



**научный**

**вестник**

МОСКОВСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ

**2020**

**1 (40)**

научный  
**ВЕСТНИК** | 2020  
МОСКОВСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ

**1 (40)**

nauchnyi  
**vestnik** | 2020  
MOSKOVSKOI  
KONSERVATORII

JOURNAL OF MOSCOW CONSERVATORY

**1 (40)**

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

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

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

**Редакционная коллегия:**

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

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

*К. Галотти* — д-р, профессор (Салерно)

*Н. 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**

**1 [40] 2020**

**Выходит 4 раза в год**

Журнал зарегистрирован  
в Федеральном агентстве по печати  
и массовым коммуникациям

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

Издается при поддержке концерна



Редакторы:

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

Корректор:

*К. Н. Рычков*

Верстка и нотная графика:

*М. М. Иглицкий*

Макет:

*А. Н. Панов*

Дизайн обложки:

*М. Л. Фалалеева, С. А. Баронов*

Адрес редакции:

125009, Москва,

ул. Большая Никитская, д. 13/6

Тел.: +7 (495) 629–41–43

E-mail: journal@mosconsrvu

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

## Founder and Publisher: Moscow Conservatory

---

### Editor-in-Chief

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

### Senior Editor:

*Marina L. Nasonova*— Ph. D. (Moscow)

### Editorial Council

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

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

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

*Margarita V. Esipova*— Ph. D. (Moscow)

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

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

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

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

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

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

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

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

*Evgeny B. Trembovsky*— 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, Assoc. Professor (Moscow)

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

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

*Yaroslav I. Timofeev*— Ph. D. (Moscow)

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

# journal OF MOSCOW CONSERVATORY

## 1 [40] 2020

---

### Quarterly

---

Founded: 2010

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

Published with the support of



Editors:

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

Proofreader:

*Konstantin N. Rychkov*

Make-up and musical graphic:

*Mikhail M. Iglitsky*

Layout:

*Alexander N. Panov*

Cover design:

*Mariya L. Falaleyeva, Sergey A. Baronov*

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

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

- 8 **Лола Джуманова, Николай Тарасевич.** Рейтинг как показатель качества образовательной деятельности: критерии рейтингования вузов искусств

**«МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ И НОВЫЕ МЕТОДЫ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ». МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ К ЮБИЛЕЮ АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВИЧА СОКОЛОВА**

- 22 **Константин Зенкин.** О парадигмах музыкальной композиции
- 36 **Марианна Высоцкая.** «Сочинять звук»: к проблеме музыкальной организации в «Traiettoria» Марко Строппы

**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ОТ МОДЕРНА К ФУТУРИЗМУ: ЭСТЕТИКА, ПОЭТИКА, ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ»**

- 56 По следам конференции «От модерна к футуризму»  
(виртуальная беседа за круглым столом)

**МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
«НОВАЯ МУЗЫКА: 50 ОТТЕНКОВ АВАНГАРДА»**

- 68 **Галина Григорьева.** «Силуэты» Э. Денисова в оттенках авангарда
- 84 **Евгения Чигарева.** Авангардная техника в условиях конфликтной драматургии: «Confessiones» Николая Корндорфа

**ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ**

- 96 **Татьяна Кюрегян.** Немзыкальные корни музыкальных категорий
- 112 **Вера Жеслин-Потапова.** Телесность, жест и новые технологии в современной музыкальной композиции (на примере творчества Тьерри Де Мея)

**ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ**

- 128 **Лариса Кириллина.** Антонин Рейха и император Александр I: отвергнутое музыкальное приношение

**СОВРЕМЕННОЕ КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО**

- 154 **Кристина Агаронян.** Диалог с прошлым в творчестве Мэри Джейн Лич: на пути к слышанию

222 Об авторах

228 Информация для авторов

231 To the Authors

- 8 **Lola Dzhumanova, Nikolay Tarasevich.** Rating as an Indicator of the Quality of Educational Activity: Art University Rating Criteria

## “MUSICAL COMPOSITION AND NEW METHODS OF HUMANITARIAN RESEARCHES”. PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE ON THE ANNIVERSARY OF ALEXANDER SOKOLOV

- 22 **Konstantin Zenkin.** On the Paradigms of Musical Composition
- 36 **Marianna Vysotskaya.** “To compose Sound”: to the Problem of Musical Organization in *Traiettoria* by Marco Stroppa

## PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE “FROM ART NOUVEAU TO FUTURISM: AESTHETICS, POETICS, MUSIC PERFORMANCE”

- 56 Following the Conference “From Art Nouveau to Futurism” (Virtual Round-Table Discussion)

## PROCEEDINGS OF THE CONFERENCE “NEW MUSIC – THE FIFTY SHADES OF THE AVANT-GARDE”

- 68 **Galina Grigoryeva.** *Silhouettes* by Edison Denisov in Gradations of Avant-garde
- 84 **Evgenia Chigareva.** Avant-garde Technique in the Conditions of Conflict Dramaturgy: *Confessiones* by Nikolai Korndorf

## PROBLEMS OF MUSIC THEORY

- 96 **Tatyana Kyuregyan.** Non-Musical Origins of Musical Categories
- 112 **Vera Geslin Potapova.** Corporality, Gesture and New Technologies in Contemporary Musical Composition (Example of Thierry De Mey)

## FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

- 128 **Larissa Kirillina.** Antonin Reicha and Emperor Alexander I: a Rejected Musical Offering

## MODERN COMPOSITION

- 154 **Kristina Agaronian.** Dialogue With the Past in the Work of Mary Jane Leach: on the Path to Hearing

222 Contributors to This Issue

231 To the Authors

**ЛОЛА АБДУРАВИФОВНА ДЖУМАНОВА***lola\_dzhumanova@mail.ru*

Кандидат искусствоведения, руководитель Учебно-методического центра практик, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, аккредитованный эксперт Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки и Национального центра профессионально-общественной аккредитации

125009 Москва  
ул. Большая Никитская, 13/6

**НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ ТАРАСЕВИЧ***nik9649@yandex.ru*

Доктор искусствоведения, проректор Учебно-методического объединения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, аккредитованный эксперт Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки и Национального центра профессионально-общественной аккредитации

125009 Москва  
ул. Большая Никитская, 13/6

**LOLA A. DZHUMANOVA***lola\_dzhumanova@mail.ru*

Ph. D., Head of the Practical Training Center, Associate Professor of the Music Theory Subdepartment at Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Accredited Expert of the Federal Service for Supervision in Education and Science and the National Center for Professional and Public Accreditation

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,  
125009 Moscow  
Russia

**NIKOLAY I. TARASEVICH***nik9649@yandex.ru*

Doctor of Fine Arts, Vice-Rector of the Educational Methodological Association, Full Professor of the Music Theory Subdepartment at Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Accredited Expert of the Federal Service for Supervision in Education and Science and the National Center for Professional and Public Accreditation

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,  
125009 Moscow  
Russia

**АННОТАЦИЯ****Рейтинг как показатель качества образовательной деятельности: критерии рейтингования вузов искусств**

В статье рассматривается проблема качества образования в высших учебных заведениях в сложившихся системах оценивания деятельности, анализируются их достоинства и недостатки. Особое внимание уделяется рейтингам, получившим большую популярность в последнее десятилетие. Авторы обосновывают критерии оценки деятельности вузов ведущими рейтинговыми агентствами мира. Особое внимание уделяется отечественным системам рейтингования вузов и, в частности, Национальному агрегированному рейтингу, позволяющему минимизировать недостатки отдельных рейтингов. Анализу подвергается процедура рейтингования вузов искусств: в условиях сложившихся сегодня критериев не позволительно в должной мере оценить качество образовательных услуг, предоставляемых этой категорией учебных заведений. В вопросах формирования механизмов оценки озвучиваются позиции вузов разной направленности: хореографии, театрального и киноискусства, художественного и музыкального искусств. Понимая сложность в нахождении «единого измерителя» критериев и индикаторов, авторы подробно рассматривают позицию рейтингования Московской консерватории на международной конференции «Вузы искусств в международном пространстве», организованной Департаментом по науке и образованию Министерства культуры РФ в Российской академии музыки имени Гнесиных. В статье подробно обосновывается методика оценивания качества образования музыкальных вузов, основанная на учете составляющих ее компонентов.

*Ключевые слова:* вузы искусств, система оценивания, рейтинги, критерии, индикаторы и категории оценивания, методика рейтингования, Национальный агрегированный рейтинг

**ABSTRACT****Rating as an Indicator of the Quality of Educational Activity: Art University Rating Criteria**

The article considers the quality of education in universities in the existing systems for assessing their activities, the advantages and disadvantages of each. Particular attention is paid to the rating system, which has gained great popularity in the last decade. The authors consider the criteria for evaluating the activities of universities by leading rating agencies of the world. Special attention is paid to domestic rating systems of universities and, in particular, to the National aggregate rating, which allows minimizing the shortcomings of individual ratings. The article examines the issues of rating universities of art, since the criteria that have developed today do not allow to adequately assess the quality of educational services provided by this category of educational institutions. In matters of the formation of assessment mechanisms, the positions of universities of various directions are voiced: choreography, theater and cinema, art and music. Understanding the difficulty in finding a “common denominator” in the criteria and categories that could be put forward by art universities, the authors examine in detail the rating positions proposed by the Moscow Conservatory at the international conference “Universities of the Arts in the International Space” organized by the Department of Science and Education of the Ministry of Culture of the Russian Federation at the Gnesins Russian Academy of Music. The article substantiates in detail the methodology for assessing the quality of education of musical universities proposed by the Moscow Conservatory, which is based on the account of all the components of its educational activities.

*Keywords:* art universities, grading system, ratings, criteria, indication and categories of grading, rating methodology, National aggregate rating



---

**Лола Джуманова**  
**Николай Тарасевич**

## РЕЙТИНГ КАК ПОКАЗАТЕЛЬ КАЧЕСТВА ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: КРИТЕРИИ РЕЙТИНГОВАНИЯ ВУЗОВ ИСКУССТВ

Вопросам качества образования на современном этапе уделяется пристальное внимание. Необходимость решения этой важнейшей для образовательной деятельности проблемы вызвана многими причинами. Здесь и несомненное, в сравнении с советским временем, падение уровня подготовки обучающихся (от общего до высшего образования), и вхождение российской системы обучения в контекст европейского и, шире, мирового образовательного пространства, и необходимость доказывать жизнеспособность отечественного рынка образовательных услуг в жесточайшей конкуренции с ведущими зарубежными школами [2], [9]. Гарантией качества образовательной деятельности должны служить федеральные государственные образовательные стандарты и федеральные государственные требования, которым надлежит обеспечить «государственные гарантии уровня и качества образования на основе единства обязательных требований к условиям реализации основных образовательных программ и результатам их освоения» [8, ст. 11, п. 1]. В Федеральном законе «Об образовании в Российской Федерации» установлены права, обязанности и ответственность образовательной организации, к которым, в числе

прочих, относятся «обеспечение функционирования внутренней системы оценки качества образования» и «соответствие качества подготовки обучающихся установленным требованиям» [там же, ст. 28, п. 3, 6]. Напомним также, что определение соответствия содержания и качества подготовки обучающихся является предметом аккредитационной экспертизы образовательных программ [там же, ст. 92], [5]. В связи с этим так называемая «дважды актуализированная версия» Федеральных государственных образовательных стандартов поколения 3++ включает в себя специальный раздел, в котором отражены механизмы оценки качества образовательной деятельности и подготовки обучающихся [6, п. 4.6]. Отмечено, что качество образовательной деятельности и подготовки обучающихся рассматривается в рамках системы внутренней и внешней оценки<sup>1</sup>.

Внутренняя система оценки качества образовательной деятельности представляет возможность оценивать условия, содержание программ, организацию и качество образовательного процесса в целом, отдельных дисциплин (модулей) и практик. Внешняя оценка осуществляется в рамках процедуры государственной аккредитации с целью подтверждения соответствия образовательной деятельности федеральным стандартам с учетом соответствующей образовательной программы<sup>2</sup>. Вместе с тем, внешняя оценка может проходить и в рамках общественной, профессионально-общественной аккредитации, значение которой в последнее время повышается<sup>3</sup>.

К настоящему времени в сфере образования накоплен большой опыт по оценке качества образования, сформированы необходимые механизмы ее проведения в виде различных технологических процедур. Таковыми являются аккредитация (в различных ее формах — государственная, общественная, общественно-профессиональная, международная, совместная), мониторинги (например, мониторинг эффективности деятельности образовательных организаций), наконец, многочисленные рейтинги.

Каждая из отмеченных форм обладает достоинствами и слабыми сторонами. Скажем, в числе преимуществ аккредитации — высокая степень достоверности данных, оценка деятельности образовательной организации профессиональными экспертами, возможность оценивания как на институциональном, так и на предметном уровнях, высокая вероятность совершенствования образовательного процесса, исходя из рекомендаций комиссии. В числе сильных качеств мониторинга назовем его периодичность и опору на предоставленные учебным заведением данные. Рейтинги отличают относительная простота подсчета результатов, периодичность,

<sup>1</sup> В законе «Об образовании в Российской Федерации» фигурирует понятие независимой оценки качества подготовки обучающихся [8, ст. 95].

<sup>2</sup> В последней образовательная организация принимает участие на добровольной основе. См., к примеру, [6].

<sup>3</sup> Московская консерватория имеет опыт прохождения общественно-профессиональной аккредитации. См. об этом [1].

рентабельность обсуждения деятельности организации в целом и отдельных ее подразделений, нормативно-ориентированный подход к процессу обучения.

Очевидны и недостатки. При проведении аккредитационной экспертизы неизбежны материальные и временные затраты, прямолинейное сравнение с федеральными стандартами (на уровне «соответствует» или «не соответствует»), редкая периодичность. Мониторинг учитывает лишь количественный фактор показателей и, как при аккредитации, бинарное оценивание («да» — «нет»). Рейтинг чаще также учитывает количественный фактор, данные, согласно которым проводится рейтингование, не всегда достоверны, оценка отличается одномерностью и упрощенным подходом, подчас сравниваются несопоставимые объекты, например, огромные классические университеты и камерные вузы искусств.

В настоящее время мы переживаем буквально «бум рейтингов». Причем как за рубежом, так и в нашей стране. Проблемам рейтингования была посвящена специальная программа повышения квалификации и всероссийская конференция Гильдии экспертов в сфере профессионального образования «Новые подходы к оценке качества высшего образования». Мероприятие проводил Национальный центр профессионально-общественной аккредитации 16–22 сентября 2019 года на базе ФГАОУ ВО «Северо-западный государственный университет». Участвовали общепризнанные специалисты в сфере образования: доктор технических наук, профессор В. Г. Наводнов и доктор педагогических наук, профессор Г. Н. Мотова. При написании данной статьи использованы некоторые материалы, презентации и таблицы ведущих лекторов курса повышения квалификации. На конференции, в частности, отмечалось, что именно рейтинг в глазах общественности сегодня выступает инструментом позиционирования образовательной организации. Достаточно сказать, если в 1983 году насчитывался только один национальный рейтинг, то к 2019 году известно более ста различных рейтингов. Только в Российской Федерации их не менее пятнадцати.



Рис. 1

Среди них — рейтинги «Оценка качества образования», «По индексу Хирша», «Первая миссия», «Университеты РАЕХ», «Мониторинг эффективности деятельности образовательных организаций», «Мониторинг ректоров», «Три миссии университета», «По результатам профессионально-общественной аккредитации», «Международное признание» и другие. Важно понять, что рейтингование в области образования, в конечном счете, должно быть ориентировано на повышение статуса образовательных организаций, их конкурентоспособности относительно западных «собратьев». Подтверждением тому — Указ Президента от 07 мая 2012 года №599 «О мерах по реализации государственной политики в области образования и науки», где в числе прочих задач правительству РФ поручалось обеспечить «вхождение к 2020 году не менее пяти российских университетов в первую сотню ведущих мировых университетов согласно мировому рейтингу университетов» [7].

Имеющиеся сегодня рейтинги многосоставны и отличаются набором критериев для рейтингования, равно как и конечной целью самого рейтингования. В. Г. Наводнов выделяет несколько видов рейтингов [4]. Индикация зависит от критериев, лежащих в их основе.

Количество параметров измерения составило основу рейтингов одномерных и многомерных. К первым принадлежат: рейтинг лучших университетов мира, публикуемый американским журналом «US News & World Report» совместно с Quacquarelli Symonds (QS), глобальный рейтинг вузов, представленный агентством «РейтОР», проект «лучшие программы инновационной России», рейтинг польских университетов «Perspektywy». Ко вторым — рейтинг университетов, публикуемый Центром развития высшей школы (СНУ) в еженедельнике «Die Zeit», рейтинг выдающихся программ СНУ, U-Мар классификация вузов, разработанная Центром изучения политики высшего образования, Европейская многомерная система оценки университетов (U-Multirank).

Некоторые академические рейтинги представляют результаты исследования посредством «таблиц лиг». К таковым относятся рейтинг университетов мира ARWU, составленный Институтом высшего образования Шанхайского университета Цзяо Тун, всемирный рейтинг университетов Times Higher Education (THE). Ряд рейтингов основаны на статистике научно-исследовательской деятельности, к примеру, Лейденский (разработан Лейденским университетом), Тайваньский (составлен тайваньским советом по оцениванию результатов научной деятельности и аккредитации в сфере высшего образования), рейтинг по оценке исследовательской деятельности университетов (проводится Европейской комиссией).

Наконец, имеются рейтинги веб-сайтов образовательных организаций — всемирный рейтинг университетов Webometrics, бенчмаркинг, основанный на результатах обучения — Оценка результатов обучения в высшем образовании Assessment of Higher Education Learning Outcomes (AHELO),

---

Интернет-олимпиады, Федеральный Интернет-экзамен для выпускников бакалавриата (ФИЭБ).

Критерии рейтингования отвечают, прежде всего, интересам крупных вузов, относящихся к категории классических. В качестве примера приведем требования первой тройки мировых рейтинговых компаний — ARWU, QS и THE.

Цель азиатского рейтинга ARWU — выявить разрыв между китайскими университетами и университетами мирового класса с точки зрения академической и научно-исследовательской деятельности. Именно поэтому в центре внимания — вузы, в которых преподают лауреаты Нобелевской или Филдсовской премий. Либо чьи выпускники стали лауреатами этих премий. Среди критериев — количество цитирований, статьи, опубликованные в журналах «Nature» и «Science», работы, вошедшие в индексы научной цитируемости SCIE и SSCI.

Назначением британской консалтинговой компании QS является признание университетов как многофункциональных организаций, обеспечение их успеха в соответствии с миссией стать или оставаться вузом мирового класса. Здесь учитываются академическая экспертная оценка, отзывы работодателей, отношение числа студентов к числу профессорско-преподавательского состава, цитируемость, количество иностранных студентов и иностранных преподавателей.

Третья крупнейшая компания — THE — учитывает индекс цитирования, исследовательскую репутацию, образовательную среду и международную деятельность. Имеются случаи объединения ведущих оценочных систем путем создания единого агрегированного рейтинга, преодолевающего, таким образом, «узкие места» каждого рейтинга в отдельности. Такого рода попытки предприняты российскими учеными. Речь идет о работе В. Д. Наводнова, Г. Н. Мотовой и О. Е. Рыжаковой «Методика анализа лиг и ее применение для сравнительного анализа деятельности образовательных организаций при различных формах оценивания» [4, 51–77].

Здесь впервые предложен новый подход к оценке деятельности образовательных организаций. Основан он на принципе максимальной объективности за счет учитывания известных систем оценивания. Предложен «мягкий» математический аппарат, позволяющий минимизировать недостатки отдельных рейтингов. Оценка вуза стала максимально прозрачной, удалось избежать субъективности оценивания, что имеет место при проведении контрольно-надзорных мероприятий. Национальный агрегированный рейтинг высших учебных заведений России дает возможность распределить образовательные организации по зонам и по лигам. В данном рейтинге Московская консерватория получила высокую оценку и находится во Второй лиге, представив отличные результаты почти по всем показателям. Всего в исследовании представлен анализ достижений 721 вуза России, во Второй лиге представлено только 49 вузов.

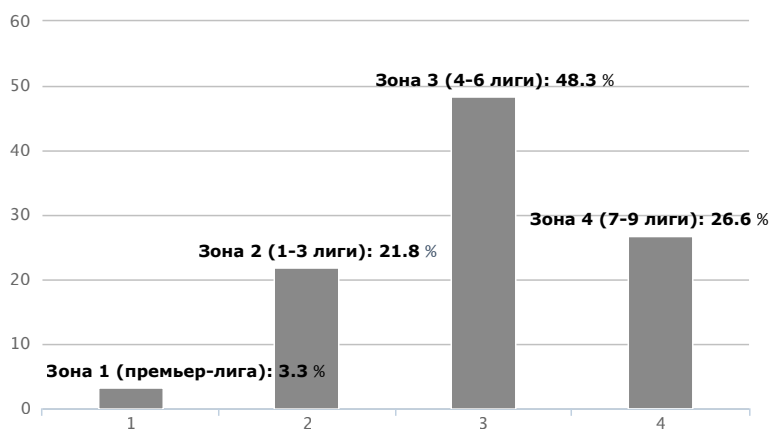


Рис. 2а

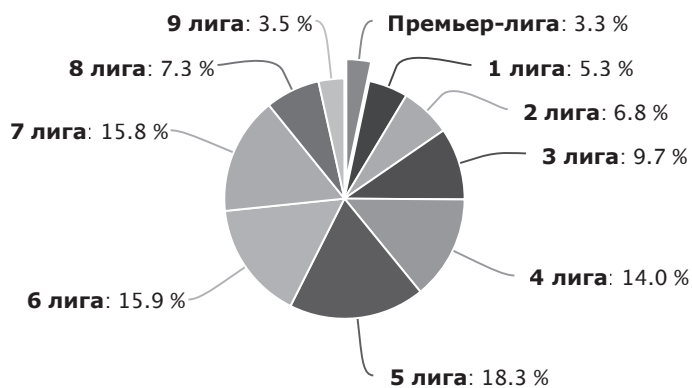


Рис. 2б

Рейтинг	Оценка
Национальный рейтинг университетов Интерфакс	(не оценивался)
Рейтинг «Первая миссия»	С
Рейтинги университетов RAEX	(не оценивался)
Самые востребованные вузы России	(не оценивался)
Рейтинг мониторинга эффективности вузов	В
Рейтинг «Оценка качества обучения»	А
Рейтинг по результатам профессионально-общественной аккредитации	В
Рейтинг «Международное признание»	А

Таблица 1. Оценки Московской консерватории в рейтингах, входящих в состав Национального агрегированного рейтинга

Вместе с тем, несложно заметить, что рейтингование касается, как правило, университетов. Можно даже утверждать, что крупнейшие мировые рейтинги ориентированы только на университеты. Основная проблема, возникающая перед образовательными организациями культуры и искусства в «гонке за рейтингами», — изменчивость правил и критериев, согласно которым происходит отбор. Отсутствие результативных показателей у творческих вузов связано не с их бездействием, а с тем, что те не укладываются в имеющиеся модели методологии расчетов. Адекватность оценок чаще всего проявляется при рейтинговании учебных заведений традиционного типа. В категорию классических вузов обычно входят учебные заведения, не заостряющие, в отличие от вузов культуры и искусств, внимание на узкой специализации. Чтобы обеспечить объективность показателей профильных учебных учреждений — творческих вузов — в международных рейтингах, необходимо пересмотреть методику самого рейтингования. Получается, что критерии рейтингов однозначно исключают возможность участия в них вузов искусств, ведь их творческая направленность остается неучтенной. Скажем, количество научных исследований и индекс цитирования, исходя из количества занимающихся научной деятельностью и пишущих исследования представителей профессорско-преподавательского состава, заведомо будет ниже в творческих вузах. Более того, в отдельных творческих вузах (например, хореографических) процент исследовательской деятельности может быть минимальным. Получается, что сложившаяся система рейтингов несправедлива по отношению к творческим вузам, чьи достижения измеряются иными показателями — объемом и качеством творческих проектов.

