky's operas (On the History of Russian Music Theatre in the 1870s). **2018. No. 4** *P. 80–97.*

Lyzhov, Grigory. The European Modal System at the Turn of the 16th–17th Centuries: Signs of the New. **2018. No. 3**. *P. 120–143.*

Maltseva, Anastasiya. On Catalogues of Figures in Baroque Music Theory. **2018. No. 4** *P. 133–145.*

Maugars, André. Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie. Translated into Russian by Roman Nassonov. **2018. No. 2**. *P. 19–37.*

Mikheeva, Julia. The Films by Andrei Tarkovsky as the Objects of Audiovisual Quotations in Cinema. **2018. No. 3**. *P. 156–167.*

Moiseev, Grigory. The Grand Dukes Romanovs' Personal Diaries as a Musical and Historical Source (the 2nd Half of the 19th Century). **2018. No. 3**. *P. 8–77.*

Nassonov, Roman. A Letter from the Golden Age of Music and Its Author, an Extravagant Frenchman. **2018. No. 2**. *P. 8–18.*

Nikolaeva, Elena. Lyric Stanza's by Sergei Prokofiev: Five Songs Without Words, Op. 35. **2018. No. 4** *P. 98–108.*

Okuneva, Ekaterina. Concept of Serial Music in Western and Russian Musicology: Issues of Terminology. **2018. No. 4** *P. 158–173.*

Podguzova, Marina. "The Conservatory Was Left Behind, Ahead —the Philharmonic". From the Memories of Mikhail P. Mchedelov. **2018. No. 2**. *P. 150–161.*

Rovenko, Elena. On Charles Baudelaire's Conception of "Les Correspondances" and Musicality of Eugène Delacroix'Oeuvre. **2018. No. 1**. *P. 164–189.*

Safonova, Alexandra. The Moscow Version of the Opera "Marriages Samnites" by A.-E.-M. Grétry. **2018. No. 3**. *P. 78–107.*

Sidorova, Marina; Lebedeva-Emelina, Antonina. Stepan Degtyaryov: A Discovery of Lost Choral Concerts. **2018. No. 4** *P. 50–79.*

Ustugova, Alexandra. Ancient Musical Term "Pregudnica" and History of Its Interpretation. **2018. No. 4** *P. 146–157.*

Vlasova, Natalia. In Search of a Libretto. Anton Rubinstein's Two Operas That Were Never Composed. **2018. No. 2**. *P. 38–65.*

Zenkin, Konstantin. Stravinsky's Oeuvre Viewed through a Historical Change of the Paradigm of the Art of Music. **2018. No. 1**. *P. 34–53.*

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@mosconsv.ru*). Именем файла является фамилия автора кириллицей или латиницей (например: Иванов.docx, Alexeev.doc, Солнцев.rtf).

Текст статьи и сопровождающие текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются в отдельных файлах (имя каждого файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации, например: Иванов_Пример_1.mus, Alexeev_ill_4.jpg, Солнцев_Схема_3.xls).

Оформление рукописей

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (форматы .doc, .docx, .rtf). Шрифт Times New Roman (кегль 12 или 14). Межстрочный интервал — одинарный или полуторный. Абзацный отступ — 1,25 см (использование табуляции или пробелов недопустимо), интервал между абзацами — обычный. Выравнивание абзацев — по ширине, без переносов.

- Для выделения текста используются курсив и разрядка. Подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются. Для отображения разрядки нельзя применять пробелы между буквами!
- Для знака тире (—) используется комбинация клавиш [Ctrl+Alt+минус]; для «короткого тире» (–), применяемого между цифрами, — комбинация [Ctrl+минус].
- Кавычки — «», внутри цитат — обычные “”.
- Названия произведений даются обычным шрифтом, с прописной буквы и в кавычках.

- Жанровые названия — с прописной буквы, без кавычек.
- Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами.
- Обозначения опусов не отделяются от названия запятой.

Пример: Прелюдия h-moll ор. 7 №2,
Второй фортепианный концерт ор. 29.

- Тональности обозначаются по-латыни обычным шрифтом (C-dur, g-moll), названия звуков — латинскими буквами курсивом: *h*, *G*.
- Даты обозначаются цифрами: века — римскими, годы и десятилетия — арабскими. Использование русских букв «Х», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.
- Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский алфавит, даются в латинской транслитерации с указанием языка оригинала в конце ссылки.

Библиографические ссылки оформляются в соответствии с нормами ГОСТ Р 7.0.5. — 2008. Обязательно следует указывать издательство и общее количество страниц — для монографий, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры представляются в виде отдельных файлов в форматах .mus, .sib, .ly; иллюстрации — в форматах .tiff, .jpg (разрешение 300 dpi), .pdf, .eps. Таблицы и схемы также целесообразно прилагать в виде отдельных файлов в форматах .doc, .docx, .xsl, .xslx.

Недопустимо представление иллюстраций в виде изображений, вставленных в файлы текстовых форматов (.doc, .docx)!

В случае затруднений с сохранением иллюстративных материалов из интернета предпочтительнее вместо скачивания файла прислать в редакцию ссылку на него.