Для обсуждения проекта участия творческих учебных заведений в рейтингах Департамент науки и образования Министерства культуры РФ совместно с Российской академией музыки имени Гнесиных и Российским институтом театрального искусства (ГИТИС) в конце ноября 2019 года провел международную конференцию. Ее тема — «Вузы искусств в международном пространстве». Среди рассмотренных на конференции вопросов был и вопрос рейтингования вузов искусств. Приглашенные ректоры, проректоры и руководители структурных подразделений творческих вузов обсуждали критерии и индикаторы рейтингования именно творческих вузов. В числе участников значились представители крупнейших зарубежных и отечественных организаций — эксперты QS и THE, представители Европейской ассоциации консерваторий, программ UNITWIN ЮНЕСКО и Erasmus+ в России, а также представители Министерства науки и высшего образования РФ и Министерства культуры РФ. Сложность вопроса заключается, как уже говорилось, в разнонаправленности самих вузов, чья деятельность многообразна: хореография, театральное и киноискусство, художественное и музыкальное искусство. Это усложняет выработку единых критериев.

Показательно, что академическое сообщество во многом единодушно в выдвижении параметров, призванных составить основу рейтинга. В частности, в числе основных выдвинуты принципы объективности, адекватности, квантитативности, практичности и универсальности. Российская академия музыки имени Гнесиных основные критерии рейтингования вузов искусств видит в: 1) членстве вуза в международных организациях; 2) востребованности выпускников, преподавателей и студентов в международном масштабе; 3) присутствии выпускников, студентов, преподавателей и самого вуза на общественно значимых платформах; 4) академической мобильности преподавателей и студентов; 5) научной продуктивности профессоров и преподавателей.

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского приняла активное участие в разработке критериев рейтингования музыкальных вузов и предложила шкалу, учитывающую разные стороны деятельности вузов. Разработана *методика* формирования рейтингов творческих вузов. Для обеспечения достоверности и качества показателей необходимыми становятся следующие условия:

- информация о процедурах независимой оценки качества образования должна размещаться в открытом доступе и содержать описание методов и индикаторов, используемых при построении рейтинга;
- все информационные источники, используемые для осуществления рейтинга, должны быть открытыми и предусматривать возможность уточнения и (или) проверки представляемых данных;
- должны быть в наличии сведения о баллах и мерах веса для каждого отдельного индикатора, используемого при расчете итогового (комплексного) показателя;
- должны проводиться анализ и интерпретация полученных в ходе оценочных процедур результатов;
- при формировании системы рейтингов необходимо учитывать специфику характеристик и факторов, влияющих на качество предоставляемых образовательных услуг;
- результаты рейтинга должны быть направлены на удовлетворение запросов целевой аудитории;
- рейтинг должен содержать механизмы обратной связи, по которым пользователи могут получить разъяснения о применяемой методологии, направить свои комментарии.

Какими же *критериями* надлежит руководствоваться, исходя из специфики творческих вузов? Имеется, на наш взгляд, пять основных позиций:

- 1) качество образования;
- 2) качество преподавательского состава;
- 3) результат научно-исследовательских работ;
- 4) результат международной деятельности;
- 5) результат творческой работы.



Рассмотрим каждую позицию. Первостепенное значение в вузе имеет *образовательная деятельность*, потому вопросы качества образования приобретают особую актуальность. Индикаторами качества выступают такие факторы, как возможность продолжить образование в аспирантуре или ассистентуре-стажировке, степень трудоустройства выпускников по специальности, наличие собственного диссертационного совета. Это позволяет судить о рентабельности вуза еще и потому, что выполнение данных критериев регламентируется Министерством науки и высшего образования РФ. Отметим, что трудоустройство по специальности — не самая сильная сторона творческих вузов, в сравнении с классическими университетами, в силу «штучного» характера подготовки кадров.

Следующий критерий — *качество преподавательского состава* — проверяется наличием ученых степеней и почетных званий, лауреатов международных и всероссийских конкурсов. Индикатор цитирования публикаций, который относится больше к музыковедческой деятельности, не может быть полностью проигнорирован, его отсутствие будет заметно в иных видах отчетности образовательной организации. Но, опять же, отметим, что для творческих вузов публикации — далеко не главное дело: многие замечательные педагоги достигли вершин не в написании диссертаций, а в признании государством их заслуг в творческой деятельности.

В показателях мировых рейтингов значатся *результаты научно-исследовательской работы*. Это требование имеет свои сложности в реальном воплощении. Так, например, на одном из заседаний Совета историко-теоретического факультета Московской консерватории в октябре 2018 года проректор по научной работе, проф. К. В. Зенкин обратил внимание преподавателей на новые требования ВАК к диссертационному совету, в числе которых — наличие публикаций в журналах, входящих в международные базы данных, публикаций в ВАКовских журналах, наличие монографий. Выполнение этих требований, безусловно, способствует повышению рейтинга вуза, но зачастую трудновыполнимо для заведений, главную цель которых составляет воспитание исполнительских кадров. Проблематичен и сам факт размещения результатов научных изысканий в журналах, входящих в Scopus: включаются факторы временной (вызван малой долей журналов, подходящих по тематике) и материальной, либо и тот, и другой. В какой-то мере решением проблем могли бы стать учет общего объема научно-исследовательских работ, количество публикаций организации в информационно-аналитической системе научного цитирования РИНЦ, количество периодических изданий, издаваемых самой образовательной организацией, количество научных журналов, входящих в перечень ВАК, число организованных учебным заведением научных симпозиумов, конференций, конгрессов, опубликованные монографии, учебники, учебные пособия, сборники статей и статьи.

Все зарубежные рейтинги особое внимание уделяют *международной деятельности вузов*. О необходимости активизировать работу по

привлечению иностранных учащихся в отечественные вузы говорилось достаточно много. Сложность решения вопроса зачастую кроется в размещении студентов. Система кампусов не столь развита в России, как за рубежом, где студенческие городки уже давно стали реальностью. В российском варианте предлагается соединить крупные и небольшие вузы, что даст возможность разместить студентов в студенческих корпусах, которые в скором времени станут возводить в рамках реализации федеральных проектов Министерства науки и высшего образования РФ. Об этом говорил на конференции директор Департамента проектной деятельности Андрей Зарубин.

В части международной деятельности имеет смысл ориентироваться на следующие критерии:

- количество международных научных конференций, симпозиумов, конгрессов;
- количество лауреатов международных и всероссийских конкурсов среди профессорско-преподавательского состава;
- количество лауреатов международных, всероссийских и региональных конкурсов среди учащихся;
- наличие совместных проектов с зарубежными партнерами.

Один из важнейших критериев — *творческая работа*. Индикаторами могут быть:

- количество проведенных концертов, фестивалей, конкурсов, оперных спектаклей;
- наличие творческих коллективов (оркестры, хоры, ансамбли, оперный театр);
- исполнительская деятельность профессорско-преподавательского состава в России и за рубежом;
- наличие мастер-классов, проводимых в России и за рубежом;
- участие профессорско-преподавательского состава в жюри конкурсов (в том числе в качестве председателя) в России и за рубежом.

Предложенные критерии и индикаторы рейтингования для удобства разместим в виде таблицы:

КРИТЕРИЙ	Индикаторы
Качество образования	Наличие аспирантуры
	Наличие ассистентуры-стажировки
	Наличие диссертационного совета
	Степень трудоустройства выпускников вуза по специальности
Качество преподавательского состава	Наличие ученых степеней и почетных званий
	Количество цитирований публикаций, изданных за последние 5 лет, индексируемых в информационно-аналитической системе научного цитирования РИНЦ

Результат научно-исследовательских работ	Общий объем научно-исследовательских работ
	Число публикаций организации, индексируемых в информационно-аналитической системе научного цитирования РИНЦ
	Количество периодических изданий, в том числе электронных, издаваемых образовательной организацией
	Количество научных журналов, в том числе электронных, входящих в перечень ВАК
	Количество организованных научных конференций, симпозиумов, конгрессов и т. п.
	Количество опубликованных монографий, учебников, учебных пособий, сборников статей
Результат международной деятельности	Количество организованных международных научных конференций, симпозиумов, конгрессов
	Количество лауреатов международных и всероссийских конкурсов среди НПР
	Количество лауреатов международных, всероссийских и региональных конкурсов среди учащихся вуза
	Наличие совместных проектов с зарубежными партнерами
Результат творческой работы	Количество концертов (фестивалей, конкурсов, оперных спектаклей), организованных вузом
	Наличие творческих коллективов (оркестры, хоры, ансамбли, оперный театр) в вузе
	Исполнительская деятельность НПР (в России и за рубежом)
	Наличие мастер-классов (в России и за рубежом)
	Участие НПР в составе жюри, в том числе в качестве председателя (в России и за рубежом)

Таблица 2. Критерии и индикаторы для рейтингования вузов искусств (на примере музыкальных вузов)

Итак, первый шаг в направлении рейтингования творческих образовательных организаций проделан. На очереди создание самого рейтинга. Важно, однако, помнить, что создание рейтинга не есть самоцель. Главным является качество обучения, что позволило бы российскому образованию со временем занять и удержать лидирующие позиции в европейском и международном образовательном пространстве.

Использованная литература

1. Джуманова Л. А., Тарасевич Н. И. Критерии жизнеспособности музыкальных вузов в постсоветское время // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 1 (36). С. 8–13.
2. Косевич А. В. Проблемы экспорта российских образовательных услуг в условиях обострения международной конкуренции // Вестник ЧелГУ. 2011. № 6. С. 22–28.
3. Наводнов В. Г., Мотова Г. Н., Рыжакова О. Е. Сравнение международных рейтингов и результатов российского мониторинга эффективности деятельности вузов по методике анализа лиг // Вопросы образования. 2019. № 3. С. 130–151.
4. Наводнов В. Г., Мотова Г. Н., Рыжакова О. Е. Методика анализа лиг и ее применение для сравнительного анализа деятельности образовательных организаций при различных формах оценивания // Новые технологии оценки качества образования: Сборник материалов XIV Форума экспертов в сфере профессионального образования (под общей редакцией Г. Н. Мотовой). М.: Ассоциация «Гильдия экспертов в сфере профессионального образования», 2018. С. 16–18.
5. Постановление Правительства РФ от 18 ноября 2013 г. № 1039 «О государственной аккредитации образовательной деятельности» (с изменениями и дополнениями от 12 декабря 2019 г.). [Электронный ресурс.] URL: <https://base.garant.ru/70513356/> (дата обращения: 21.02.2020).
6. Приказ Минобрнауки России от 01. 08. 2017 № 732 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта высшего образования — специалитет по специальности 53.05.05 Музыкаведение». [Электронный ресурс.] URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_223244/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_223244/) (дата обращения: 21.02.2020).
7. Указ Президента РФ от 7 мая 2012 года № 599 «О мерах по реализации государственной политики в области образования и науки». [Электронный ресурс.] URL: <https://base.garant.ru/70170946/> (дата обращения: 21.02.2020).
8. Федеральный закон от 29 декабря 2012 г. № 273–ФЗ «Об образовании в Российской Федерации». [Электронный ресурс.] URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/70191362/> (дата обращения: 21.02.2020).
9. Черезова А. С. Мировой рынок образовательных услуг и политика государства // Вестник НГУЭУ. 2016. № 3. С. 249–258.

References

1. Dzhumanova, L., Tarasevich, N. (2019). Kriterii zhiznesposobnosti muzykal'nykh vuzov v postsovetskoe vremya [Criteria for the Viability of Musical Universities in the Post-Soviet Era]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No. 1/2019 (36), 8–13. (in Russian).
2. Kosevich, A. (2011). Problemy eksporta rossiyskikh obrazovatel'nykh uslug v usloviyakh obostreniya mezhdunarodnoy konkurentsii [Problems of Export of Russian Educational Services Against a Backdrop of Increased International Competition]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University], No. 6/2011, 22–28. (in Russian).

3. Navodnov, V., Motova, G., Ryzhakova, O. (2019). Sravnenie mezhdunarodnykh reytingov i rezul'tatov rossiyskogo monitoringa effektivnosti deyatel'nosti vuzov po metodike analiza lig [The Method of League Analysis and Its Application in Comparing Global University Rankings and Russia's University Performance Monitoring]. *Voprosy obrazovaniya* [Educational Studies Moscow], No. 3/2019, 130–151. (in Russian).
4. Navodnov, V., Motova, G., Ryzhakova, O. (2018). Metodika analiza lig i ee primeneniye dlya sravnitel'nogo analiza deyatel'nosti obrazovatel'nykh organizatsiy pri razlichnykh formakh otsenivaniya [The Methodology of League Analysis and Its Application in Comparative Analysis of Activities of Educational Institutions When Using Different Forms of Evaluation]. In *Novye tekhnologii otsenki kachestva obrazovaniya* [New Technologies of Education Quality Assessment], Materials of the XIV Forum of Guild of Experts, edited by G. Motova, 16–18. Moscow, Assotsiatsiya “Gil'diya ekspertov v sfere professional'nogo obrazovaniya” [Guild of Experts in the Sphere of Professional Education]. (in Russian).
5. \_\_\_\_\_. (2013). Postanovlenie Pravitel'stva RF ot 18 noyabrya 2013 g. № 1039 «O gosudarstvennoy akkreditatsii obrazovatel'noy deyatel'nosti» (s izmeneniyami i dopolneniyami ot 12 dekabrya 2019 g.) [“On State Accreditation of Educational Activity”: The Regulation No. 1039 of the Government of the Russian Federation dated November 18, 2013 (as amended on December 12, 2019)]. In: *Spravochno-pravovaya sistema “Garant”* [Legal Information System “Garant”]. Available at: <https://base.garant.ru/70513356/> (accessed 21.02.2020). (in Russian).
6. \_\_\_\_\_. (2017). Prikaz Minobrnauki Rossii ot 01. 08. 2017 № 732 «Ob utverzhdenii federal'nogo gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta vysshego obrazovaniya — spetsialitet po spetsial'nosti 53. 05. 05 Muzykovedeniye» [“On the Approval of the Federal State Educational Standard of Higher Education — Specialist's Program in the Specialty 53.05.05 Musicology”]: The Order No. 732 of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation dated August 1, 2017]. In: *Spravochno-pravovaya sistema “Konsul'tantPlyus”* [Legal Information System “Consultant Plus”]. Available at: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_223244/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_223244/) (accessed 21.02.2020). (in Russian).
7. \_\_\_\_\_. (2012). Ukaz Prezidenta RF ot 7 maya 2012 goda № 599 «O merakh po realizatsii gosudarstvennoy politiki v oblasti obrazovaniya i nauki» [“On Measures to Implement State Policy in Science and Education”]: Decree No. 599 of the RF President dated May 7, 2012]. In: *Spravochno-pravovaya sistema “Garant”* [Legal Information System “Garant”]. Available at: <https://base.garant.ru/70170946/> (accessed 21.02.2020). (in Russian).
8. \_\_\_\_\_. (2012). Federal'nyy zakon ot 29 dekabrya 2012 g. № 273–FZ «Ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii» [“On Education in Russian Federation”]: Federal Law No. 273–FZ dated December 29, 2012]. In: *Spravochno-pravovaya sistema “Garant”* [Legal Information System “Garant”]. Available at: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/70191362/> (accessed 21.02.2020). (in Russian).
9. Cherezova, A. (2016). Mirovoy rynek obrazovatel'nykh uslug i politika gosudarstva [World Market of Educational Services and State Policy]. *Vestnik NGUEU* [Vestnik NSUEM], No. 3/2016, 249–258. (in Russian).

**КОНСТАНТИН ВЛАДИМИРОВИЧ ЗЕНКИН***nauka@mosconsv.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

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

**KONSTANTIN V. ZENKIN***nauka@mosconsv.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Foreign Music Subdepartment, Vice Rector for Research at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.  
Moscow  
125009 Russia

**АННОТАЦИЯ****О парадигмах музыкальной композиции**

В статье рассматривается вопрос о возможных прообразах — моделях, *парадигмах* — чистой инструментальной музыки в европейской культуре Нового времени. Среди таких парадигм выделяются: речевое вербальное высказывание, жест — танец — ритуал, закономерности природных процессов (биологические, физико-математические и т. п.). Исследуется соотношение указанных парадигм в европейской музыке различных эпох и стилей, а сами парадигмы подвергаются анализу. Особое внимание уделено проблеме осознания парадигм новейшей музыки, что существенно облегчает ее восприятие.

*Ключевые слова:* парадигма музыкальной композиции, абсолютная музыка, интонация, речь, жест, ритуал, новейшая музыка

**ABSTRACT****On the Paradigms of Musical Composition**

The article discusses the question of possible prototypes — models, paradigms — of pure instrumental music in the European culture of the New Age. Among such paradigms stand out: verbal utterance, gesture — dance — ritual, laws of natural processes (biological, physical and mathematical, etc.). The relationship of these paradigms in European music of different eras and styles is investigated, and the paradigms themselves are analyzed. Particular attention is paid to the problem of understanding the paradigms of modern music, which greatly facilitates its perception.

*Keywords:* musical composition paradigm, absolute music, intonation, speech, gesture, ritual, newest music

---

# МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ И НОВЫЕ МЕТОДЫ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

*МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
К ЮБИЛЕЮ АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВИЧА СОКОЛОВА*

**Константин Зенкин**

## О ПАРАДИГМАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Проблеме, обозначенной в заглавии, автор этих строк уже посвящал отдельную публикацию [4], касающуюся смены определяющих, генеральных парадигм в момент исторического перелома в искусстве начала XX столетия. Творчество Стравинского было выбрано для первого обращения к данной теме, поскольку его очевидное новаторство и принципиальное отличие от предшествующей традиции не ограничивается новациями в области гармонии, тональности и вообще тех или иных выразительных средств — оно касается самого глубинного ощущения музыки, вне зависимости от той стилистики, в которой воплощается.

В то же время значимость темы требует ее более детального развития, тем более, что эта значимость отнюдь не только теоретическая, но и практическая. А практика показывает, что нередко не столько сложность музыкального языка, сколько отсутствие адекватных «ключей» к стилю звучащего произведения препятствуют его полноценному восприятию и пониманию. Иными словами, мы нередко ищем в музыке то, чего в ней нет и не должно быть, однако всё наше музыкальное воспитание ориентирует нас на определенные установки. И осознание векторов, в которых осуществляется смена этих ожиданий-установок, существенно облегчит путь слушателей к новейшей музыке.

Необходимо отметить, что, говоря о тех или иных парадигмах музыкальной композиции, мы тем самым отнюдь не отрицаем идею «чистой», «абсолютной» музыки. Речь идет только об аналогиях, скрытых в глубине музыкального мышления. К примеру, когда музыканты прошлого говорили о подобии музыкального синтаксиса и музыкальной

фразировки — вербальным (Шопен именно так объяснял своим ученикам, как нужно играть на фортепиано), они ни на минуту не сомневались в самодостаточности музыки и ее независимости от любых внемузыкальных факторов. С другой стороны, в новом свете может предстать и идея Вагнера о том, что музыка как искусство «женственное», «пассивное», не может сама выработать свою собственную форму, а должна подчиниться слову (поэзии, драме). Быть может, имеет смысл иначе взглянуть на положение Вагнера и понимать его не столь буквально: что если «подчинение», о котором писал Вагнер, имеет место не только в условиях синтеза искусств, но в рамках одной только «чистой» музыки осуществляется скрыто, как ориентация на определенный образец — прообраз (парадигму)? Ориентация может быть столь естественной и входящей внутрь самой музыки, что практически и не ощущается в качестве опоры на внемузыкальные факторы. К примеру, очень часто говорят о сонатной форме как образце чистой, «имманентно» музыкальной логики, хотя она имела очевидные внемузыкальные прообразы, с одной стороны, в риторике [11], с другой — в драматическом театре [6].

Когда музыка выступала в синтезе со словом и (или) движением (ритуалом, танцем), то и тогда ее композиция не являлась прямым, непосредственным подобием или «удвоением» слова или жеста. Однако в принципе и в конечном счете определяющая роль данных внемузыкальных явлений в отношении музыкальной композиции не подвергается сомнению. Говорить же о тех или иных парадигмах музыкальной композиции имеет смысл именно в тех случаях, когда музыка утратила прямую связь со словом и движением и обрела автономию. В музыке эпохи барокко, когда, собственно, начался этот процесс, мы видим взаимодействие и «борьбу» внемузыкальных парадигм, завершившуюся выдвиганием на первый план «речевой» парадигмы. При этом «следы» многовековой связи музыки с танцем также были очень ощутимы и остались ощутимы в музыке классицизма и романтизма. В их числе следует отметить:

- утверждение равномерно-тактовой пульсации — метрической организации, ставшей основной для всей европейской музыки Нового времени;
- феномен метрической экстраполяции и квадратности, который уже давно воспринимается как имманентно музыкальный;
- формирование «танце-музыкальных форм» [5].

Также стоит иметь в виду и фактор национальной специфики: так, французская музыка более откровенно ориентируется на пространственный фактор, в том числе: жест, танец, краску, колорит; немецкая — на энергию «чистой» мысли как таковой и развитие во времени; итальянская — на звучащее слово; русская — на физическое движение, жест и «материю» звучащего слова и т. д. Однако все это только тенденции, лежащие в глубинах национального мышления (менталитета) и корректирующиеся более мощными стилевыми установками эпохи.



Тем не менее единый фундамент всей европейской культуры — христианство с его логоцентризмом (и известной недооценкой физических, телесных проявлений) — предопределил расцвет европейской музыки именно в качестве искусства, родственного речевому высказыванию, общающего богатейшую самоценную информацию и выражающего мысли и чувства человека подобно проповеди или исповеди. При том что в музыке отсутствует главное качество вербальной речи — предметно-понятийная определенность, ее подобие речевому высказыванию для европейцев нескольких последних столетий не подвергалось сомнению и являлось чем-то само собой разумеющимся. Леви-Стросс метко назвал мелодическую фразу «метафорой речи» [14, 280]. И это подобие можно проследить на всех уровнях: от самого элементарного микроуровня до концепционного метаязыка.

Утверждение линейной нотации с течением времени привело к важным последствиям: музыка, созданная композиторами Нового времени, предназначалась не только для слушания и исполнения, но и для чтения. Характеризуя книгу М. А. Аркадьева «Временные структуры новоевропейской музыки», Л. А. Мазель писал: «Здесь надо обратиться к общему замечанию М. Харлапа, что <...> композитор, как и поэт, стал писателем, а не певцом. Но раз так, то и воспринимающий музыку, в свою очередь, может и должен стать в некоторой степени читателем, а не только слушателем» [7].

Иными словами, сам способ передачи текстовой информации в идеале был подобен процессу чтения: слушание с одновременным слежением по нотам приводит к существенно обогащенному и более полному постижению смысла, чем просто слушание без нот.

Сформировалось и определенное подобие музыки и речи на различных уровнях:

- нота, обозначающая один звук, подобна букве, обозначающей звук вербального языка, который (в большинстве случаев) еще не является словом с предметно-понятийным значением;
- подобно слову в вербальной речи — в музыке минимальной выразительно-смысловой единицей является интонация;
- подобно вербальной речи музыкальные «слова» — интонации (преимущественно в виде мотивов) — складываются во фразы, фразы — в предложения; влияние речевого синтаксиса на музыкальный в Европе Нового времени не вызывает сомнений;
- подобно тому как в вербальной речи существует логическая связь между словами, в европейской музыке Нового времени несомненно присутствуют логические связи между соседними элементами. Они достигаются всем комплексом выразительных средств, но прежде всего логическую связность музыкального высказывания обеспечивают тонально-гармоническая функциональность и логика мелодического движения;

- назначением речи является прежде всего передача информации. Данный фактор по-своему отразился и в характере музыкальных композиций. В неприкладной европейской музыке Нового времени мы видим интенсивное развитие, обновление и обогащение информации. Это качество само собой разумеется для людей, воспитанных на музыке Баха, Бетховена и Шостаковича, но какой разительный контраст к такому положению вещей представляют иные виды музыки, например, минималистская, особенно созданная в репетитивной технике, рок-музыка или музыка внеевропейских ритуалов;
- выдвигание словесной речи на роль генеральной парадигмы для чистой музыки сопровождалось усиленной проекцией принципов риторики на музыкальную композицию. Музыкальная форма строилась не только в соответствии с синтаксисом речи, но и по правилам риторической диспозиции с характерным для нее набором функций отдельных компонентов изложения и обоснования темы;
- при всей беспредметности музыкального материала европейская музыка Нового времени обладает всеми признаками нарратива, кроме одного: информации, о *чем именно* ведется «рассказ». В то же время членораздельность музыкальной речи, наличие (в большинстве случаев) темы и развития, кульминации и итога — позволяют воспринимать ее как последовательность событий, логическая связь которых воспринимается непосредственно, как в рассказе. Появление и развитие музыкальной герменевтики и семиотики с противоположных сторон подтверждают речевые ориентиры музыки;
- понятия, зафиксировавшие специфику целой эпохи в истории музыки: «интонация» и «форма как процесс» (Б. В. Асафьев) — также подчеркивают определенное подобие музыки вербальной речи. Первое одинаково присуще им обоим и неотделимо от них, а второе, именно в той форме, в какой понимал процесс Асафьев (i-m-t: начало — движение — завершение), указывает на единство и завершенность высказывания как главный принцип;
- европейская музыка Нового времени обрела качество, сделавшее ее своего рода высшей и утонченнейшей «философией», дающей целостную «картину мира» в процессе становления (вслед за Асафьевым назовем это качество симфонизмом). Хорошо известно высказывание: «музыка начинается там, где слово бессильно». Да, именно *слово*, а не жест или картина! Тем самым невольно подтверждается, что именно словесное высказывание стоит ближе всего к музыке и как бы «продолжается» в ней. Возможно возражение: ведь музыку не менее часто называют «застывшей архитектурой». Однако здесь иной механизм аналогии: речь идет о подобии противоположных полюсов, а не о ближайшем соседстве и родстве.

Историческое подчинение танцевально-жестовой парадигмы — словесно-речевой красноречиво иллюстрирует судьба танцевальных жанров

в новоевропейской музыке. И танцы сюит Баха, и менуэты венско-классических симфоний, не говоря уже о мазурках и полонезах Шопена, романтических вальсах и «Симфонических танцах» Рахманинова, — демонстрируют, как музыка танца существенно углубляется, *поэтизируется*, превращается именно в *высказывание* и существует как чистая, неприкладная.

Словесно-речевая парадигма в качестве генеральной и подчиненная ей жестово-танцевальная не исчерпывают внемузыкальных параллелей абсолютной музыки. Еще на самой заре человеческой культуры, как показывают исследования музыкальной деятельности племен, находящихся на первоначальной стадии развития, в качестве образца большую роль играли звуки окружающей природы. Вероятно, именно природная парадигма была определяющей на первых стадиях мировой истории музыки, пока, по мере развития мифологии и религиозных верований, ее не оттеснила жестово-ритуальная. Однако природа никогда не была полностью устранена из искусства. И в вершинных достижениях музыкальной классики — в музыке Баха, Моцарта, Чайковского — ощущается дыхание человека, его пульс. Как всякое настоящее искусство, музыка и максимально духовна, и максимально физиологична. Сейчас мы оставляем в стороне музыку как звукоподражание пению птиц, морским волнам и т. п. Эти примеры изобразительности могут и отсутствовать вовсе. Однако в европейской музыке Нового времени всегда присутствуют факторы, которые делают ее чем-то несравнимо более значительным, чем просто человеческое высказывание. Да, музыка от Монтеверди до Шостаковича — это *прежде всего* квазиречевое высказывание. Но *не только*: в то же время она — явление природы, Космоса. Ибо в чем еще может быть обнаружен исток ладового, тонального тяготения неустоя в устой, как не во всемирном тяготении, в *гравитации*? Показательно, что говорить об этой аналогии стали особенно активно в XX веке (Б. Л. Яворский<sup>1</sup>, П. Хиндемит [13, 183] — то есть, именно тогда, когда словесно-речевая парадигма стала оттесняться иными, среди которых заметную роль играла парадигма природная. При этом ни Яворский в своих теоретических трудах (в отличие от Э. Курта с его концепцией энергетизма), ни Хиндемит в своем композиторском творчестве (в отличие от Дебюсси, Стравинского, Веберна и Мессиана) — не подвергали сомнению ориентацию музыки в первую очередь именно на речевое высказывание.

Таким образом, можно заключить, что новоевропейская музыка вбирает в себя самые фундаментальные природные закономерности, но именно через человеческое ощущение. И подобно тому, как неустранимы «стрела времени» (в европейской культуре представленная как ход часов) и сила тяжести (то, что в обиходе называют «вес»), так в европейской музыке Нового времени, особенно в музыке классицизма, независимо от жанров, аффектов, настроений, стилей, мы всегда услышим такто-метрическую пульсацию и тяготение неустоя в устой (в тонику).

<sup>1</sup> Яворский Б. Л. Записи о музыкальном искусстве. РНММ. Ф. 146. Ед. хр. 4558.

Вместе с активным вторжением в музыку начиная с эпохи барокко пульсирующего счетного времени и пространства, пронизанного гравитацией, важнейшую роль стало играть движение как универсальный природный феномен. Оно внедрялось вместе с развитием инструментальной музыки, впоследствии получив название *моторики* — в прелюдиях, токкатах и т. п., а танцевально-жестовые проявления движения (движение человека) стали его частным случаем и специфической разновидностью. В эпоху романтизма музыкальное движение нередко понималось по контрасту к речевым проявлениям человека и связывалось либо со стихийными силами природы, либо с начавшей свое бурное развитие машинной техникой (изображения моторики и скоростей железных дорог у Глинки, Алькана, Онеггера, Прокофьева).

Детализируя проявления природной парадигмы в музыке, нельзя не сказать об отражении в музыке симметрии. Переносная симметрия в ее наиболее чистом виде — в виде мелодико-ритмических остинато, — важнейший фактор ритуальной музыки. Зеркальная симметрия, как специфически пространственное явление, в условиях временного искусства музыки заметно трансформируется и модифицируется, но все же так или иначе присутствует в виде самых разнообразных проявлений [3, 207–215]. Пожалуй, именно проявления зеркальной симметрии позволили говорить о музыке как «звучащей архитектуре». Однако особую роль, опять же, в силу временной природы музыки, играет динамическая симметрия, связанная с природными законами роста и развития: от золотого деления до рядов Фибоначчи и фракталов.

Природная парадигма в музыке XX века нередко выдвигалась на роль ведущей. Но ее усиление было очень заметным уже в романтической музыке, по определению амбивалентной: с одной стороны, именно в ней достигает апогея «слишком человеческое», и мы прежде всего воспринимаем музыку романтиков как экспрессивное высказывание; с другой стороны (в силу стремления отождествить индивид с мирозданием), в ней же проявляется биологический органицизм: уподобление текста живому, проживающему свою жизнь организму. Когда мы воспринимаем музыку наподобие речевого высказывания, то ощущаем звуки преимущественно как расположенные во времени (по аналогии со словами). Но едва мы начинаем ощущать, как время пульсирует в звуке, как звук проживает свою жизнь (начало увертюры Вебера, ноктюрны Шопена, музыка Вагнера, Брукнера и многое другое), это означает, что в такой музыке усилилась ориентация и на органическую природу. Наиболее очевидные примеры физиологического органицизма можно обнаружить в тех мощнейших экстатических кульминациях (часто они и программно связаны с любовными сценами) в музыке Шопена, Листа, Вагнера, Чайковского, Брукнера, Скрябина и многих других, в которых возникает явное ощущение достигнутого оргазма — совершеннейшего слияния и даже отождествления человека и природы.

Впрочем, любое моделирование природных процессов в романтической музыке подчинено парадигме речевого высказывания. Как уже отмечалось, К. Леви-Стросс назвал мелодическую фразу «метафорой речи». Но начиная с XX века появилось много музыки, которая является метафорой чего-то совершенно иного, чем речь, более того, в которой мы вообще можем не найти мелодических фраз. Выяснение, метафорой *чего именно* она является, чрезвычайно важно, поскольку создает установку восприятия. Нередко восприятие новейшей музыки затруднено не столько сложностью ее языка (она уже давно перестала быть отличительной чертой современных стилей), сколько неверной установкой. Мы часто ждем от музыки некоего подобия законченного речевого высказывания — того, чего в ней в принципе может не быть и на что она не рассчитана. В упомянутой статье [4] две определяющие парадигмы, во многих направлениях современной музыки занявшие положение генеральных, были рассмотрены в связи с новаторством Стравинского. Речь идет о парадигмах природной и жестово-ритуальной (частным случаем которой выступают все жестово-танцевальные проявления в европейской музыке Нового времени). В связи со Стравинским наиболее подробно была рассмотрена именно эта последняя. Поэтому сейчас подытожим важнейшие положения.

Определяющая роль парадигмы речевого высказывания в музыке XVII–XIX веков обусловлена антропоцентрическим мироощущением: музыка моделируется как сообщение, идущее от человека к человеку (по словам Бетховена, «от сердца к сердцу»). При этом роль жестовой парадигмы, при всей ее важности (о чем шла речь), оказалась все же значительно меньше, чем в неевропейских культурах. Жестово-ритуальный фактор постепенно был редуцирован до жестово-танцевального: в христианских конфессиях, в силу принципиального логоцентризма христианства, сам ритуал в основном связан со словом, а не жестом, танцем и движением. Показательно, что в трехтомной энциклопедии «Христианство» [12] отсутствуют статьи «Обряд» и «Ритуал».

Изживание антропоцентризма в культуре XX века привело к иному положению музыки, результатом чего стало существование как минимум трех определяющих (генеральных) парадигм:

- природной: музыка ощущается как своеобразное «звучание» самой природы, космоса;
- жестово-ритуальной: природно-космические закономерности (прежде всего, ритмы) проявляются через человеческие действия («действия»), музыка же выстраивается по модели таких действий;
- «старой», словесно-речевой, продолжающей оставаться определяющей для многих стилей XX века (симфоний Шостаковича, Шнитке и др.);
- сам факт сосуществования разных парадигм в современной культуре создает условия для многообразных вариантов их синтеза.

Отметим ряд специфических черт новой музыки, созданной вне словесно-речевой парадигмы:

- новый материал. Звуки новой музыки не ограничиваются предзаданным общезначимым звукорядом («алфавитом»), но образуют континуум, в котором не обязательно выделяются отдельные тоны и интервалы. Более того, материал существенно обогащается широким спектром внетоновых звучаний. В качестве апофеоза в деле создания — «сочинения» — нового материала не раз называлась электронная музыка, позволяющая изобретать звуки (тембры), прежде не существовавшие;
- в соответствии со спецификой нового исходного материала иначе ставится и проблема «музыкальных слов» — интонаций. Принцип членораздельности уже не является ведущим. Сонористические пласты не предполагают осмысления отдельных звуков и интонаций; нередко даже можно услышать о «конце интонации» [1]. Мы сейчас не будем вдаваться в дискуссию по данному вопросу — это совершенно отдельная тема. Главное в другом: интонация (если придерживаться такого термина и понимать его как универсальный) теряет свой квазиречевой облик. Также симптоматично, что современные композиторы и музыковеды широко применяют термин «жест» практически в том самом значении, в котором в старой русской традиции используется термин «интонация»;
- существенно новый принцип организации звукового материала сформировался уже в условиях старого темперированного звукоряда — серийная и сериальная техники, позже проросшие в техники постсериальные, включая формульную и многоформульную. В отличие от темы (очевидного и объявленного предмета обсуждения) серия — не всегда столь очевидна. Она — не предмет обсуждения, а некая «схема», «матрица», «молекула ДНК» (Штокхаузен). В отличие от речи, которая сама объявляет свой предмет, логику серии и ее развития нужно аналитически открыть (если об этом не рассказал сам автор), как открывают законы природы, не всегда очевидные для непосредственного наблюдения. Г. Гульд охарактеризовал додекафонию Шёнберга как «своего рода интенсивный молекулярный анализ» [2, 109].
- новый синтаксис — ключевая проблема, решаемая не так просто, как проблема материала или целой композиции. Именно синтаксис можно назвать той «лакмусовой бумажкой», которая свидетельствует о близости музыки к словесному высказыванию или, наоборот, об их отдаленности. В речевом синтаксисе мы отмечаем два фактора, важные и для музыкального высказывания: иерархическое деление на единицы речи (слова — фразы — предложения) и логическую связность. В синтаксических структурах новейшей музыки очевидность логических связей соседних звучащих элементов необязательна — подобно тому, как в природе могут происходить совершенно неожиданные для наблюдателя события, имеющие свою причину, но эта причина находится вне поля его зрения. Что же касается логики связей, то и ее необходимо аналитически исследовать. Понятно, что в таких условиях слушатель

- оказывается дезориентирован и потому может испытывать дискомфорт: он не на лекции и не на экскурсии с гидом, где ему все объяснят, а скорее на берегу моря, где может внезапно разыгаться шторм, в лесу или в горах — со всеми вытекающими отсюда последствиями! Более того, неочевидность связей соседних элементов становится столь необходимой для создателей музыки, что нередко сами авторы пренебрегают их выстраиванием, создавая алеаторические композиции — тем самым мы переходим к специфике высшего, композиционного уровня;
- новая композиция. Природная парадигма привносит в музыку вещи, трудносовместимые с логикой речевого высказывания. Это, во-первых, уже упомянутая алеаторическая композиция, во-вторых, открытая, незамкнутая форма. Корень этих явлений — в новом понимании процесса — существенно отличающемся от асафьевского. Новую концепцию процесса, или, скорее, «де-процесса», «не-процесса» дал Штокхаузен в своей теории момент-формы. Разные и даже противоположные техники композиции (от сериальной до минималистской) сходны в одном: они отдаляются от принципа нарратива, актуального для всей классико-романтической музыки.

Пока мы применили обобщающие «рабочие» определения — «природа», «природный». Однако среди так называемой «природы» в качестве моделей могут избираться совершенно различные грани, уровни, масштабы и явления, что было рассмотрено в статье автора этих строк в связи со Стравинским [4, 40]. Из перечисленных в предыдущей публикации вариантов имеет смысл более отчетливо сформулировать следующие:

- принцип органицизма, который в романтической музыке был сугубо подчиненным и проявлялся скорее эпизодически, достигает своего апогея в музыке Дебюсси (вариант французский: природа как объект любования-наблюдения и импрессионистической фиксации моментов — по видимости хаотически сменяющихся, но объединенных скрытой, невидимой логикой) и Веберна (вариант немецкий: природа как единство, система развивающихся форм). Как пишет Ю. Н. Холопов, органическое «для Веберна приобретает характер универсального мирового закона, действующего от элементарной растительной клетки до звуковысотных правил музыкальной композиции. Так проявляется единство законов музыки с общими законами природы» (разрядка Ю. Н. Холопова. — К. 3.) [10, 426]. При этом предельная (и «запредельная») концентрация музыкального времени выводит музыку Веберна из подобия речевому высказыванию и уподобляет ее *логике природных процессов непосредственно*. По словам Стравинского, «он открыл новую дистанцию между объектом и нами самими» [8, 111]. Продолжая мысль Стравинского и перефразируя его известное высказывание, Холопов пишет: «Именно эти двое — Стравинский и Веберн — открыли, каждый по-своему, новое отношение между человеком и временем» [9, 33]. Сам же Стравинский, как и Веберн, тоже

утверждает новую парадигму — только другую, жестово-ритуальную, — взамен речевой, изгоняя из своей музыки процессуально-нарративную организацию времени и утверждая его сверхличную объективность и незыблемость.

— принцип опоры на структурно-математические модели, одинаково общие для процессов, происходящих в природе и космосе, и в музыке. Спектр музыкальных проявлений таких моделей очень широк: от техники тотального сериализма и электронной композиции, в том числе алеаторической, до стохастической композиции и спектральной техники. Композитор выступает как ученый, изучающий материю звука.

С другой стороны, жестово-ритуальная парадигма позволяет сохранить многое из арсенала традиционной музыки. Прежде всего, это принцип остинатных повторов. Он может действовать как в рамках совершенно открытой и неклассической композиции, через повторы паттернов в минималистских формах, так и в более традиционных стилях, например, у Мессиана. Также очевидно, что в условиях жестово-ритуальной модели депроцессуализация формы делает возможным использование старых классических симметричных схем (например, трехчастной репризной). Так происходит в музыке Мессиана и позднего Скрябина. Возможно, эти композиторы были «равнодушны» к изобретению новых форм по одной причине: их музыка протекает как бы «над временем» — и над традиционными формами, неизбежные повторы разделов в которых вовсе не препятствуют ее «ритуальному» духу.

Внедрение новых парадигм ставит актуальные вопросы о судьбе музыкального искусства, в особенности, о судьбе чистой, абсолютной музыки. Каков будет статус музыки в будущем? Здесь мы снова обращаемся к специфике передаваемой информации. Симфония Брамса или Малера сообщает нам избыточную музыкальную информацию на общепринятом, понятном языке. Информация музыки как таковой сбалансирована с информацией музыки как специфического языка (неустранимый аспект новоевропейской классики), один вид информации усиливает и наращивает другой. В итоге та «самовозрастающая информация», о которой писал Ю. М. Лотман, оказывается чрезвычайно богатой и значительной. И конечно, чем больше заинтересованность слушателя, его кругозор, способность понимать музыкальный язык, тем это возрастание будет больше.

На этой основе расцвела чистая — симфоническая и камерная — музыка, на этой же основе расцвел и высший синтетический жанр «словесно-речевой эпохи» — опера. Смена парадигм привела к выдвиганию на первый план балета (жеста), как и к «балетизации» какой угодно симфонической музыки. Нарастает тенденция не просто слушать музыку, а воспринимать ее в единстве с танцем или иным видеорядом, чем и обусловлено появление новых синтетических мультимедийных форм. Если прежде создавались песни без слов (а также баллады, поэмы, картины), то в новейшее время стали появляться балеты без танцоров и движений (Б. А. Циммерман и др.),



мессы и реквиемы без слов (Гурецкий, Штокхаузен, а у Губайдулиной есть даже инструментальное трио «Семь слов» — без слов!). Во всяком случае, ритуализация новейшей музыки — такой же неоспоримый факт, как и ее риторизация в музыке Нового времени.

Новейшая музыка, с одной стороны, часто бывает перенасыщена событиями (и, следовательно, информацией). С другой стороны, ее «язык», как правило, не оперирует общезначимыми элементами, а ее «грамматика» склонна каждый или почти каждый раз создаваться заново. В этих условиях едва ли возможно говорить о музыке как богатом языковом и речевом сообщении. Положение опять же сравнимо с той информацией, которую нам предоставляет природа. Много ли информации она нам дает? Эта информация бесконечна, но только при условии, если мы сами будем склонны и научимся ее считывать. А точнее сказать, даже не считывать, а исследовать и анализировать!

Иными словами, новейшая музыка не дает нам никакой законченной информациональной «картины», но она стимулирует наше сознание в направлении создания такой картины, обнаружения в хаосе проблесков порядка и смысла, и в этом ее величайшая миссия.