Ссылка на пример/иллюстрацию в тексте статьи дается в круглых скобках отдельным абзацем:

(Пример 1)
(Иллюстрация 3)

В случае несоответствия присланных рукописей требованиям к оформлению статей редколлегия оставляет за собой право отказа в публикации без рассмотрения рецензентом.

Порядок рассмотрения и опубликования статей

Присланные статьи поступают на предварительное рассмотрение в редколлегию журнала. Срок рассмотрения — до 30 дней. Материал может быть не допущен к публикации до рецензирования — в случае выявления несоответствия его тематики профилю журнала, недостаточного или превышенного объема, несоблюдения правил оформления, небрежности или непоследовательности изложения, большого количества грамматических ошибок. Предварительно одобренные статьи передаются на анонимное рецензирование не менее чем двоим специалистам максимально близкого к проблематике публикации профиля. Срок прохождения рецензии — 60 дней. Рецензенты дают заключение о целесообразности публикации статьи — в существующем виде или после авторской доработки. Если требуется внести в текст существенные изменения, то обновленная версия статьи направляется тем же специалистам на повторное рецензирование. При положительном решении автор и издатель заключают лицензионный договор. В случае отказа в публикации автору направляется аргументированное заключение рецензентов.

- Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно.
- Плата за публикацию не взимается.

TO THE AUTHORS

General requirements to the papers

The Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal accepts for publication papers never published before (which includes being published in electronic form) as well as reviews of scientific, music and bibliographical editions.

The articles published in the Scientific Bulletin of Moscow State Conservatory journal cover all the fields of research concerning musicology.

The quantity of symbols in the text of the paper is to be from 20 to 40 thousand of symbols including spaces and bibliographical references; the quantity of music examples and illustrations is not to exceed 10. Due to the specifics of the matter in the paper it is possible to exceed the required amount of one of the components (text, music examples, illustrations) at the expense of the rest components.

The *bibliographic list* containing not less than 10 sources is to be attached to the paper.

The authors are also to present the following information:

1. Full name, residential address, e-mail (to be published), place of employment (full name and address), position, academic degree, academic title;
2. Capsule biography (up to 1000 symbols);
3. Key words in Russian and in English;
4. Summary (up to 300 words).

The papers and the accompanying materials are accepted via e-mail (*journal@mosconsv.ru*). The file name is to consist of the author's name (e. g. Ivanov.docx, Schultz.doc, Right.rtf).

The text of the paper as well as the accompanying text materials are to be sent in one file. The music examples, illustrations, diagrams are to be sent in separate files (the name of each file consists of the author's name and the number of the illustration, e. g. Ivanov_1.mus, Schultz _4.jpg).

Execution of the manuscripts

The text is to be typed using Microsoft Word (file formats .doc, .docx, .rtf). The font is Times New Roman (type size 12 or 14). The line spacing is single or one-and-a-half. The paragraph indention is 1.25 cm. The paragraph alignment is across the width without division of words.

- For text highlighting italics and interspace are to be used. Underlining and semibold type are not allowed. Using of spacebar is not allowed for interspace!
- For dash (—) one should use [Ctrl+Alt+minus] key combination; for 'short dash' being placed between numerals one should use [Ctrl+minus] key combination.
- Footnotes containing annotations are to be paginal, numeration is to be through.

References to the sources are to be given in the text in the form of numerals enclosed in square parentheses which indicate the number of the source according to the bibliographic list given after the text of the paper. The editions in the bibliographic list are placed in alphabetical order. It is obligatory to indicate the publishing house as well as the total number of pages (for monographs), numbers of pages in collections and journals (for articles).

Music examples are to be sent in the form of separate file in .mus, .sib, .ly formats; illustrations are to be in .tiff, .jpg (300 dpi resolution), .pdf, .eps formats. Tables and diagrams are to be presented in the form of separate files in .doc, .docx, .xsl, .xsls formats.

The reference to an example/illustration in the text of the article is given in parentheses in separate paragraph.

(Example 1)
(Illustration 3)

In case that the presented paper is not to conform to the requirements, the editorial board retains the right of denying the publication without consideration by the reviewer.

The sequence of considering and publishing of the papers

The presented papers are delivered to the editorial board for preliminary consideration. The time for consideration is up to 30 days. The paper may be not accepted to publication before reviewing in case of considering the subject of the paper not corresponding with the specialization of the journal, having insufficient or exceeded size, disregarding the rules of executing papers, carelessness, incoherency in representation, a quantity of grammar mistakes. The papers preliminary selected are delivered for anonymous reviewing to not less than two specialists whose profile is maximally close to the subject of the paper. The time for reviewing is 60 days. The reviewers give their conclusion on reasonability of publishing the paper — either in its current form or after the author's refinement. If the required improvements are considerable, the renovated version of the paper is sent to the same specialists for repeated reviewing. After the positive conclusion the author makes a contract with the editor. In case of denying of publication the grounded conclusion of the reviewers is sent to the author.

- The papers are presented to the editorial staff on a non-repayable basis.
- No payment is collected for publishing.