С другой стороны, если мы обратимся к ритуалу как определяющей парадигме, то его цель — не передать информацию, которая в принципе всем известна, а заставить еще раз пережить определенную ситуацию *сообща, в единстве*. Именно с этим случаем («каноническое искусство») Лотман и связывал свое понятие самовозрастающей информации. А поскольку «означаемое» ритуала, как, собственно, и музыки, и любого настоящего искусства, представляет собой бесконечные и едва ли не «тайнозамкнутые» области смыслов, то возрастание информации в очень большой мере зависит от духовного мира человека и *всей культуры* и в принципе бесконечно.

Наряду с вербальной речью в качестве парадигм музыкальной композиции всегда выступали жест и танец, с одной стороны, и природные факторы (время, пространство, материя), с другой. Названные факторы начиная с рубежа XIX–XX веков постепенно оттесняют старое понимание музыки как речи и высказывания (хотя не вытесняют полностью) и занимают место ведущих парадигм. Неслучайно именно в начале XX века музыканты стали обращать внимание на связь музыки с явлениями природы не в поверхностно-изобразительном плане (что было и раньше), а в плане глубинной ориентации всей формы (Дебюсси), стали уподоблять тональные тяготения космической гравитации, в частности, земному притяжению (Яворский, Хиндемит). Стравинский акцентировал связь музыки с жестом, танцем, а через них — с ритуалом, — по всей вероятности, изначальным «местом прописки» музыкальных проявлений человека. Выстраивание музыки по тем или иным «законам природы» или просто в характере процессов, протекающих в природе, стало определяющим для создателей додекафонной техники, авангарда 1950-х годов, Ксенакиса (стохастика), Кейджа (непредсказуемость и даже возможная хаосогенность) и многих других

композиторов рубежа XX–XXI веков. «Ритуальное» понимание музыки стало характерным для Стравинского, Мессиана, Штокхаузена, Губайдулиной, Пярта и многих других.

Отмеченные метаморфозы привели к глубоким трансформациям в материале музыки (звуки) и в путях формирования ее смыслов.

#### Использованная литература

1. *Воронцов Ю.* Мы вступили в эпоху прощания с интонацией. Интервью с И. Севериной // *Играем с начала*. 2013. №3 (108). С. 5–6.
2. *Гульд Г.* Избранное: в 2 кн. / пер. В. Бронгулеева, А. Хитрука. М.: Классика-XXI, 2006. Кн. 2. 216 с.
3. *Зенкин К. В.* Музыка — Эйдос — Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.
4. *Зенкин К. В.* Стравинский в контексте исторической смены парадигмы музыкального искусства // *Научный вестник Московской консерватории*. 2018. № 1. С. 34–53.
5. *Зубова О. В., Кюрегян Т. С.* Средневековые и ренессансные танцы: Музыка в движении. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. 276 с.
6. *Конен В. Дж.* Театр и симфония. Роль оперы в возникновении классической симфонии. 2-е изд. М.: Музыка, 1974. 376 с.
7. *Мазель Л. А.* Достояние отечественной культуры. Работы последних десятилетий о ритме // *Музыкальная академия*. 1995. №2. С. 130–139.
8. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
9. *Холопов Ю. Н.* Вклад Веберна в музыку XX века // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 1998. С. 31–44.
10. *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2006. 632 с.
11. *Холопова В. Н.* О прототипах функций музыкальной формы // *Проблемы музыкальной науки*. Вып. 4. М.: Советский композитор, 1979. С. 4–22.
12. *Христианство*. Т. 2 (Л—С). М.: Большая Российская энциклопедия, 1995. 671 с.
13. *Hindemith P.* Unterweisung im Tonsatz. Bd. 1. Theoretischer Teil. Mainz: B. Schott's Söhne, 1940. 260 S.
14. *Lévi-Strauss C.* Mythologiques. Du Miel aux Cendres. Paris: Plon, 1966. 454 p.

## References

1. Vorontsov, Yu. (2013). My vstupili v epokhu proshchaniya s intonatsiyey. Interv'yu s I. Severinoy [We Have Entered The Era Of Farewell With Intonation. Interview With I. Severina]. *Igraem s nachala* [Play From The Beginning], No. 3/2013 (108). (in Russian).
2. Gul'd, G. (2006). *Izbrannoe* [Selected Works], translated by V. Bronguleev, A. Khitruk, Vol. 2. Moscow, Klassika-XXI. (in Russian).
3. Zenkin, K. V. (2015). *Muzyka — Eydos — Vremya. A. F. Losev i gorizonty sovremennoy nauki o muzyke* [Music-Eidos-Time. A. F. Losev and the Horizons of Modern Music Science]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoy mysli. (in Russian).
4. Zenkin, K. V. (2018). Stravinskiy v kontekste istoricheskoy smeny paradigmy muzykal'nogo iskusstva [Stravinsky in the Context of the Historical Paradigm Shift Of Musical Art]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No. 1/2018, 34–53. (in Russian).
5. Zubova, O. V., Kyuregyan, T. S. (2018). *Srednevekovyye i renessansnye tantsy: Muzyka v dvizhenii* [Medieval and Renaissance Dances: Music in Motion]. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
6. Konen, V. Dzh. (1974). *Teatr i simfoniya. Rol' opery v vozniknovenii klassicheskoy simfonii* [Theater and Symphony. The Role of Opera in the Emergence of Classical Symphony], 2<sup>nd</sup> ed. Moscow, Muzyka. (in Russian).
7. Mazel' L. A. (1995). Dostoyanie otechestvennoy kul'tury. Raboty poslednikh desyatiletiiy o ritme [The Heritage of National Culture. Works of the Last Decades on Rhythm]. *Muzykal'naya Akademiya* [Music Academy], No. 2/1995. (in Russian).
8. Stravinskiy, I. F. (1971). *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* [Dialogues. Memories. Musings. Comments]. Leningrad, Muzyka. (in Russian).
9. Kholopov, Yu. N. (1998). Vklad Veberna v muzyku XX veka [Webern's Contribution to the Music of the 20<sup>th</sup> Century]. In *«I svet vo t'me svetit». O muzyke Antona Veberna. 1945–1995* [“And the Light Shines in Darkness”. On the Music of Anton Webern. 1945–1995]. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
10. Kholopov, Yu., Kirillina, L., Kyuregyan, T., Lyzhov, G., Pospelova, R., Tsenova, V. (2006). *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: Uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov* [Music Theory Systems: Textbook for Historical-Theoretical and Composing Faculties of Music Universities]. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
11. Kholopova, V. N. (1979). O prototipakh funktsiy muzykal'noy formy [About Prototypes of Musical Form Functions]. In *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Music Science], Vol. 4. Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
12. \_\_\_\_\_. *Khristianstvo* [Christianity]. (1995). Vol. 2 (L — S). Moscow, Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya. (in Russian).
13. Hindemith, P. (1940). *Unterweisung im Tonsatz*, Bd. 1, Theoretischer Teil. Mainz.
14. Lévi-Strauss, C. (1966). *Mythologiques. Du Miel aux Cendres*. Paris, Plon.

**ВЫСОЦКАЯ МАРИАННА СЕРГЕЕВНА***anna\_mari@mail.ru*

Доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

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

**MARIANNA S. VYSOTSKAYA***anna\_mari@mail.ru*

Doctor of Fine Arts, Associate Professor, Head of the Subdepartment of Contemporary Music at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,  
Moscow 125009  
Russia

**АННОТАЦИЯ****«Сочинять звук»: к проблеме музыкальной организации в «Traiettoria» Марко Строппы**

Статья посвящена рассмотрению ряда аспектов композиционного метода Марко Строппы на примере «Traiettoria» для фортепиано и генерированных компьютером звуков. Проблема «сочинения звука» решается композитором путем выстраивания диалектики отношений между электронным и акустическим инструментарием в рамках композиции смешанного типа. Этапами прекомпозиционной работы становятся организация пространственной таксономии, поиск и фиксация комплексов звуков, соответствующих понятию «звуковых сущностей», или «Организмов Музыкальной Информации», а также разработка системы нотной записи, способствующей «визуализации» музыкальной идеи.

*Ключевые слова:* электроакустическая музыка, цифровые процедуры, Строппа, синтезированные звуки, компьютер, нотация, генерация звука, звуковой контроль

**ABSTRACT****“To Compose Sound”: to the Problem of Musical Organization in Traiettoria by Marco Stroppa**

The article covers some aspects of the compositional method of Marco Stroppa on the example of Traiettoria for piano and computer-generated sounds. The composer solves the problem of “composing sound” by building a dialectic of the relationship between electronic and acoustic instruments within a composition of a mixed type. The stages of pre-compositional work are the organization of spatial taxonomy, the search and fixing of complexes of sounds that correspond to the concept of “sound entities”, or “Organisms of Musical Information”, as well as the development of a musical notation system that promotes the “visualization” of a musical idea.

*Keywords:* Electroacoustic music, digital procedures, Stroppa, synthesized sounds, computer, notation, sound generation, sound control

## Марианна Высоцкая

# «СОЧИНЯТЬ ЗВУК»: К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В «TRAIETTORIA» МАРКО СТРОППЫ

*Новые средства меняют метод, новые методы  
меняют опыт, новый опыт меняет человека.*

Карлхайнц Штокхаузен

Луиджи Ноно, один из признанных первопроходцев в области электроакустической композиции, однажды высказался о Марко Строппе как о мастере «сочинять звуки со звуками» [4, 95]<sup>1</sup> — в этой емкой фразе он сумел выразить то главное, что, начиная с 1980-х годов, составляет предмет интереса и объект разработки его коллеги-соотечественника: взаимопроникновение техник звукового синтеза и инструментального письма, диалектика отношений между электронным и акустическим инструментарием в рамках композиции смешанного типа. Разнообразная и интенсивная деятельность Строппы-композитора (р. 1959) центрирована именно этим поиском органичного симбиоза, при котором каждая из контактирующих областей сохраняет и собственную акустическую автономию: «...вне зависимости от разности используемых материалов могут возникать содержательно богатые, даже интригующие отношения. Подлинная диалектика возможна только в том случае, когда каждый “мир” автономен и независим: поэтому связывающие эти миры гибридные силы могут сочиняться и способствовать рождению *in fine* особой музыкальной формы» [1, 71].

Говоря о звуке как о «живой сущности», которой композитор может придавать форму, Строппа поясняет: «Для меня с самого начала сочинение звука — то есть компьютерный синтез звука, изобретение новых материалов,

<sup>1</sup> Здесь и далее в тексте переводы с английского и французского языков выполнены автором статьи.

порождающих новые формы, осуществление которых средствами инструментальной музыки невозможно, — было задумано как особый мир, требующий особых правил, одновременно микроскопических (контролирующих глубинные механизмы звука, то, что я называю “оркестровкой” звука) и макроскопических (связанных с более продолжительными временными феноменами)» [ibid.]<sup>2</sup>. Подобные установки характеризуют его как композитора-исследователя, аналитика и практика, на стадии прекомпозиционной работы выстраивающего сложные алгоритмы процесса «упорядочивания звука», — не случайно в одном из интервью он акцентирует актуальность дефиниции Вареза о музыке как организованном звуке [10]. Для описания теоретической модели собственной композиции Строппа разрабатывает совершенно новый словарь терминов: *энергетические поля, морфологическое пространство, Организмы Музыкальной Информации, синтетический оркестр, камерная электроника*, — воплощая собой тип современного музыканта-ученого, не довольствующегося плодами интуиции и вдохновения, но подходящего к вопросу сочинения как к ремеслу, требующему высокой квалификации и постоянного совершенствования.

Научно-техническое знание играет решающую роль в формировании основных характеристик «композиторской мастерской» Марко Строппы. Фундаментальное академическое музыкальное образование, которое он как пианист, дирижер хора и композитор получил в ряде консерваторий Италии (Верона, Милан, Венеция), оснастило его теорией и практикой, необходимыми для работы с традиционным акустическим инструментарием. Последующий период «компьютерного» образования ознаменовал и начало его композиторской карьеры: в 1980–1983 годах Строппа изучает музыкальную информатику в Музыкальной академии Киджи (Accademia Musicale Chigiana) в Сиене и Центре компьютерной сонологии (*Centro di Sonologia Computazionale, CSC*) Университета Падуи, а между 1984 и 1986 годами посещает курсы искусственного интеллекта и когнитивной психологии в Массачусетском технологическом институте (*Massachusetts Institute of Technology (MIT)*, Кембридж, США). Полученные им глубокие знания в области синтеза звука и структурного программирования — от рудиментарных до самых специальных<sup>3</sup>, — обеспечили ему редкий даже

<sup>2</sup> Один из авторских курсов Строппы, проведенных в начале 2000-х в Штутгартской высшей школе музыки и театра и посвященных компьютерной музыке, носил название «Звуковой синтез как оркестровка, оркестровка как звуковой синтез».

<sup>3</sup> Строппа, в частности, ссылается на «книгу книг» компьютерного программирования — второе издание учебного пособия «Структура и интерпретация компьютерных программ» Х. Абельсона и Дж. Дж. Сассмана при участии Дж. Сассман, выпущенного MIT в 1985 году (H. Abelson & G. J. Sussman, with J. Sussman. «Structure and Interpretation of Computer Programs»). Благодаря интенсивным занятиям с инженером по электронике Элвисом Видолином (Alvise Vidolin), композитор осваивает язык Fortran для платформы Music V, которую впоследствии будет использовать для реализации синтезированных звуков «Traiettoria». Тогда же он останавливает свой выбор на ICMS (интерактивной компьютерной музыкальной системе) Грациано Ти-

по нынешним временам статус автора, не нуждающегося для реализации сочинений в помощи звукоинженера или звукорежиссера. Двойная компетенция Строппы, специфика деятельности на границе собственно музыкального творчества и научного познания естественным образом привели его в IRCAM, с которым композитор постоянно контактирует с начала восьмидесятых, участвуя во множестве проектов — как музыкальных, так и сугубо исследовательских<sup>4</sup>.

В период между 1982 и 1984 годами создана и партитура «Traiettoria» для фортепиано и генерированных компьютером звуков<sup>5</sup> — по сути, первое значительное сочинение Строппы, отразившее сущностные черты его стиля и письма. Этому 46-минутному циклу из трех пьес был посвящен специальный проект IRCAM «Музыковедение и техники современной композиции» («Musicology and Techniques of Contemporary Composition», MiTeC, 2009–2011), опирающийся на метод этнографического исследования и ориентированный на воссоздание генезиса произведения<sup>6</sup>. Сверхзадача

---

зато (Graziano Tisato), представляющей собой среду монтажа и микширования звука, которая позволяет контролировать динамику, спектральное содержимое и временную диспозицию синтезированных звуков. Отдавая должное современным технологиям, позволяющим пользователю освоить определенный уровень программирования без обучения синтаксису компьютерного языка, Строппа, тем не менее, убежден в том, что только основательные знания в этой области позволят творцу чувствовать себя по-настоящему свободным и работать с машиной так, как если бы речь шла о взаимодействии с оркестром: «Я обнаружил, что написать программу — это как написать фугу» [6, 208].

<sup>4</sup> В 1987–1989 годах Строппа возглавлял научно-исследовательский отдел IRCAM.

<sup>5</sup> Сочинение было заказано Венецианской биеннале по случаю Европейского года музыки. В 1982–1984 годах была создана первая версия партитуры, премьера которой состоялась в 1985 году в Венеции (солист — Адриано Амброзини). Впоследствии Строппа осуществил новую редакцию сочинения, представленную в 1988 году в Амстердаме Пьер-Лораном Эмаром. Партия синтезированных звуков «Traiettoria» послужила материалом электронной пьесы 1989 года «Hidinefte», имеющей подзаголовок «L'Autre face de Traiettoria».

<sup>6</sup> Под этнографическим понимается такой метод качественного исследования, при котором наблюдение за объектом осуществляется изнутри, с погружением в естественную среду его бытования. Генетическое досье «Traiettoria» составлялось на основе изучения разнообразной документации периода создания произведения: переписки Строппы с коллегами, эскизов, рабочих тетрадей, содержащих предварительные технические указания по цифровому кодированию, таблицы алгоритмов микширования, схемы распределения электронных звуков, перфорированных карт, большеформатных черновиков и фрагментов рукописной правки партитуры перед публикацией в «Ricordi». В оптике исследования оказалась также научно-техническая литература, записи курсов (CSC и IRCAM) и каталог образцов звукового синтеза, к которым Строппа обращался в годы обучения. Этот корпус документов был дополнен сведениями, почерпнутыми из интервью с композитором (2009–2010), а также изучением «автоаналитики» — материалов мастер-классов и лекций Строппы, проводимых в рамках фестивалей и высших курсов по подготовке композиторов. Вместе с тем, чтобы избежать проецирования на исследуемый объект более поздних идей композитора, авторы проекта уделили большее внимание изучению комплекса

заклучалась не только в пошаговой реконструкции этапов композиторской работы, но и в сопоставлении исходных интенций автора с предложенной им позднее реконструкцией состоявшегося творческого процесса.

Замысел «Traiettoria» возник из идеи расширить «сонорный потенциал» фортепиано. Вначале речь шла о написании серии фортепианных этюдов, основанных на эффекте резонанса, — трудность реализации этой задачи средствами только естественных ресурсов фортепиано частично была преодолена с привлечением электроники. Согласно сохранившейся документации, вначале появились «Studi per interferenze» — пьесы, которые планировалось исполнять по-отдельности, с возможностью записи и трансляции по радио (RAI). Впоследствии они составили единый опус «Tre Studi per un progetto», который в свою очередь был переименован в «Traiettoria». Три части цикла, озаглавленные «Traiettoria... deviata», «Dialoghi», «Contrasti»<sup>7</sup>, могут исполняться автономно, попарно или подряд, вне определенной последовательности — таким образом, всякий раз исполнители выстраивают собственную «траекторию» музыкального развития. Когда сочинение исполняется целиком, части, как правило, следуют друг за другом в порядке композиционного расширения, что позволяет охватить общую архитектуру построения, а также оценить всё возрастающую сложность музыкальных задач и виртуозность их осуществления: от созерцательного слушания резонансов — к концентрации на восприятии того, что Стroppa именует «звуковыми сущностями».

Электронная партия, созданная на основе аддитивного и частотно-модуляционного типов синтеза, представлена восемью звуковыми фрагментами продолжительностью от 3 до 7 минут. «Тюнинг» электронного материала по отношению к некоторым гармоническим структурам в партии фортепиано обеспечивает «бесшовность» его интеграции в инструментальную ткань — вплоть до создания эффекта полного слияния акустических и генерированных компьютером звуков.

Прослеживая историю рождения «Traiettoria», можно обозначить два вектора эволюции композиционной практики Стroppы. Первый связан с установкой на расширение и усложнение — как области инструментария (введение электроники, или «синтетического оркестра», по Стroppе), так и формата пьес: если первая часть звучит 7 минут, протяженность третьей составляет около 26 минут. Возрастает продолжительность не только частей, но и звуковых фрагментов, отданных электронике, — два соло длительностью более 10 минут в «Contrasti» свидетельствуют в пользу усиления значимости этой области для композитора. Ощутимо усложняется и метод

---

данных, предшествующих написанию «Traiettoria», — как в музыкальной области, так и в сферах информатики, акустики, психоакустики и т. д. [6].

<sup>7</sup> В названии отражена специфика каждой из пьес: звуковые искажения (смещение) — в первой, звуковые диалоги — во второй, звуковые контрасты — в третьей. Последняя часть вначале также имела другое название — «Contrasti ou quelques rappels du Nicaragua».



получения синтезированных звуков: если в «Traiettoria... deviata» каждая из дифференцированных звуковых групп произведена с помощью отдельного типа синтеза, то в «Contrasti» аналогичный процесс может происходить на основе их объединения. Как следствие, часто результатом разных типов звукового синтеза оказываются верхняя и нижняя части гармонического кластера — композитор называет подобный феномен «микрооркестровкой»: «звук, трактуемый как единство, в действительности реализован с помощью нескольких техник синтеза или различных компонентов, налагаемых один на другой» [6, 202]<sup>8</sup>.

Качественное усложнение влечет за собой усложнение количественное — в «Contrasti» девять различных групп звуков, что в три раза превышает количество подобных групп в «Traiettoria... deviata»: по утверждению композитора, во время сочинения последней части ему удалось полностью освободиться от ограничений технического свойства и думать уже не о проблемах синтеза, но о раскрытии потенциала «звуковых сущностей».

Второй вектор эволюции обусловлен растущим интересом Стroppы к когнитивным наукам и фундаментальным принципам психоакустики — науки, по словам композитора, «имеющей такое же отношение к звуковому синтезу, как трактат по оркестровке — к оркестровому письму» [ibid., 207]. В записях, датируемых 1982 годом — временем, когда он вплотную приступил к аддитивному синтезу, — содержатся многочисленные ссылки на труды Х. Г. Рёдерера, С. Мак-Адамса, А. Тверски и Д. Весселя, а также на издание «Познание и категоризация» под редакцией Э. Рош и Б. Л. Ллойд. Композитор углубленно изучает особенности слухового восприятия, во многом опираясь на стимулирующие его интерес исследования Жан-Клода Риссе — в частности, те, в которых рассмотрена проблема амбивалентности гармонии / тембра<sup>9</sup>. С феноменом амбивалентности перцепции связан и генезис авторского концепта, получившего научное осмысление к моменту окончания работы над циклом «Traiettoria». Если в начале пути Стroppа осуществляет поиск звуковых групп практически интуитивно, используя одни и те же наработки для сочинения двух первых частей, то начиная с «Contrasti» эта деятельность получает теоретическое обоснование, а для создаваемых комплексов звуков подбирается специальный термин — «Элементы Музыкальной Информации» (*Éléments d'Information Musicale, EIM*), впоследствии уточняемый — «Организмы Музыкальной Информации» (*Organismes d'Information Musicale, OIM*). Так постепенно оттачивается формулировка

<sup>8</sup> Согласно Стroppе, аддитивный синтез позволяет большую точность в реализации высоких звуков, тогда как формантный синтез более адаптирован к детализированной работе с низкими дробными звуками.

<sup>9</sup> Несколько упоминаний имени Жан-Клода Риссе относятся к периоду создания «Traiettoria». Так, в процессе работы над «Dialoghi» Стroppа указывает на «эффекты типа Риссе для аналитической декомпозиции: аккорд (звук) — тембр — аккорд (частицы)» [3, 204]. Амбивалентность гармонии и тембра — понятие, широко исследуемое в этот период музыкантами-спектралистами, с которыми Стroppа был тесно связан. Его разработка была и одной из насущных задач проекта «Studi per interferenze».

понятия «звуковых сущностей», обладающих свойствами одушевленных объектов: «<...> элементы музыкальной информации могут быть сравнимы с живыми организмами, наделенными своей собственной реальностью, собственным миром, собственными территориями и законами и т. д. Эти организмы развиваются согласно точным траекториям, частично модифицирующим их, но вместе с тем сохраняющим их ИДЕНТИЧНОСТЬ. В процессе эволюции организмы контактируют с другими организмами того же или других видов. Устанавливаются коммуникация и отношения — мирные или агрессивные, — которые порождают подлинную реальность музыкального мира» (шрифтовое выделение следует цитируемому источнику. — М. В.) [ibid., 204]<sup>10</sup>.

Мышление ОИМ, по Строппе, определяет иной подход к реализации пространственно-музыкальных форм, отличный от широко применяемых в пятидесятые — семидесятые годы XX века «комбинаторного» и «процессуального». Его идеал — это «форма, свойства которой не могут быть сведены к перечню компонентов, но должны принимать в расчет все возможные взаимоотношения между двумя или несколькими элементами, форма, наделенная узнаваемыми характеристиками, позволяющими идентифицировать ее, вне зависимости от степени трансформации, в любой момент пьесы» [1, 72]. Подчеркивая значимость этой идеи для реализации синтезированных звуков, не обладающих ассоциативным потенциалом инструментальной музыки, композитор увязывает ее с процессом и особенностями человеческого восприятия, нуждающегося в неких «реперных точках».

На этапе разработки исходной проблемы или идеи Строппа декларирует необходимость ее аналитического расчленения, сведения к неким первоначалам, комбинация которых вкупе с поэтапным аккумулярованием актуальных данных выстраивает весь композиционный процесс. Создание ОИМ с помощью звукового синтеза иллюстрирует этот универсальный метод: задумав некую группу, Строппа расчленяет ее на первоначала — отдельные звуковые объекты, — с тем, чтобы после реализации каждого снова соединить их в группу<sup>11</sup>. Похожая реализация других ОИМ с последующей взаимной комбинаторикой формирует общую траекторию Организмов Музыкальной Информации. В статье, исследующей данный метод, Строппа говорит о «примитивах» своего «композиционного демарша» и производит анализ процессов композиции: приводит примеры

<sup>10</sup> Термин «организм» выбран Строппой в отсылке к книге французского биохимика и микробиолога Ж. Л. Моно (J. L. Monod) «Случайность и необходимость» («Le Hasard et la Nécessité», 1970), исследующей природу клеточных биохимических процессов.

<sup>11</sup> Нечто подобное он осуществляет и при сочинении инструментальной партии «Traiettorie», о чем свидетельствуют эскизы: избрав два типа матричных аккордов, Строппа вручную совершает над ними простые операции (инверсии, надстройки) для того, чтобы составить палитру разнообразной аккордики, внутренне связанной общими звуками или интервалами. Такой тип гармонических устройств композитор называет «Вертикальные Высотные Структуры» (*Vertical Pitch Structures, VPS*) [6, 215].

разработки и модификации ОИМ с целью их интеграции в новую композиционную структуру (например, сохраняя ритмическую основу при снятии высотного параметра или объединяя мотивы), данные промежуточного этапа процесса выбора ОИМ среди предварительно сочиненных, а также демонстрирует технику «роста орнаментальных элементов одной базовой структуры», которую он называет «опухолевым разрастанием» [8, 138].

В определенном смысле «Traiettoria» ознаменовала стадию относительной формализации техники композиции Строппы. После завершения этого цикла и вплоть до сегодняшнего дня он широко пользуется обретенными методами и комплексом соответствующих цифровых процедур, с поправкой на современные технологии<sup>12</sup>.

Помимо вопроса урегулирования отношений между акустической и компьютерно-генерированной составляющими композиции, в своих статьях и лекциях Строппа поднимает проблему разработки нотации, способной отразить результаты звукового синтеза и сделать «видимой» драматургию электронной музыки: «Я очень верю <...> в революционную силу [графической записи — М. В.] vs восприятия, поскольку только с ней мы можем действительно представить себе звуковые миры — структурированные и выразительные, непостижимые и ослепительно прекрасные. <...> Можно выразить этот концепт через “водную” метафору: предположим, мы знаем о существовании пляжей некоего острова, окруженного морем, о котором нам ничего не известно. Если дорогу к пляжу преграждают отвесные и непроходимые скалы, нет другого пути к нему, кроме водного, представляющего собой перцептивную непознанность. Мне нравится исследовать феномены, к которым можно подобраться только окольным путем, ведущим за пределы обычного восприятия. И часто именно там обнаруживается самое интригующее!» [1, 73–74].

Строппа отдает должное существующей системе нотной записи, в итоге длительного исторического пути ставшей «международным стандартом», и уподобляет ее успех жизнеспособности латинского алфавита, адаптированного рядом современных языков. По его мнению, отсутствие практической необходимости в наличии партитуры электронных звуков — коль скоро автор чаще всего является и исполнителем партии «синтетического

<sup>12</sup> Строппа использует стандартные алгоритмы на базе высокоуровневых языков программирования — Fortran, Prolog, Lisp, — реализуемых на платформах программных комплексов Music V (1980-е), Carla и Computer Assisted Composition (CAC) (конец 1980-х — начало 1990-х). С конца 1990-х композитор обращается к библиотеке Chroma для среды программирования OpenMusic, а с середины 2000-х и далее работает с языками Antescofo, Max и PureData [5].

Сетуя на часто весьма неудовлетворительное в техническом смысле оснащение концертных залов, Строппа вспоминает, как часто он бывал не удовлетворен исполнением «Traiettoria... deviate»: «Наиболее ясное и непосредственное впечатление от партитуры — открытие нового мира, возможность создавать его по своему желанию. Можно подумать, что вы владеете машиной мощности Феррари. Но когда приступаешь к управлению, с грустью вспоминаешь, что кузов — от старой двухлошадницы!» [9, 524].

оркестра», — не преуменьшает значимость ее «ментальной» функции: «...если принять во внимание то, что приход компьютера радикальным образом изменил сам способ мыслить музыку — сочинять звуки вместо их простой комбинации в прошлом, — возникает потребность в детализированном анализе этой новой реальности» [9, 486].

В цифровой композиции «визуализация» музыкальной идеи преследует и вполне прагматичную цель, позволяя установить диалог между композитором и исполнителем и открывая возможности для новой интерпретации, отличной от авторской<sup>13</sup>. Немаловажен и аналитический аспект, выявляющий композиционную логику, скрытые структуры и детали письма — всё то, что часто упрощает восприятие произведения: «Возможность видеть то, что слышишь, делает ухо более рафинированным», — справедливо замечает композитор [ibid.]. Строппа апеллирует к графике, обладающей свойством немедленного прочтения и способностью к адаптации в различных акустических условиях, выразительной, но и в достаточной степени абстрактной. В помощь исследованию реалий цифровой музыки он предлагает свой опыт работы над «Traiettoria».

По мысли композитора, применительно к данному сочинению создание адекватной нотации должно было стать решением трех основополагающих проблем. Первая из них связана с необходимостью обеспечить пианиста руководством, которое поможет ему тембрально синхронизировать свой инструмент с компьютером, способствуя образованию нового звукового объекта. Речь идет о принципиально новом типе интерпретации на основе взаимозависимого влияния двух инструментов — фортепиано и компьютера, — обеспечивающего их максимальное слияние и «гармонию» гибридного звукового контекста.

Вторая проблема касается звукового контроля как одного из важнейших композиционных измерений. В цикле каждый из участников ансамбля предстает в наиболее естественной для него манере, не пытаясь имитировать или моделировать чужой звуковой мир. Пианист использует традиционные ресурсы, обходясь без препарации инструмента или игры на струнах, «сохраняя во время концерта безупречно “правильную” позу» [ibid., 489]. Компьютер независимым образом развивает собственный материал, полученный исключительно путем синтеза, без обработки предварительно записанных звуков фортепиано. Тем не менее, в попытках установления взаимного диалога эти автономные акустические реальности неуловимо воздействуют друг на друга: помимо «естественного», Строппа использует «расширенный» подход, «децентрируя» звук, деформируя и искажая тембр фортепиано посредством работы с резонансом или прибегая к амплификации, когда этого требуют условия концертного помещения.

<sup>13</sup> Вот весьма показательное высказывание Строппы: «...я посчитал своим долгом развивать нотацию для генерированных компьютером звуков. И сделал это не только для того, чтобы прояснить фундаментальные композиционные принципы, но и для того, чтобы отграничить их от моей собственной интерпретации» [ibid., 487].

Наконец, третья проблема связана с осмыслением статуса исполнителя партии «синтетического оркестра» — совершенно новой фигуры в исторически сложившейся концепции концертного события. Строппа сопоставляет функцию участника, сидящего за микшерным пультом, с функцией дирижера оркестра: именно он ответствен за синхронизацию и динамический баланс — как внешний (между инструментом и компьютером), так и внутренний (между звуковыми сигналами, идущими через микрофоны и устройства обработки звука). В противовес ограниченным техническим ресурсам 1980-х, современная компьютерная техника позволяет выполнять расчеты любой сложности, оперировать большими объемами, скоростями и предоставляет самые разнообразные способы контроля, а значит, и возможности для создания идеального звукового баланса. Новая нотация, таким образом, должна удовлетворять требованиям идеальной «оркестровки» звука и в то же время не препятствовать исполнительской интерпретации, обезопасив последнюю от неточностей и «ошибок», ранее случавшихся либо по неопытности, либо вследствие технических несовершенств.

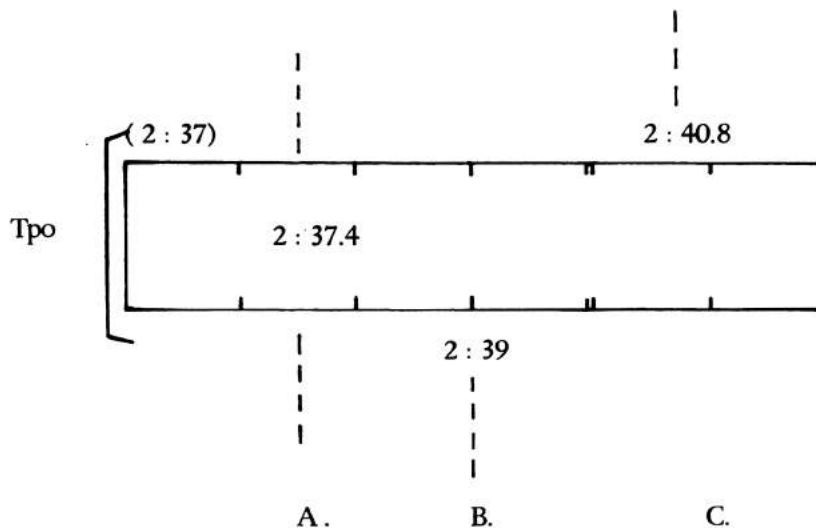
В процессе работы над «Traiettoria» ее автором были определены три типа графики<sup>14</sup>: традиционные символы в их наиболее «классическом» виде, традиционные символы с частичной деформацией, адаптированные к новому контексту, и новые символы. Практическое применение обозначенных типов нотации Строппа предлагает рассматривать выборочно, на материале пяти основополагающих музыкальных параметров: ритма, высоты, пространства, динамики и тембра.

Так, для фиксации ритмических рисунков композитор использует два варианта графики: первый представляет собой некий компромисс между записью, в которой расстояние пропорционально длительности, и более свободной записью на основе широкого использования «вневременных» фигур, сгруппированных вокруг определенной временной оси (см. пример 1).

В ситуации с подобным типом ритмически свободного письма наиболее устойчивая точка контакта между фортепиано и компьютером фиксируется особым «временным нотоносцем», регулирующим позиции и функции времени (см. пример 2): помещенный в центр, он указывает на прямую и обязательную синхронизацию двух инструментов, размещенный внизу или сверху, отсылает либо к фортепиано, либо к компьютеру.

<sup>14</sup> Композитор резонно замечает, что исполнитель тем менее свободен, чем точнее нотация, использующая числовые шифры («количественная нотация»). Кроме того, ряд параметров может быть нотирован только в относительной и приблизительной манере («качественная нотация»), поскольку зависим от контекста и акустики. Таким образом, для дефиниции нового символа необходимо уметь оценить этот допуск свободы, исходя из конкретного композиционного проекта [9, 488].





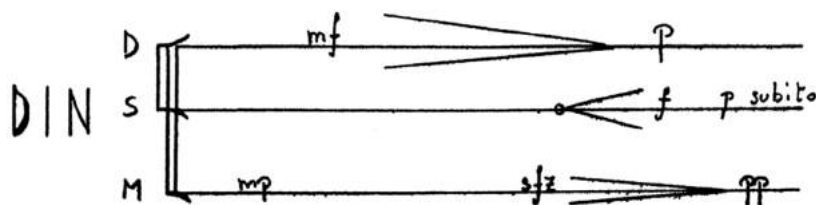
Второй тип графики имеет отношение к пульсации, заданной определенным метроритмом. Для того чтобы отграничить этот случай от предыдущего, особенно если в партитуре они даны в симультанном изложении, Строппа изолирует нотный текст, помещая его в прямоугольник с указанием секундового хронометража.

Оснащенный автономной скоростью разворачивания, свободный от любых связей с окружающими его элементами, такой фрагмент образует отличный от других, независимый план.

Развитие технологий записи и воспроизведения музыки раскрыло богатейший потенциал категории музыкального пространства. Строща рассматривает его как физическое измерение и как метафору — отмечая, что «сочинение пространства» не менее важно, чем сочинение гармонии и ритма, он выделяет статическую и динамическую пространственные характеристики [1, 71], [9, 493–494]. Статический тип указывает на жесткую фиксацию внутри конкретной диспозиции различных источников звука — за исключением нескольких авторских ремарок в предисловии к партитуре, это пространственное измерение не требует специальных обозначений. Динамическая характеристика, напротив, определяется процессами перемещения звука внутри данной конфигурации — движением, осуществляемым или симулируемым, например, с помощью многоканальной звуковой системы, — и в этом случае партитура служит реальным инструментом коммуникации между музыкантом-инструменталистом и исполнителем, находящимся за микшерным пультом.

Версия компьютерных звуков «Traiettoria... deviata» была записана на двухканальном магнитофоне, что регламентирует параметры внутреннего стереопространства, не допуская никакого варьирования. В ситуации концертного исполнения данная категория, напротив, способна выстраивать различные конфигурации, оперируя двумя объемами. Малый, или «сжатый» сконцентрирован вокруг фортепиано, усиленного двумя колонками, и управляется громкоговорителем, размещенным под резонансной деккой, — передача компьютерных звуков вызывает ответную интерференцию резонирующих струн и тем самым влияет на игру пианиста, который оказывается лицом к лицу с «активным» инструментом. Большой, или «расширенный» объем зарезервирован исключительно для электронных звуков и реализуется *n*-ным количеством громкоговорителей — от двух до целого «Акустониума»<sup>16</sup>, — размещенных так, чтобы звук «парил», заполняя пространство вокруг публики. Процесс пространственного развертывания фиксирует запись на трехлинейном нотном стане, где две верхние линии соответствуют «расширенному» объему (первая — для правой стороны зала и вторая — для левой), а третья линия — «сжатому» объему.

4



<sup>16</sup> Строща имеет в виду «оркестр громкоговорителей» различной направленности и мощности, разработанный Ф. Бэйлем и его единомышленниками в парижской студии GRM в начале 1970-х.



Таким образом, используя ряд простых обозначений динамики и несколько традиционных символов, композитор артикулирует синтезированные звуки в общем пространстве, создаваемом взаимопроникновением двух указанных объемов. В контексте данной пространственной концепции роль «компьютерного исполнителя» так же важна, как и роль пианиста, живой контакт с которым происходит через улавливание реакций последнего на дополнительный источник звука. Тем самым, при всей автономности партий их развитие в немалой степени обусловлено взаимовлиянием, а значит, во многом зависит от фактора интерпретации и проработки узловых моментов пересечения.

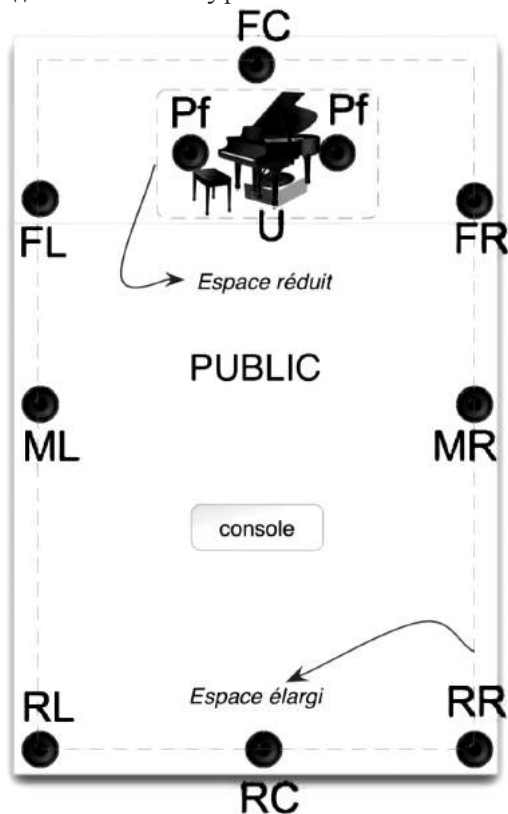
Чем больше количество используемых громкоговорителей, тем изысканнее пространственная нюансировка, затрагивающая проблему качественной нотации динамических уровней партитуры. Актуальность этой темы связывается Строппой не столько с изобретением новой графики, сколько со способностью исполнителя за компьютером к интерпретации символов, поскольку наилучший результат достигается в том случае, когда запрограммированная компьютером динамика в процессе концертного исполнения корректируется слухом. Роль музыканта, управляющего микшерным пультом, трудно переоценить, так как звуковая трансляция должна быть одновременно адаптирована к акустике зала, свойствам используемой акустической системы, акустическим образам находящихся на сцене музыкальных инструментов и, наконец, к отношениям между компонентами общего концертного пространства<sup>17</sup>, включая эмоциональную реакцию слушателей. Нотация динамических уровней в партитуре «Traiettoria» была вдохновлена поздними сочинениями Ноно, но ее музыкальный контекст совершенно иной: Строппа наделяет музыканта за компьютером большей ответственностью, требуя от него обладания исполнительским мастерством, сравнимым с мастерством инструменталиста.

Итоговый тип пространственной таксономии «Traiettoria» сложился в результате нескольких исполнений, в процессе которых были задействованы различные аудиосистемы и конфигурации. Это семь пространственных групп (суммарно обеспеченных одиннадцатью громкоговорителями), каждая из которых контролируется одним фейдером<sup>18</sup>, имеет

<sup>17</sup> Композитор различает три типа «пространственных образов»: «точки» (звучание инструмента определено четко ограниченной точкой акустического пространства), «поверхности» (звучание инструмента определено более или менее широкой областью акустического пространства) и «рассеянное пространство» (звучание инструмента определено разными областями акустического пространства). Музыкант за микшерным пультом руководит этой пространственной полифонией, поочередно активируя тот или иной тип «пространственного образа». В помощь ему Строппа снабжает программные комплексы (патчи) своих электронных и смешанных композиций специальным решением: его «относительные регуляторы» (*relative faders, RelFad*) позволяют компенсировать недостаток сбалансированности звуковых файлов [2].

<sup>18</sup> Фейдер (от англ. *fade* — «затихать») — разновидность регулятора уровня сигнала, используемая в устройстве микшерного пульта и MIDI-контроллеров.

имя и соответствующий символ: FC (Front Centre), Pf (Piano), U (Under the piano), F[L/R] (Front [Left/Right], M[L/R] (Middle), R[L/R] (Rear (задняя сторона)), RC (Rear Centre). Именно для этой таксономии была разработана и новая нотация динамических уровней.



Ил. 1

Гипотеза Строрпы базируется на ключевом понятии «контрольного уровня» (*reference level, RefLev*), соответствующем некоей воспринимаемой, субъективной, эмпирически установленной величине, которая зависит не только от характеристик зала и используемой аудиосистемы, но также от эстетических предпочтений «компьютерного исполнителя». Композитор определяет *RefLev* как позицию, при которой источник звука (музыкальный инструмент) находится в балансе с другим источником и их совместное звучание в зале воспринимается как «естественное усиление», — в партитуре эти уровни обозначены литерой N (погmal). В каждом конкретном случае значение и величина *RefLev* для каждого из источников звука различны, все остальные уровни понимаются и нотируются как динамические изменения исходных — обычно это три степени «+» или «-», соответствующие шести

различным динамическим градациям<sup>19</sup>. В том случае, когда межуровневые градации динамики не отличаются большими перепадами, адаптируются традиционные знаки *crescendo* и *diminuendo*, позволяющие отразить длительность того или иного процесса. Создавая подобную иерархию, композитор организует пространственную форму пьесы в целом и на отдельных этапах.

В границах микстовой композиции наиболее сложной для слухового восприятия областью является тембрика. Работая над электронной партией «Traiettoria», Строппа поставил перед собой две основополагающие задачи: обеспечить узнаваемость и возможность разграничения множественных звуковых источников внутри единого пространства пьесы, а также строго детерминировать состав самих источников. По словам композитора, одной из главных проблем стала «сегментация универсума, непрерывно варьируемого в недрах сформированного ансамбля звуковых “объектов”» [9, 494]. Был найден и зафиксирован ряд звуковых комплексов, названных «группами» (*groupes*), — по аналогии с семьей классических инструментов, каждый из них должен был обладать собственной характеристикой, уникальным звуковым «качеством», легко идентифицируемым и воспринимаемым на слух, вне зависимости от возможных модификаций в процессе развития.

Руководствуясь установкой на «внутреннюю перцептивную стабильность групп», Строппа определяет для «Traiettoria... deviate» три подобных образования в совокупности подвидов: группу А формируют разного рода *glissandi*, группу В — единичные импульсные звуки, организованные в плотные комплексы, а группу С — звуковые «полосы» большой протяженности (см. пример 5).

Каждый из этих зародышей музыкальной микроформы обладает собственным «гравитационным полем» (*champ gravitationnel*) восприятия, которое может терять свою стабильность, но не должно полностью искажаться в тех случаях, когда изменение контуров объекта провоцирует деформацию его «морфологического пространства» (*espace morphologique*). В данном контексте последний из терминов для Строппы является ключевым, поскольку именно понятие «морфологического пространства» определяет содержание, развитие и комбинацию компонентов автономной звуковой группы, что, в свою очередь, позволяет идентифицировать «синтетический объект» (*objet synthétique*) и влияет на нюансы его восприятия.

<sup>19</sup> Исходная величина уровня находится в прямой зависимости от размера инструмента, позиции и типа используемых для усиления микрофонов и т. д. В процессе исполнения «Traiettoria» самая трудная задача — установить баланс между звуками, транслируемыми в зал (например, идущими из пространства позади публики) и звучанием фортепиано на сцене. В тех случаях, когда нужный уровень указан в партитуре, задача музыканта за компьютером — субъективно оценить корректный звуковой образ и интенсивность звучания. Композитор справедливо отмечает: «хотя в теории существует столько же вариантов звуковой диффузии, сколько и концертов, практический опыт показывает, что некоторые стратегии оказываются более “музыкальными” и имеют тенденцию к повтору» [ibid.].



Строппа «сочиняет» звук, пытаясь отразить все нюансы полученного результата с детализированной точностью. Очевидно, что столь сложно записанная исполнительская партитура требует времени на изучение и освоение — опираясь на собственный практический опыт, композитор акцентирует важность репетиционного процесса и рекомендует выучивать текст наизусть.

Работа над проектом «Traiettoria», возникшим на пересечении композиционных идей, технических инноваций, научных теорий и музыкально-информационных практик, явилась для композитора процессом осознания и оттачивания индивидуального композиционного метода, а само сочинение — образцом микстовой композиции как автономной жанровой категории, с паритетным соотношением двух звуковых универсумов и единым типом символической нотации. Компьютер выступает равноправным партнером музицирования — отражением его нового статуса становится разрабатываемый Строппой с середины 1990-х концепт «камерной электроники» (*électronique de chambre*), призванный подчеркнуть «камерность» концертной атмосферы, особый характер отношений между музыкантами, участвующими в исполнении, и актуальный, прежде всего, для сочинений в жанре *live electronic music*, основанных на процессе обработки и синхронизации звука в реальном времени.

На вопрос о том, какова зависимость структурной организации его музыки от используемого акустического материала и свойств человеческого восприятия, композитор ответил так: «Я не могу представить музыку в качестве чистой абстракции, не принимающей во внимание свою акустическую реальность, так же как не могу вообразить, что музыка — это чистый звук, без архитектуры, придающей ей форму во времени. <...> Я также относительно далек от концепции музыки как непосредственного перцептивного опыта и пытался исследовать в своих сочинениях диалектику отношений между абстрактными формами, недоступными непосредственному восприятию, и их непрямым, комплексным воздействием на восприятие по истечении некоторого времени и нескольких прослушиваний. По существу, это ближе познанию, чем восприятию» [10].

Использованная литература

1. *Dautreya J.* Accorder musicalement un espace réel et un espace inventé: Entretien avec Marco Stroppa // *Rue Descartes*. 2007. №2 (56). P. 70–81.
2. *Laurenzi C., Stroppa M.* The notation of dynamic levels in the performance of electronic music. [Электронный ресурс.] URL: <https://zenodo.org/record/923859#.XZhisFUzaM8> (дата обращения: 20.12.2019).
3. Marco Stroppa. [Электронный ресурс.] URL: <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/3074/> (дата обращения: 20.12.2019).
4. *Nono L.* *Écrits: Écrits, entretiens ou correspondances* / trad. de L. Feneyrou. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1993. 556 p.
5. *Sprenger-Ohana N., Tiffon S.* Marco Stroppa's Compositional Process and Scientific Knowledge between 1980–1991. [Электронный ресурс.] URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01157107> (дата обращения: 20.12.2019).
6. *Sprenger-Ohana N., Tiffon S.* *Traiettorie*, l'atelier dans l'atelier du compositeur Marco Stroppa // *Revue de musicologie*. Т. 98. № 1 (2012). P. 193–220.
7. *Stroppa M.* Live electronics or... live music? Towards a critique of interaction // *Contemporary Music Review*. Vol. 18. Issue 3 (1999). P. 41–77.
8. *Stroppa M.* Musical information organisms: An approach to composition // *Contemporary Music Review*. Vol. 4. Issue 1 (1989). P. 131–163.
9. *Stroppa M.* Un orchestra synthétique: Remarques sur une notation personnelle // *Le timbre: Métaphore pour la composition / textes réunis et présentés par J.-B. Barrière*. Paris: I.R.C.A.M. et Christian Bourgois Éditeur, 1991. P. 485–538.
10. *Trigueros F. C., Tascón R.* «Only a long apprenticeship will give the composer the knowledge to be really free with regards to a machine»: An Interview with Marco Stroppa. [Электронный ресурс.] URL: <https://static1.squarespace.com/static/52104f74e4b004f80b493302/t/54545c5ee4b0206b358e48a1/1414814814993/Interview+with+Marco+Stroppa+%28Modern%29.pdf> (дата обращения: 20.12.2019).

## References

1. Dautrey, J. (2007) Accorder musicalement un espace réel et un espace inventé : Entretien avec Marco Stroppa. *Rue Descartes*, N° 56, 2007/2, 70–81.
2. Laurenzi, C., Stroppa, M. *The notation of dynamic levels in the performance of electronic music*. Available at: <https://zenodo.org/record/923859#.XZhisFUzaM8> (accessed 20.12.2019).
3. \_\_\_\_\_. *Marco Stroppa*. Available at: <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/3074/> (accessed 20.12.2019).
4. Nono, L. (1993). *Écrits: Écrits, entretiens ou correspondances* / trad. de L. Feneyrou. Paris, Christian Bourgois.
5. Sprenger-Ohana, N., Tiffon, S. (2011). *Marco Stroppa's Compositional Process and Scientific Knowledge between 1980–1991*, presentation in 8<sup>th</sup> Sound and Music Computing Conference (SMC), Jul 2011, Padova, Italy. Available at: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01157107> (accessed 20.12.2019).
6. Sprenger-Ohana, N., Tiffon, S. (2012). Traiettoria, l'atelier dans l'atelier du compositeur Marco Stroppa. *Revue de musicologie*, T. 98, N° 1, 193–220.
7. Stroppa M. (1999). Live electronics or... live music? Towards a critique of interaction. *Contemporary Music Review*, Vol. 18, Issue 3, 41–77.
8. Stroppa, M. (1989). Musical information organisms: An approach to composition. *Contemporary Music Review*, Vol. 4, Issue 1, 131–63.
9. Stroppa, M. (1991). Un orchestra synthétique: Remarques sur une notation personnelle. In *Le timbre: Métaphore pour la composition*, Textes réunis et présentés par J.-B. Barrière. Paris: I.R.C.A.M. et Christian Bourgois Éditeur, 485–538.
10. Trigueros, F. C., Tascón, R. (2008). “*Only a long apprenticeship will give the composer the knowledge to be really free with regards to a machine*”, An Interview with Marco Stroppa. Available at: [https://www.academia.edu/8776854/An\\_Interview\\_with\\_Marco\\_Stroppa?fbclid=IwAR2VAzh3G7\\_2bmZ9wBL0eT-9HRlew7oIoCkAUQP8u-SoPadFQXnE-3OnkZIs](https://www.academia.edu/8776854/An_Interview_with_Marco_Stroppa?fbclid=IwAR2VAzh3G7_2bmZ9wBL0eT-9HRlew7oIoCkAUQP8u-SoPadFQXnE-3OnkZIs) (accessed 20.12.2019).

# МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ОТ МОДЕРНА К ФУТУРИЗМУ: ЭСТЕТИКА, ПОЭТИКА, ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ»

## ПО СЛЕДАМ КОНФЕРЕНЦИИ «ОТ МОДЕРНА К ФУТУРИЗМУ» (ВИРТУАЛЬНАЯ БЕСЕДА ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ)<sup>1</sup>

Участники беседы:

*Сергей Владимирович Грохотов (С. Г.)* — кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

*Константин Владимирович Зенкин (К. З.)* — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки, проректор по научно-творческой работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

*Роман Александрович Насонов (Р. Н.)* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

*Татьяна Владимировна Цареградская (Т. Ц.)* — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных

*Владимир Петрович Чинаев (В. Ч.)* — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

---

<sup>1</sup> Предлагаемая беседа является виртуальной лишь отчасти — разговор состоялся «в реале», и действительно за столом (хотя и продолговатой формы), в последний день конференции — 25 октября 2018 года. К сожалению, Т. В. Цареградская и К. В. Зенкин не смогли тогда принять участие в дискуссии. Однако их любезное согласие письменно изложить свои соображения по затронутым вопросам не только содержательно очень обогатило беседу, но и придало ей весьма органичный в наши дни элемент «виртуальности», особенно уместный в применении к модерну, модернизму, авангарду...



МОДЕРН — МОДЕРНИЗМ — ПОСТМОДЕРНИЗМ:  
КУЛЬТУРНЫЕ ЭПОХИ В ПОИСКАХ САМОНАЗВАНИЯ

**В. Ч.** Когда проект конференции рождался у нас на кафедре, у меня, да и не только у меня, не было уверенности в его состоятельности. Обычно бывают конференции, приуроченные к датам. А в данном случае? Будет ли тема актуальной? Вроде бы и период совсем небольшой — это вам не эпоха классицизма, не барокко, не средневековье. Но конференция поставила перед каждым из нас множество интересных проблем, были затронуты и кинематограф, и театр, и живопись, были выходы в социологию...

**Р. Н.** Да, Владимир Петрович, первое впечатление от завершившейся конференции — это впечатление очень большой пестроты, разнообразия, что хорошо и даже закономерно в связи с особенностями самой темы и материала, к которому мы обратились. Это дает нам определенную программу для дальнейшей работы, размышлений и движения вперед.

**В. Ч.** Поскольку в теме конференции после модерна назван футуризм, то, казалось, всем будет понятно, что речь идет именно о «*стиле* модерн» — направлении в искусстве конца XIX — начала XX века; при различных наименованиях (от «Art Nouveau» и «Jugendstil» до «Secession» и «Liberty») этот стиль обладал определенной общностью. Однако опыт нашего общения в дни конференции показал, что «модерн» понимается очень широко — не только как локальное стилевое направление рубежа веков, но и как художественная культура XX века вплоть до шестидесятых-семидесятых годов, когда в американском и западноевропейском искусстве происходят явные стилевые сдвиги.

**Т. Ц.** Более того, в своем труде «Философский дискурс о модерне» Юрген Хабермас указывает, что понятие «модерн» широко используется современными исследователями (философами и социологами) как базовое для понятия «постмодерн». И похоже, хотя Хабермас писал это в 1985 году, для нас сегодня модерн виден именно с этой стороны.

**В. Ч.** Вот именно! Есть ощущение, что для определения творческих тенденций нашей современности уже недостаточно и прокрустова ложа постмодернизма — возникают иные понятия. Неомодерн? Вторая волна модернизма?

**Т. Ц.** О второй волне модернизма уже достаточно давно пишут наши коллеги — искусствоведы, литературоведы. Есть и музыковедческие работы на тему «второго модернизма» (Манкопф), «позднего модернизма» (Метцер). Это становится достаточно распространенной позицией — во-первых, не подверстывать под постмодернизм всё то, что происходило после начала семидесятых, во-вторых, учитывать тот безумно плотный событийный контекст в искусстве XX века, когда необходимость двигаться от одной «новизны» к другой подразумевала необходимость бросать те или иные идеи в неразвернутом состоянии, в не исчерпанной до конца (а порой и в только обозначенной перспективе) высказанности. Этот процесс

обозначен Александром Сергеевичем Соколовым как «договаривание». Так что в данном случае обозначение границ стилей — дело актуальное.

**Р. Н.** Да-да, и тем более в педагогическом процессе... Когда мы преподаем историю зарубежной музыки студентам, то стараемся как можно более четко разграничивать эпохи. Например, рассказывая об эпохе между двумя мировыми войнами, мы очень часто говорим о музыкальном неоклассицизме — притом что прекрасно понимаем некоторую условность этого понятия. Оно, конечно, не охватывает — если мы музыкальный неоклассицизм понимаем буквально — всё то многообразие явлений, которое между этими войнами имеется. Тем не менее в каком-то смысле — как стремление писать рационально, как стремление навести некий порядок в музыкальном мышлении, как стремление к более объективному взгляду на мир — это понятие действительно охватывает все. Но музыкальный неоклассицизм можно понимать и очень узко — взяв за образец, допустим, «Симфонические метаморфозы тем Вебера» Пауля Хиндемита или «Пульчинеллу» Стравинского; вот это и есть типичный музыкальный неоклассицизм, то есть по сути своей аранжировка старинного материала, достигшая нового высокого художественного уровня. Мой учитель, Михаил Александрович Сапонов, любит обращать внимание именно на эти произведения — музыковеды, по его мнению (которое передаю, надеюсь, более или менее точно), привыкли искать «неоклассицизм» не там, где он прежде всего наблюдается.

**Т. Ц.** Но все-таки очевидно, что дискурс учебный (когда преподаем) и дискурс научный (когда изучаем) — полярные по своей форме вещи. Ясная, четкая формулировка по определению отменяет возможность полноты охвата. Особенно это касается таких объемных и сложных конструкций, как стилевые направления. В самом обобщенном виде «модерн» — это стиль, завершающий, обобщающий и синтезирующий эстетический опыт всех предшествующих культур: минойской, египетской, античной, индийской, китайской, японской и, конечно же, европейской, с тем чтобы дальше появилась почва для радикального обновления — уже в модернизме.

**Р. Н.** У меня возникла такая идея во время нашей конференции: понятие модерна, или, может быть, модернизма (как пишут немцы о своих 1890-х–1900-х годах и отчасти о начале 1910-х), тоже способно «работать» в курсах истории зарубежной музыки, когда нам нужно охватить, обобщить и преподнести студентам в какой-то вполне ясной, удобоваримой форме многообразие художественных явлений этих «переходных» десятилетий. Кстати сказать, и немецкие, и английские исследователи музыки этого периода любят сегодня подчеркивать, что эпоха модерна характеризуется совершенно разными, в том числе противоположно направленными тенденциями.

## В ОЖИДАНИИ АПОКАЛИПСИСА: ФУТУРИЗМ И ЭСХАТОЛОГИЯ

**Р. Н.** Казалось бы, наш разговор о модерне, о модернизме предполагает устремленность художественного процесса вперед, в будущее. Но в то же самое время мы наблюдаем господство иных настроений: на рубеже XIX–XX столетий как никогда прежде заявляет о себе эстетика конца Европы, декаданса. Действительно, эпоха модерна проникнута духом разложения и сладостного упадка, и именно с этой тенденцией связаны наиболее значимые для меня ее достижения: декадентство оказалось плодотворнее «будетлянства», как выясняется с исторической дистанции. И оба они — «разнополые дети разврата». Разве ж не так?!

**В. Ч.** Между прочим, и сейчас у нас есть свой декаданс и, если хотите, даже свой модерн. Но просто он не имеет ничего общего с тем благоуханным декадансом, который переживала Европа на рубеже XIX и XX веков. Он другой, но он, безусловно, присутствует. У нас есть свой футуризм, куда более опасный, чем тот разрушительный футуризм, о котором мечтали 100–110 лет назад. То была эпоха перелома, предвещавшего катастрофу. Но посмотрите, на каких пороховых бочках находимся все мы сегодня, слушая или читая последние новости! История повторяется дважды, и второй раз — в виде фарса. Вот, может быть, про фарс есть смысл подумать.

**С. Г.** Хорошо бы все-таки это был фарс...

**В. Ч.** Тогда, на заре века, была надежда на прорыв. А разве мы все не ждем, что он вот-вот произойдет? Сейчас нет критериев — и это знак эклектичной кризисной эпохи, в которой мы находимся, но эпохи, которая очень хочет быть футуристичной. Мы не можем назвать что-то своим конкретным термином (все-таки — куда деться? — он должен быть) именно потому, что все неопределенно, словно в каком-то смутном облаке... Не пришли еще новые гении — новый Леонардо, новый Скрябин... А может быть, они где-то есть, но мы их просто не замечаем, потому что они говорят на совершенно другом языке, который еще надо понять, надо пережить каждому из нас. Так что мы, может быть, стоим на пороге какого-то другого футуризма.

**Т. Ц.** То, что происходит на наших глазах, еще пока до такой степени неясно, что ему дают самые разные названия. На одной из конференций даже стоял риторический вопрос: «Современность — новая античность?» — что предполагало понимание нынешней ситуации как аналогии той Древней Греции, когда ничего еще не было названо, когда понятийный мир нужно было создавать из ничего, когда Хаос определенно преобладал над Космосом, и земля «была безвидна и пуста»... Так что, с одной стороны — пост-постмодернизм, с другой — новая античность. То ли древность, то ли современность. Когнитивный диссонанс...

**В. Ч.** Кстати, о диссонансах... В самом широком смысле слова... Я имею в виду футуризм как апокалипсис. Только вдумается в такое сочетание несочетаемого! Мы привыкли к тому, что футуризм — это будущее (*futurum*). Но ведь футуристы декларировали: «сначала всё уничтожить». Томмазо Маринетти открыто призывал к войне, когда она в 1914 году уже стояла

на пороге. Все символистские «мистерии» во главе с «Предварительным действием» Скрябина были весьма своевременны — то были предчувствия катаклизмов, время «переоценки всех ценностей». Эсхатологические мотивы присутствовали и у русских футуристов, в частности в известной программной книге Алексея Кручёных «Апокалипсис в русской литературе» (1923). В музыке авангардного конструктивизма апокалиптические образы ярко заявляли о себе — например, в Пятой фортепианной сонате Мосолова, в цикле прелюдий и фуг Всеволода Задерацкого, где авторы вводят в музыкальный контекст интонацию *Dies irae*. Выходит, футуризм как вера в будущее прокламирует апокалипсис, конец всего! Не такой уж футуристичный был этот футуризм... Но тема «футуризм и эсхатология» пока кажется парадоксальной.

### МОДЕРН И МОДЕРНИЗМ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ: ПРИГЛАШЕНИЕ К ДИСКУССИИ

**Т. Ц.** ...Да и модернизм тоже не всегда был «модернистичным». Роман Александрович говорил о неоклассицизме — что это, как не ностальгия по прошлому?

**В. Ч.** О модернизме шла речь и в докладе Константина Владимировича Зенкина об исполнительском искусстве Ферруччо Бузони, Марии Юдиной и Гленна Гульда. Но являлось ли их искусство «модернизмом»? С точки зрения Зенкина — нет, не являлось, а было обусловлено скорее обостренным чувством историзма. Повышенные темпы в интерпретациях финала Семнадцатой бетховенской сонаты Юдиной и Гульдом, по его мысли, возвращают нас к подлинной аутентичной традиции времен Бетховена. Это может восприниматься как парадокс, ставящий под вопрос само понятие модернизма. Но в его докладе такой исследовательский ход убеждал.

**С. Г.** Вообще, вопрос о конкретных проявлениях модерна в исполнительстве (да, пожалуй, и в музыке в целом) довольно сложен и не поддается однозначным решениям. Во всяком случае, причастность к модерну музыкантов-исполнителей едва ли может быть сведена к наличию или отсутствию в их творчестве тех или иных конкретных свойств. Так, например, подчеркивание, «смакование» интонационных деталей, характерное для многих пианистов и скрипачей начала XX века, — про таковые говорила в своем докладе о Крейслере Татьяна Борисовна Суханова — широко представлено в игре наших современников, но также (согласно многочисленным историческим свидетельствам) было свойственно артистам романтической эпохи. Повышенное внимание к утонченному звуковому колориту, которое нередко отмечается в качестве характерного свойства музыкального модерна, едва ли не в той же степени присутствует и у некоторых музыкантов предшествующих и последующих модерну поколений. То же касается и орнаментального начала, столь важного в визуальных искусствах эпохи модерна, но отмечаемого и в музыке, и т. д.

К чертам модерна в творчестве того или иного музыканта нужно, на мой взгляд, подходить, учитывая широкие контексты, связанные с общими проблемами истории и эстетики. К примеру, мы слышим, что Плетнев играет очень свободно, у него необыкновенное, обостренное *rubato*, казалось бы, почти как у Фридмана или кого-то из пианистов «эпохи модерна». Однако это не свидетельствует о его принадлежности к модерну как таковому — это нечто абсолютно иное. Интенсивная вибрация и плотное глубокое звучание, присущие игре Фрица Крейсlera, сами по себе не привносят в его исполнительский стиль черты модерна (ныне эти свойства вообще сделались общепринятыми среди скрипачей академического направления); в контекст модерна они попадают лишь в том случае, если принять во внимание особенности композиторского творчества Крейсlera, особенности его репертуара, социо-культурный контекст его концертных выступлений и т. д. Все это представляет собой интереснейшее поле для исследований...

#### МОДЕРН И ФУТУРИЗМ: ТЕРМИНЫ И ИХ ТОЛКОВАНИЯ

**В. Ч.** Но вернемся к терминологии... Ныне существует тенденция резко противопоставлять уходящий, угасающий стиль модерн и якобы прогрессивный футуризм. Но вопреки нашим представлениям, в документах того времени не все обстояло так однозначно. В ту эпоху нередко встречаются характеристики футуризма как явления упадочного (именно так!), декадентствующего, отражающего лишь закат и последние всплески предшествующего романтизма. В таком духе трактуется поэзия Алексея Кручёных и его авангардных единомышленников в книге Вадима Шершеневича «Футуризм без маски», вышедшей в свет в 1914 году. Казалось бы, как вообще модерн и авангард могли пересекаться в одном культурном пространстве?... А ведь как ярко они сосуществовали!

**С. Г.** Да, многомерность конференции вполне соответствует многомерности самих явлений, о которых на ней шла речь. Что же касается неоднозначности толкования терминов, то она органически присуща культурно-историческим и искусствоведческим категориям, стоящим в ее названии. А. В. Михайлов называл подобные — «терминами движения». Суть таковых в том, что заложенные в них смыслы подвижны, меняются и обогащаются с течением времени, по мере их бытования в искусствоведческой и житейской практике. Причем новые элементы, входящие в понятие, не отменяют прежние, а как бы сдвигают их на иные смысловые уровни. Михайлов писал о терминах движения в связи с романтизмом и бидермейером. Последний, например, прошел большую эволюцию — от названия стиля мебели и декоративно-прикладного искусства до обозначения целой культурно-исторической эпохи. Сходную эволюцию можно заметить и у модерна (в относительно узком понимании его как стиля рубежа XIX–XX веков). По мере увеличения исторической дистанции, отделяющей нас от этого времени, становится видно, что модерн последовательно «вбирает» в себя все новые и самые разные пласты культуры и искусства. Доклады и обсуждения на

нашей конференции это наглядно показывают — так, в контексте культуры модерна начинают рассматриваться феномены исполнительского искусства (подход немислимый в первой половине прошлого столетия!).

**Р. Н.** В российской науке есть и более узкое понятие стиля модерна, чем то, о котором мы с вами сегодня ведем преимущественно речь. Именно его разрабатывает Ирина Арнольдовна Скворцова. Она пишет в основном о декоративных тенденциях, о некоем причудливом плетении линий, сводя понятие музыкального модерна к одному очень ясному принципу. Как следствие, оказывается, что этого «настоящего» модерна, модерна в чистом виде, в истории музыкального искусства совсем не так много: скорее, мы обнаруживаем «модерновые» тенденции в сочинениях очень разных по характеру и по замыслу, относящихся к разным стилевым тенденциям эпохи. В значительной степени именно с упомянутым декоративным принципом связывают исследователи — Анна Викторовна Засимова и Алла Васильевна Мофа — черты модерна в творчестве соответственно Георгия Катуара и Фредерика Делиуса. Как я уже говорил сегодня раньше, наличие более широкого и более узкого понимания тех или иных стилевых явлений — совершенно естественная вещь; нам постоянно приходится это учитывать в научной работе и в педагогике.

#### ПАРАЛЛЕЛИ МЕЖДУ ВИДАМИ ИСКУССТВ: КРИТЕРИИ ПОИСКА

**Р. Н.** Надо обозначить еще один круг вопросов. Это сложнейшая проблема параллелей между разными видами искусства. Эпоха модерна замечательна именно тем, что здесь актуализируется идея синестезии, происходит предельное, насколько это возможно, сближение разных видов искусства. Всех причин не назову, но одна из главных — стремление к теургии, к священному, духовному искусству, стремление художников и поэтов опять стать жрецами и пророками (по словам Владимира Соловьева). Мечта о вторичной сакрализации искусства естественным образом приводила к представлению о художественном произведении как мистерии, в которой соединится буквально всё. Отчасти это, конечно, продолжение и развитие установок романтизма: живопись, литература — всё должно стать музыкальным. Литераторы начинают писать в музыкальных формах, совершенно их, разумеется, не понимая (и слава богу: если бы они действительно стали углубленно разбираться в специфике музыкального искусства, то не написали бы никогда того, что написали). И еще, конечно, следует упомянуть рождение кино и новый синтез искусств, который в связи с этим возникает. Увлечение синтезом проявляет себя буквально всюду: взять хотя бы фортепианные пьесы Сати с их знаменитыми ремарками — о них шла сегодня речь в докладе Нонны Павловны Толстых...

Эпоха модерна располагает нас к проведению параллелей между разными видами искусства. Это может быть плодотворно, но вместе с тем здесь таится опасность: непонятен критерий — где эти параллели правомерны, а где мы заходим излишне далеко, страдаем субъективизмом?

**Т. Ц.** Я бы сказала, что проведение таких параллелей сейчас особенно актуально в связи с процессами, происходящими в новейшем искусстве. Мы не можем — сознательно или бессознательно — не реагировать на окружающий нас мир. А ведь именно сейчас вокруг нас совершается переход к мультимедийному искусству, ко все углубляющемуся технологическому динамизму — переходы от кино к реальности, от слова к музыке. Метафору такого процесса можно найти в словах П. Булеза: «То, что начинается как портрет, продолжается как пейзаж». Такой сюрреалистический подход имеет непосредственное отношение к нашей эпохе. Это отражается и в специальной литературе: например, в музыковедении активизировались поиски подходов к произведениям, написанным как экфрасисы, переводящие одно произведение искусства в другое, — а как еще назвать, например, симфонию «Художник Матис» Хиндемита?

**Р. Н.** Каковы же критерии при поиске упомянутых параллелей? На мой взгляд, единственным по-настоящему работающим критерием является категория вкуса, то есть степень нашей погруженности в материал эпохи. И в этом плане завершившаяся конференция очень обогатила мой слушательский и культурный опыт (я ведь отнюдь не являюсь специалистом в данной исторической эпохе). Мы сравнивали, например, как русские и французы играют французскую музыку на арфе (об этом рассказывала Мария Анатольевна Федорова) — совершенно разные миры! Говорили о венгерском модерне, парадоксально сочетающем национализм и сильные французские влияния, — вспомним выступление Анны Петровны Наветной. Не всё мы можем понять сразу и разложить по полочкам; в редкий материал приходится вживаться, искать к нему подходы — а в музыкальной культуре эпохи модерна, особенно европейского, для нашей науки и концертной жизни остается еще немало белых пятен.

#### ПОХВАЛА ЗВУКОЗАПИСИ: О СЛУШАТЕЛЬСКОМ ОПЫТЕ И ЕГО ИСТОРИЧЕСКОЙ ОБУСЛОВЛЕННОСТИ

**Р. Н.** Конечно, очень здорово, когда у нас есть записи. В эпоху модерна они как раз появляются, чаруя нас своей подлинностью, столь выгодно оттеняемой и подчеркиваемой техническим несовершенством. Соприкосновение с исторической интерпретацией способно полностью перевернуть наши представления о произведении и о его авторе. Так, в случае с моим докладом о «Песни ведьмы» Макса фон Шиллингса подобным откровением стала запись с участием чтеца Людвиг Вюльнера. Ее подробное описание я прочитал лет двадцать назад, и оно показалось мне любопытным, но не более того. А когда совсем недавно я это исполнение услышал, то был чрезвычайно вдохновлен: у меня возникло отчетливое ощущение, что Шиллингс через звуки фактически «кинематографирует Байройт»: выразительная декламация певца с сопровождением, подобным музыке немного кино, рождала в воображении поток зрительных образов, сродни

кинематографическому. Ничего подобного не приходит в голову, когда листаешь ноты этого не самого известного сочинения.

Я совершенно уверен, что по сравнению с исторической записью, пусть даже несовершенной, отзывы в прессе являются гораздо более сомнительным материалом. Скажем, сегодня в выступлении Татьяны Борисовны Сухановой был озвучен интереснейший тезис о том, что буквально за год или за два полностью поменялся исполнительский стиль Крейсера. С одной стороны, это произвело на меня большое впечатление, но одновременно подумалось: да, стиль-то наверняка поменялся, но как мы здесь, в этом зале, при полном отсутствии собственного слухового опыта, можем оценить, в какой степени он поменялся объективно, а в какой — просто поменялся ход мыслей в голове у людей, которые Крейсера слушали? Ведь в одном и том же исполнении можно услышать совершенно разные вещи — все зависит от того, как устроена наша культурно-историческая «оптика».

**В. Ч.** Кстати об «оптике», то есть о восприятии прошлого — прежде и в современности... Сегодня можно сказать, что, например, в скрипичном искусстве Фрица Крейсера присутствует *Zeitgeist* романтического декаданса. Однако мало кто тогда задумывался о том, что это, собственно, и есть вышедший из позднего романтизма «стиль модерн» (как было показано в докладе Татьяны Сухановой). Просто современники Крейсера жили в свое время, в котором были другие точки отсчета. То, что исследователи потом назовут «декадансом», было попросту артистической повседневностью и, если угодно, артистической нормой.

Сегодня наше восприятие культурных феноменов прошлого иное. Это было показано, в частности, в докладе Ольги Павловны Сайгушкиной, посвященном современным интерпретациям музыки Александра Мосолова Штеффеном Шлейермахером, Хербертом Хенком, Марком-Андре Амленом. Тот же аспект восприятия прошлого в современности прослеживает Алина Соломонова на примере современной реставрации звукового сопровождения к немому фильму Роберта Вине двадцатых годов «Кабинет доктора Калигари». Справедлив вопрос, поставленный автором: является ли новая фонограмма фильма творческой реконструкцией, или исторической имитацией?

Да, конечно, исторически оригинальный материал, архивные фонограммы и видеоматериалы — это очень ценно, но все равно мы смотрим другими глазами, слушаем иным слухом. У нас есть чувство исторической перспективы, дистанции, и волей-неволей оно бросает свой отсвет на толкование тех или иных явлений искусства прошлого.

### «ДИСКУССИЯ MUST GO ON!» (ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ)

**В. Ч.** Немало докладов на конференции балансировали на острие парадокса. И не только потому, что в эпохе, обозначенной нами «От модерна к футуризму», встретились две культуры — изысканная, при этом уходящая, и авангардная, утопическая по определению, — но еще и потому, что



конференция обозначила интереснейшие музыковедческие перспективы, проистекающие из связи «модерна», «футуризма», «модернизма», «авангарда» начала прошлого столетия с разными сферами творчества второй половины XX и начала нынешнего века. Всё это — «исследовательские стрелы», пущенные в будущее искусствознания.

Нынешнее время в чем-то сродни той эпохе — это тоже в какой-то степени «переоценка всех ценностей», и неудивительно, что наша вроде бы однозначно озаглавленная конференция оказалась столь «полистилистически» многомерной. Мне кажется, что такую дискуссию, как наша, могла породить прежде всего та эпоха, в которой мы живем и будем жить, видимо, еще долго — эпоха постмодерна.

**К. З.** Трудно судить, сколь долго продлится та или иная эпоха и какие сюрпризы преподнесет история человеческой мысли, но хотелось бы надеяться, что долго нам жить «при постмодернизме» все-таки не придется. Уже давно высказываются мнения о тупиках постмодернизма. Прав Владимир Петрович, что «такие дискуссии, как наша, может порождать эпоха постмодернизма». Но я имею в виду не совсем то, что Владимир Петрович. Ведь каждая эпоха и каждое мировоззрение возводит в абсолют и «обожествляет» что-то свое. Так, авангард обожествил технический прогресс («абсолютная» новизна + техника как идейная конструкция), а постмодернизм — игру в условиях релятивистской толерантности и плюрализма. Поэтому сама *атмосфера* постмодернизма (говорю именно о среднем «радиационном фоне», а не о вершинных достижениях данного направления) есть едва ли не высшее проявление декадентства и, раз уж это слово прозвучало, интеллектуального «разврата» различной степени утонченности. Что я имею в виду? Релятивистская толерантность и плюрализм, при всех известных плюсах, которые они привнесли в культуру, невольно сообщают всему и вся оттенок необязательности и беспринципности, и, как практическое следствие, равнодушие и скуку.

Известно, что расцвет искусства прошлого имел религиозные основания, да и наука расцветала в условиях «диктатуры истины» (при этом неважно, что одна диктатура сменялась другой, важен сам принцип). К чему я клоню? Не от нас зависит, какими путями пойдет развитие искусства и мировоззрения. Но мы, по крайней мере, можем ответственно относиться к нашему научному дискурсу. «Игра в слова» — очень увлекательное, глубоко творческое дело! Однако в науке любой эпохи (и даже постмодернистской) следует соблюдать принцип терминологической определенности и ясности, иначе грань между наукой и беллетристикой (как в плохом, так и в самом хорошем смысле слова) совершенно исчезнет. Да, я тоже неоднократно говорил и писал о смысловой подвижности терминов гуманитарных научных дисциплин, в том числе об их исторической подвижности. Но эта подвижность также определяется не нами и не от нас зависит. Мы же, для того чтобы термин действительно отражал некую суть, а не тонул в хаотической бездне недооформленных понятий, должны применять

его аккуратно, даже в дискуссии, где мысли возникают спонтанно и мало времени на обдумывание, не говоря уже о невозможности редактирования устного текста.

Здесь особо нужно сказать о важности *адекватного перевода*. Да, допустим, Хабермас говорит о модерне в очень широком смысле, как о базе постмодерна. Но в его языке термин «модерн» *не занят*, и его вполне можно употреблять как синоним модернизма. Почему бы не узаконить этот столь знакомый термин — модернизм — в качестве обобщающего для большинства явлений музыки XX века и не покончить раз навсегда с мнимыми проблемами, вызванными терминологической путаницей? (Поддерживаю Романа Александровича: *на данный момент в русском языке исторически сложилось, что наш модерн = Jugendstil, Art Nouveau, Сецессион и др.*) Ведь больше нет чиновников-коммунистов, в устах которых термин «модернизм» был ругательным и непристойным. Кстати, в англоязычной истории культуры есть понятие *modernity*, соответствующее всей эпохе Нового времени, а не только XX веку. Так что же, нам теперь говорить о модерне и в этом смысле? Это уже была бы не научная терминология, а — «слова, слова...»

Другой очень важный и интересный вопрос, затронутый в дискуссии, — о неоклассицизме. Мне импонирует позиция Романа Александровича именовать эпоху между двумя мировыми войнами как эпоху неоклассицизма (со всеми оговорками, обозначенными Р. А.), и я бы не стал намеренно сужать рамки этого понятия, как это предлагает сделать, по словам Романа Александровича, М. А. Сапонов. Почему? Посмотрим на факты: 1) Прокофьев противопоставлял *неоклассицизм* своих сонат и концертов — *стилизации* тех своих произведений, в которых он «подражал классике XVIII века»; 2) Стравинский выделял три школы неоклассицизма — себя, Хиндемита и даже Шёнберга; 3) помимо мнений ведущих композиторов XX века есть и исследовательская традиция, примером которой является книжечка В. П. Варунца, где в качестве наиболее типичных примеров неоклассицизма рассматриваются произведения Стравинского (неоклассического периода, по определению М. С. Друскина), Хиндемита и Казеллы.

Словоупотребление, идущее от самих композиторов, с одной стороны, и сущностные, глубинные черты модернизма XX века, с другой, с неизбежностью заставляют помнить и о «договаривании», и об историзме как о глубинных принципах творчества, а не только о методе работы по моделям (что лежит на поверхности). Очевидна двунаправленность модернизма XX века, одним из полюсов которого можно назвать авангард, а другим — именно неоклассицизм, понятый достаточно широко (Онеггер, Хиндемит, Шостакович, Барток, Прокофьев). И в этом свете прозвучавшее мнение, что «с точки зрения Зенкина исполнительское искусство Бузони, Юдиной и Гульда не являлось модернизмом», — вывод не вполне корректный. Тут более тонкая диалектика. Ведь «обостренное чувство историзма», которым было обусловлено их искусство и которое Владимир Петрович

противопоставил модернизму, по моему мнению, «обострилось» (прошу прощения за намеренный повтор) именно вследствие модернистичности их миров. Разве не обостренно-историчны несомненные модернисты Джойс, Пикассо и Кокто? Но это не прежний «классический историзм»; модернистский историзм «перелопачивает» историю, а при постмодернизме, по меткому выражению А. В. Михайлова, «культура проваливается в собственные недра».

Чтобы не завершать столь пессимистически мои строки — строки «вредного главреда», — с радостью констатирую неоспоримый вывод из всего сказанного: дискуссия must go on!

**ГАЛИНА ВЛАДИМИРОВНА ГРИГОРЬЕВА***galinag35@mail.ru*

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

125009 Москва,  
ул. Большая Никитская, 13/6

**GALINA V. GRIGORYEVA***galinag35@mail.ru*

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

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,  
Moscow 125009  
Russia

**АННОТАЦИЯ****«Силуэты» Э. Денисова в оттенках авангарда**

В статье рассматривается пример совокупного использования авангардных технико-стилистических приемов, уникальный для Э. Денисова. Серийность, сонорика, алеаторика и пуантилизм действуют здесь на основе полистилистики. Никогда в дальнейшем композитор не использовал технику квадратов, не применял и тотально-цитатный метод композиции. В «Силуэтах» на основе разных авангардных техник представлены «эскизные портреты» пяти женских фигур: Донны Анны (Моцарт), Людмилы (Глинка), Лизы (Чайковский), Лорелеи (Лист) и Марии (Берг). Подчеркивается связь «Силуэтов» с рядом вариаций Денисова на заимствованные темы на основе метода «деформации» чужого материала.

*Ключевые слова:* алеаторика, техника квадратов, серийность, сонорика, пуантилизм, полистилистика, деформация цитаты, «голос автора»

**ABSTRACT*****Silhouettes* by Edison Denisov in Gradations of Avant-garde**

The article studies an example of the combined effect of avant-garde technical and stylistic means, unique to E. Denisov. Serialism, sonorism, aleatoric music and pointillism act here on polystylistic basis. In his further works the composer never used either squares technique or totally quotation-based method of composition. In *Silhouettes* by means of various avant-garde techniques "sketch portraits" of five female characters are depicted: Donna Anna (Mozart), Lyudmila (Glinka), Liza (Tchaikovsky), Lorelei (Liszt) and Mari (Berg). The emphasis is on the connection between *Silhouettes* and a number of Denisov's variations on borrowed themes in which the "deformation" method is applied.

*Keywords:* aleatoric music, squares technique, serialism, sonorism, pointillism, polystylism, deformation of a quote, "the author's word"

**Галина Григорьева**

## «СИЛУЭТЫ» Э. ДЕНИСОВА В ОТТЕНКАХ АВАНГАРДА

Этот небольшой цикл в жанре музыки для состава был написан Эдисоном Денисовым в 1969 году, по заказу польского композитора и пианиста Томаша Сикорского<sup>1</sup>. В нем солирует флейта, сопровождаемая двумя фортепиано и ударными. Опус этот уникален для композитора: в нем представлены все основные виды авангардной техники: алеаторика, пуантилизм, сонорика, серийность, а также полистилистика. Известно, что к ней композитор относился крайне отрицательно; в беседе с Д. Шульгиным он говорит, что «Силуэты» — единственное сочинение, построенное целиком на чужом материале, авторского материала здесь практически нет [3, 197]. Нигде и никогда более Денисов не применял и алеаторику в виде техники квадратов. Серийность же как основа хроматического контекста постоянно применялась композитором с начала шестидесятых годов до конца жизни, так же как и средства сонористики.

В звуках музыки проступают силуэты пяти известных «музыкальных героинь» — моцартовской Донны Анны, глинкинской Людмилы, Лизы из «Пиковой дамы», листовской Лорелеи и Марии<sup>2</sup> из «Воццека» Берга.

---

<sup>1</sup> Премьера состоялась в Баден-Бадене, в октябре 1969 года.

<sup>2</sup> В последние годы имя Мари, героини оперы «Воцтек» А. Берга, не принято русифицировать — однако здесь мы следуем за Э. Денисовым, который назвал соответствующую часть своего сочинения «Мария».

Использованная в цикле двенадцатизвуковая серия *fis-a-f-cis-gis-c-d-e-h-es-g-b* — тоже «чужой» материал: как-то в очередном новогоднем поздравлении эту серию Эдисону Васильевичу прислал его друг Роман Семенович Леденев. Внимание Денисова привлекло обилие терций — серия оказалась родственной темам Моцарта, Чайковского, Листа и Берга. Опора на интервал большой септимы стала основой хроматических аккордовых комплексов — лейтгармонии увеличенного септаккорда и производных от него диссонантных созвучий<sup>3</sup>.

Цитаты выбраны «ключевые», наиболее точно рисующие силуэтные портреты героинь. Донна Анна и Людмила характеризуются фразами из выходных арий, Лиза — темой из трагической сцены у Канавки, Мария — скорбной колыбельной из первого действия «Воццека». Лорелея — романтический образ цикла с листовскими интонациями. «Каждый портрет написан в своей манере», — это слова композитора [3, 197].

Метод работы с цитатами в «Силуэтах» станет основным в его многочисленных вариационных циклах на заимствованные темы (Вариациях для виолончели с оркестром на тему канона Гайдна «Смерть — это долгий сон», Партите для скрипки и камерного оркестра, а также Куге для хора и оркестра и других, вплоть до завершённой уже в конце жизни оперы (религиозной драмы) Шуберта «Лазарь, или Торжество Воскрешения»). Позже он был назван методом деформации чужого материала.

В «Силуэтах» способы деформации цитат основаны на разных техниках. Композитор говорит: «В первой части материал Моцарта, который идет вначале как будто бы в чистом виде, вдруг прерывается, происходят вторжения разной “звуковой пыли”, появляются совершенно чуждые музыке Моцарта ударные — бонги, томтомы. И из этой “пыли”, то есть такого свободного пуантилистического сонорного материала, как бы выглядывает характер, портрет Донны Анны» [3, 197]. В переключках фортепиано и ударных постепенно вырисовываются характерные мотивы ее гневного обращения к Дон Жуану («Теперь все известно...»), далее звучит мотив средней части арии. Сохранено высотное положение цитируемого материала (впрочем, это относится ко всем цитатам цикла). Тишайшая динамика создает впечатление зыбкости всплывающего в памяти образа; мотивы обрываются «на полуслове» (см. примеры 1а, б).

Людмила — совсем другой характер, скерцозный, не лишенный изящества и кокетливости. Здесь звучит только солирующая флейта. Алеаторные блоки сочетают цитаты из каватины Людмилы с авторскими фрагментами на основе серии. Об использованной в этой части технике квадратов Э. Денисов говорит: «Я взял и как бы разрезал ножницами то, что есть у Глинки, на кусочки и разбросал так, чтобы флейтист выбирал каждый раз сам тот вариант мозаики из этих звуковых групп, которые он хочет. И там есть группы, где ни одна глинкинская нота не тронута, и есть кусочки немножко

<sup>3</sup> Анализ «Силуэтов», принадлежащий самому композитору, см. в: [3, 195–198]; см. также: [2, 295–296], где дан анализ второй и четвертой пьес цикла.

деформированные так, как будто они немножко размыты водой или отражаются в неровном зеркале. <...> при такой алеаторической структуре <...> Людмила, ее характер открывается нам как бы с новой и неожиданной иногда стороны. Часть завершается вместе с проигрыванием последней из групп» [3, 197] (см. примеры 2а, б).

После шаловливой Людмилы Лиза предстает в контрастном трагическом облике. Тематический «хаос» предыдущей части сменяется строгим принципом остинато: Денисов использует мотив вступления к предсмертной арии героини, обреченно повторяемый в партии флейты. По словам автора, это напоминает «<...> игру пластинки, когда игла застревает на одном месте» [3, 197]. Пуантилистический контекст сопровождения, хроматические созвучия в тишейшей динамике «голосом автора» комментируют диатонический мотив, далее уступая место недопетой фразе «Ах, истомилась, устала я...» (см. примеры 3а, б).

Лореlea — сгусток лирической экспрессии, воссоздаваемой контрастными технико-стилистическими средствами. Листовские мотивы, воспроизводящие колыхание водной глади, вкраплены в хроматический звуковой поток. И вновь слова композитора: «Все здесь написано без обозначения ритма, темпа. Это должно звучать как какая-то непрерывно движущаяся, непрерывно меняющаяся очень тонкая и немножко странная звуковая ткань. Это как образ воды, потока, в который бросаются совершенно неизменные, без единой деформации, разные куски из листовской “Лореlei” — они как бы тонут здесь в общем рояльном фоне. Все ноты моей музыки выписаны специально как отдельные точки — без штилей, и вся эта ткань амелодична — это только сонорика, краска, фон» [3, 197]. В этой части наиболее интенсивно используется серийная техника, создающая «странную зыбкую ткань» [там же] изобразительного характера. Листовские мотивы как бы всплывают над ней, создавая яркий эффект единовременного контраста (см. примеры 4а, б).

Мария и ее трагическая колыбельная завершают цикл не без элементов репризы: вновь техника остинато, мотив звучит у флейты, затем переходит к погребальным тембрам колокола и там-тама. Он постепенно прорастает в хроматический контекст; сливаясь с ним, подобно тому, как это происходит в других частях, тема не допевается до конца и постепенно распадается (см. примеры 5а, б).

В творческом наследии Э. Денисова «Силуэты» — особая страница. «Сочинение, конечно, лежит в стороне от всего, что я писал и раньше, и позднее. Я ни разу больше не возвращался к такой манере письма», — говорит композитор [3, 198]. В годы повального увлечения авангардной техникой у многих молодых авторов было намерение попробовать себя; каждый это делал по-своему. Напомню о Концерте-буфф С. Слонимского (1965), демонстрирующем изобретательность композитора в соединении авангардных технологических приемов; такова симфония Н. Сидельникова «Дуэли» (1973) — его единственный серийный опус с остроумной

«программной» идеей на основе этой техники. В том же ряду — знаковые полистилистические опусы Шнитке (Кончерто гротто №1 (1968), Первая симфония (1971) и другие).

В череде силуэтов отразились стойкие музыкальные пристрастия Денисова — Глинка и Моцарт всегда назывались им в ряду любимых композиторов, «Пиковую даму» он считал вершиной творчества Чайковского, а «Воццека» Берга штудировал в послеконсерваторские годы, постигая технику нововенской школы. Возможно, «цитатный» опус Денисова был в какой-то степени данью моде на полистилистику, хотя, вероятно, композитор никогда не признался бы в этом. Рискну предположить, что силуэты любимых им героинь повлияли на хрупкий образ Хлои из оперы «Пена дней», написанной в 1981 году.

В беседах с Д. Шульгиным Эдисон Васильевич сетовал, что «Силуэты» редко исполняются; в дни 25-летнего юбилея Студии новой музыки следует отметить, что данный опус неоднократно включался в программы этого ансамбля и пользовался неизменным успехом.



Использованная литература

1. Григорьева Г. Людмила (без Руслана) в цикле Э. Денисова «Силуэты» // Григорьева Г. Мои тридцать лет с Эдисоном Денисовым. Воспоминания. Документы. Статьи. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 66–73.
2. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. М: РАМ им. Гнесиных, 2003. 296 с.
3. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. М.: Композитор, 1998. 438 с.

References

1. Grigoryeva, G. (2017). Lyudmila (bez Ruslana) v tsykle E. Denisova “Siluety” [Lyudmila (Without Ruslan) in E. Denisov’s Cycle “Silouettes”]. In Grigoryeva, G. *Moi tridtsat’ let s Edisonom Denisovym. Vospominaniya. Dokumenty. Stat’i* [My Thirty Years With Edison Denisov. Memoires. Documents. Articles]. Moscow: Moscow Conservatory Press, 66–73.
2. D’yachkova, L. (2003). *Garmoniya v muzyke XX veka* [Harmony in 20<sup>th</sup>-Century Music]. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music.
3. Shul’gin, D. (1998). *Priznanie Edisona Denisova* [Edison Denisov’s Confession]. Moscow, Kompozitor.

# I. ДОННА АННА

Moderato 9:8

**Piано I**

*ppp leggiero*

*Ped.*

**Piано II**

*ppp leggiero*

**Percussione**

**4 Bongos**

*Bacch. di legno* *ppp*

**4 Tom-tom**

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The notation is dense and complex, characteristic of avant-garde music. The first system includes a grand staff with two treble clefs and one bass clef. It features dynamic markings such as *ppp* and performance instructions like *Ped.* and *dolce*. The second system continues the complex texture with markings like *ppp* and *pp poco espr.*. The third system shows further development of the musical ideas with *ppp* markings. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and uses a variety of clefs and time signatures. The overall style is highly experimental and detailed.

## 2. ЛЮДМИЛА

Grazioso e leggiiero

9

pp poco rubato

7

pp

18

mf

10

ff

5:4

19

pp

11

mp espr

12

pp poco rubato

Flauto Solo

1 *pp dolce*

15 *pp poco rubato*

3

3 *rubato<sup>5</sup> pp*

8 *frull.*  
*pp*

6 *p pp*

21 *p a piacere*

5 *pp accel.*

20 *rall.*  
*mf espr.*

17 *p*

Detailed description: The image shows a handwritten musical score for a solo flute. The score is written on a grand staff with a treble clef. It consists of several systems of music, each enclosed in a rectangular box. The first system (measures 1-3) starts with a long note followed by two eighth notes, marked *pp dolce*. The second system (measures 4-6) features a complex rhythmic pattern with many beamed notes, marked *pp poco rubato*. The third system (measures 7-9) continues with similar complex patterns, marked *rubato<sup>5</sup> pp*. The fourth system (measures 10-12) has a single note with a fermata, marked *frull. pp*. The fifth system (measures 13-15) shows a series of notes with a slur, marked *p pp*. The sixth system (measures 16-18) contains more complex rhythmic patterns, marked *p a piacere*. The seventh system (measures 19-21) features a series of notes with a slur and a fermata, marked *pp accel.*. The eighth system (measures 22-24) has a series of notes with a slur and a fermata, marked *rall. mf espr.*. The ninth system (measures 25-27) shows a series of notes with a slur and a fermata, marked *p*. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *mf*, and *ppp*, and performance instructions like *dolce*, *rubato*, *frull.*, *a piacere*, *accel.*, and *rall.*.

3а

16

**3. Анза**

*Lento e mesto*

**Flauto**

*pp* *molto espr.*

**Piano I**

**Piano II**

**Vibrafono** *Bacch. ord. di Vibrafono*

36

The image shows a musical score for two systems, measures 3 and 4. The top system consists of a single treble clef staff with notes and rests, marked with measure numbers 3 and 4. The second system is a grand staff with treble and bass clefs. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *pp*, *ppp*, and *leggierto*. Pedal markings (*Ped.*) are present under the bass line. The third system is another grand staff with treble and bass clefs, showing sustained chords and complex textures, also marked with *ppp* and *Ped.*. The bottom system is a single treble clef staff with notes and rests, marked with measure numbers 5 and 4, and includes a *pp* dynamic marking.

### 4. Лорелея

*Allegro*

**Piано I** *pppp sempre, dolcissimo*  
*Con Ped. ad lib.*

**Piано II** *ppp sempre dolcissimo*  
*Con Ped. ad lib.*

\*) Все мелкие ноты исполняются в свободном ритме и как можно более тихо. Штрихи (*legato* и *staccato*) и педаль избираются исполнителями.



Handwritten musical score for piano, measures 5-8. The score is written on four systems of staves. The first system (measures 5-6) features a treble clef with a 5-measure rest, followed by a series of notes and rests, and a 6-measure rest. The second system (measures 7-8) continues the melodic line in the treble clef, with a 7-measure rest and a 3-measure rest. The bass clef parts provide harmonic support with various chords and intervals. The score includes dynamic markings such as *mf* and *esp.*, and a rehearsal mark **34a** at the beginning of the fourth system.

**5. Мария**

*Flauto* **1.** *largo*  
*pp dolce*

*Piano I*

*Piano II*

*Percussione*  
*Campane*

*Tam-tam (profondo)*

56

The image shows a musical score for piano and violin. The piano part consists of three systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The violin part is a single staff with a treble clef. The score is divided into two measures. The first measure contains a melodic line in the violin with a slur over it, marked with a '2.' above the staff. The second measure contains a melodic line in the violin with a slur over it, marked with a '3.' above the staff. The piano part has rests in both measures. At the bottom of the page, there are performance instructions: 'pp dolce' with a slur over the first measure, 'lasc. vibr.' above the second measure, and '7 sp.' at the end of the second measure. A '5:4' time signature is also present above the first measure.

**ЕВГЕНИЯ ИВАНОВНА ЧИГАРЕВА***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, Full Professor of the Music Theory Subdepartment at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,  
Moscow 125009  
Russia

**АННОТАЦИЯ****Авангардная техника в условиях конфликтной драматургии: «Confessiones» Николая Корндорфа**

В статье рассматривается роль авангардной техники в музыкальном языке Николая Корндорфа на примере «Confessiones» для 14 инструментов и магнитофонной записи (1979). Отношение Корндорфа к авангарду было непростым, но в определенных случаях он использует приемы авангардной техники. Так, в центральном разделе «Confessiones» соединяются атональность, хроматика, микрохроматика, алеаторика, сонорика. Крайние разделы близки к русскому народному музицированию. В результате создается драматургия волны, типичная для музыкального мышления Корндорфа. Синтез различных технических приемов — характерная черта музыкального языка композитора, определяющая его индивидуальный стиль.

*Ключевые слова:* Авангардная техника, атональность, хроматика, микрохроматика, алеаторика, сонорика, индивидуальный стиль

**ABSTRACT****Avant-garde Technique in the Conditions of Conflict Dramaturgy: *Confessiones* by Nikolai Korndorf**

The article discusses the role of avant-garde technique in the musical language of Nikolai Korndorf on the example of *Confessiones* for 14 instruments and tape recording (1979). Korndorf's attitude to the avant-garde was not easy, but in certain cases he uses the avant-garde techniques. So, in the central section of *Confessiones* atonality, chromaticity, microchromatic, aleatoric, sonoric are combined. The extreme sections are close to Russian folk music. The result is a wave dramaturgy typical of Korndorf's musical thinking. This is an example of the synthesis in the musical language of the composer of various technical methods, as a result, an individual style of the composer is created.

*Keywords:* Avant-garde technique, atonality, chromatic, microchromatic, aleatoric, sonoric, individual style

**Евгения Чигарева**

## **АВАНГАРДНАЯ ТЕХНИКА В УСЛОВИЯХ КОНФЛИКТНОЙ ДРАМАТУРГИИ: «CONFESSIONES» НИКОЛАЯ КОРНДОРФА**

В 1994 году Александр Викторович Михайлов, известный историк культуры, филолог, музыковед, переводчик, на Международной конференции в рамках фестиваля «Музыка России и Германии: ретроспектива и перспектива» (Москва, 1995) прочел доклад «О невозможности авангарда». К сожалению, его текст не опубликован и не сохранился — может быть, потому, что Александр Викторович читал доклад по-немецки (для наших гостей) и переводил на русский язык для нас. Но и в других работах, а также в лекциях и на занятиях, которые он факультативно проводил в Московской консерватории, мелькают мысли, близкие прозвучавшим в докладе.

Например, в небольшом эссе «Поворачивая взгляд нашего слуха» Михайлов говорит об авангардном искусстве, которое захватило многих композиторов поколения Альфреда Шнитке в 1960-е годы: изучение сочинений композиторов Новой венской школы и других авторов XX века, бывших в те годы у нас в стране под запретом, становилось откровением для них, «придавало им какой-то восторг внутренний и такую... полетность» [2, 853] (то, что Э. Денисов называл «второй консерваторией» [4, 11, 22]). И вот в связи с этой тенденцией Михайлов пишет: «...Это было время, когда история культуры расставалась со своими представлениями о том, что она

есть прогресс. Еще казалось в последний момент, что это не иллюзия и что вторая венская школа дает нам не просто иной образ музыки, а некоторый *передовой* образ музыки, которая будет и придет. Теперь оказалось, что это не так и что *никакого прогресса в искусстве нет и быть не может*, и что эта вторая венская школа — просто один из вариантов современной музыки. Превосходный, замечательный, совершенно необходимый вариант — но вовсе никакая не прогрессивная стадия, которая наступит после того, как консервативная музыка другого направления перестанет существовать и все будет хорошим» [2, 853–854] (курсив мой. — Е. Ч.). В другом случае, в одной из лекций, которые Александр Викторович читал в консерватории, он, размышляя на эту же тему, обращается к этимологии слова «авангард»<sup>1</sup> и заключает, что не может быть кто-то впереди, а кто-то позади, т. е. не может быть один художник «авангарднее» другого [1, 717].

В связи с чем я об этом пишу? Мне представляется, что авангард в наши дни — понятие не только многообразное, но и неоднозначное — не случайно и в названии конференции, на которой был сделан этот доклад, фигурируют 50 оттенков авангарда. Для каждого поколения это понятие может наполняться новым содержанием, и в представлении людей нового поколения авангардными могут быть другие композиторы, чем в 1960–70-е годы (первый и второй авангард, далее «новая сложность», спектральная музыка и т. д.).

Все это важно для того, чтобы было понятно отношение Николая Корндорфа к авангарду, т. к. оно было непростым. Первоначальное увлечение авангардом было недолгим, причем скорее теоретическим, чем практическим: в результате почти полного отсутствия информации о западно-европейском авангарде на раннем творчестве композитора оно почти не отразилось. В более поздние годы отношение стало иным: известны отрицательные отзывы Николая Корндорфа об авангарде — в письмах к В. Екимовскому. В частности, он пишет (июль 1996), что считает для себя неприемлемой «тотальную организацию музыкального произведения, что проявилось в тотальном сериализме — как по вертикали, так и по горизонтали» [3, 78]. Но это был другой авангард, чем тот, о котором говорил Михайлов: Корндорф называет имена П. Булеза, К. Штокхаузена, Х. Лахенмана, Б. Фернихоу. При этом, хотя «тотальную организацию музыки» как систему он не признавал и не применял в своих сочинениях, авангардная техника оставила след в зрелом творчестве Корндорфа как сумма определенных приемов, использующихся в совсем ином контексте<sup>2</sup>.

Композитор не принимает безоговорочно и некоторые другие направления и техники, в том числе те, которые возникли как реакция на крайности второго авангарда: «минимализм с его примитивной и ясной каждому организованностью, тональной стабильностью» [3, 81]; алеаторику («слишком

<sup>1</sup> Как известно, слово «авангард» произошло от от франц. *avant-garde* — передовой отряд, в более общем смысле — идущий впереди.

<sup>2</sup> Своим последним авангардным сочинением композитор считал Квартет (1992).

много оказалось действительно случайного, неоправданного никаким стремлением к свободе» [там же]); неоромантизм («новая попытка обрести свободу, но на новом уровне организации, учитывая опыт тотальной организации» [там же]).

Тем не менее, Корндорф использует и минимализм (но с большей свободой: «нерепетитивный минимализм» — паттерны не повторяют точно друг друга), и алеаторику (в определенные моменты композиции, если ему надо создать ощущение импровизационной свободы, а подчас — просто хаоса), и авангардную технику (именно технику, а не систему). В музыке Корндорфа происходит синтез — соединение, не механическое, а органическое — разных техник, из чего рождается его индивидуальный композиторский стиль.

Покажу это на одном примере. Симфония для камерного оркестра *Confessiones* (1979) написана еще до творческого перелома, который был ознаменован полным перерождением эстетических установок композитора и наступлением позитивного «мажорного» периода. Это одно из самых драматических произведений Николая Сергеевича (здесь можно говорить о конфликтной драматургии), причем композиция и драматургия его необычны даже для самого Корндорфа, у которого, как правило, ни одно произведение не похоже на другое.

Условно в Симфонии можно выделить три контрастных раздела: фактически это слитно-циклическая форма, причем второй и третий разделы не отделены друг от друга, так как третий — фактически кода. Эти разделы противоположны во всем: и тематический материал, и способы его развития, и музыкально-выразительные средства — в частности, что очень важно, тембр, и композиционные техники. И конечно, каждый раздел имеет различное эмоциональное наполнение и выполняет определенную функцию в формировании драматургической волны, которая объединяет все произведение.

Крайние разделы перекликаются в жанровом отношении: здесь царит если не песенность, то вокальность. Но именно движение от первого к третьему разделу — «через голову» радикально отличающегося от них центрального — и составляет суть концепции.

Тема, открывающая сочинение, напевна, даже диатонична (b<sup>mix</sup>); важно и начало мелодии с квинтового зачина, с постепенной его раскачкой). У контрабаса звучит ответ в терцию (d<sup>mix</sup>), а далее — минорный вариант у флейты. Эта тема проходит (у флейты — продольной и затем поперечной) несколько раз в различных вариантах, что сближает ее с народными образцами (хотя музыкальный язык здесь другой — это же произведение современного композитора), а также дает проекцию на коду, о которой речь впереди. Далее в развитии темы постепенно зарождается зерно контраста, вносимого вторым разделом: тематические голоса оплетаются подголосками, музыкальная ткань становится более насыщенной, мощной (см. пример 1).

1

**Calzamente** : 84  
**rubato**

Flauto dolce  
Contrabbasso

Fl. dolce  
-b.

Fl. dolce  
C-b.

Fl. dolce  
C-b.

1  
sul D.  
pp sempre



The image displays two systems of musical notation for the piece "Confessiones" by Cornelius Cardew. Each system consists of four staves: Flute (Fl. dolce), Clarinet (Cl.), Viola (Via), and Cello/Bass (C-b.).

**First System:**

- Fl. dolce:** Starts with a 3/8 time signature and a tempo marking of  $\text{♩} = 100$ . The melody is marked *pp* and includes a *vibrato* instruction.
- Cl.:** Features a *ppp sempre* dynamic marking.
- Via:** Includes a *pp sempre* dynamic marking and a *vibrato* instruction.
- C-b.:** Shows a *pp sempre* dynamic marking and a *vibrato* instruction.

**Second System:**

- Fl. dolce:** Starts with a 3/8 time signature and a tempo marking of  $\text{♩} = 100$ . The melody is marked *pp* and includes a *vibrato* instruction.
- Cl.:** Features a *ppp sempre* dynamic marking.
- Via:** Includes a *pp sempre* dynamic marking and a *vibrato* instruction.
- C-b.:** Shows a *pp sempre* dynamic marking and a *vibrato* instruction.

The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sextuplets, and a focus on timbre and dynamics. The notation includes various articulations and performance instructions such as *vibrato* and *ppp sempre*.

Но если в первом разделе происходит постепенное «замутнение» чистого звучания, то второй врывается неожиданно, как вихрь: его смысл — разрушение, отторжение, отрицание гармонии. Именно здесь Корндорф активно использует элементы авангардной техники: это остро диссонирующие аккорды фортепиано, рваный ритм, свободная атональность, микрохроматика и особые приемы звукоизвлечения на струнных (*glissando e molto vibrato*, «бартоковское» *pizzicato* с ударом струны о гриф и др.), а далее алекторика и, как результат, по характеру звучания — сонорика.

2

**Rigorosamente in tempo**

*ff*

*senza Ped.*

18

$\text{♩} = 120$

*ff sempre*

В центральном разделе есть свое развитие: помимо агрессивной силы, олицетворяемой фортепиано, а затем духовыми и ударными, появляется новый музыкальный образ (фортепиано, потом скрипки — *lamento*). Художественный смысл его совершенно иной (что ясно из ремарки): плач. Это как бы попытка «вокального» *solo* (хроматические ряды из 7–8 звуков, причем гемитонная дублировка создает неповторимый темброфонический эффект; тема звучит поочередно у контрабаса и валторны, далее — у трубы и тромбона и, наконец, у струнных: альт, скрипка, виолончель). Но, несмотря на хроматическое наполнение, по смыслу тема эта напоминает знаменитый распев или духовный стих — конечно, услышанный современным композитором.

3

**19 Rubato (Lamento, singhiozzo)**  
♩ = 100

*ff sempre, mano sinistra - molto legato sempre*

Однако сам характер этого постоянно обрывающегося фугато говорит о стремлении к гармонии — и невозможности к ней прийти. Раздел завершается полным крахом и деструкцией (соответствующий тембровый колорит: флексатон *glissando*, диссонансы, атематическая хроматическая ткань, алеаторика; см. пример 4)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Таким образом, можно сказать, что конфликтное соотношение среднего раздела и крайних образует коллажную полистилистику (не часто встречающуюся у Корндорфа — например, в скерцо из Четвертой симфонии). Подробнее об особых видах проявления полистилистики см.: [5].

4

24

*con lacrimae*  
sul D

V-no

*ff*  
sul G

И как вывод и смысловая кульминация произведения, в последнем разделе включается запись голоса — своеобразной песни. Реплика композитора: «Песня должна быть записана на магнитофонную ленту детским, народным женским или обычным женским, но ни в коем случае не поставленным (профессиональным) голосом». Однако это именно «квазинародное» пение: здесь есть тональность (соль мажор), раскатка устоя, даже своего рода куплетность (строфичность), есть и такие особенности народного музицирования, как нетемперированный строй, глissандо и прочие приметы подобного пения, но нет очень важного — нет собственно текста. Излюбленный прием Николая Корндорфа: текст, написанный на «квазиязыке». В данном случае это «квазирусский» язык, в котором есть слоги и даже слова; они сконструированы по закону русского языка, но — асемантичны. Например: «О-ой я камала ой я тава тылава нилая ай!». Строфы неравномерно разделены восклицаниями: «О-ой!»; «Ай!», «Ах!» и ремарками, как это надо пропевать-произносить («с испугом», «удивленно», «смех» и т. д.). Это еще увеличивает достоверность музыкального события: как будто после всего, что произошло — драматического, трагического, — вдруг выходишь на открытый воздух.

5

Voce  
fonogramma

О - ой я ка - ма - ла ой

я та - ва ты - ла - ва ни - ла - я ай!

(смех)

О ой са - ма - ду - хо - ва

ой! Я ра - ла - та ка - си - ма - ни - са

Кроме всего перечисленного, композитор использует в «Confessiones», как и в немалом числе других своих произведений, элементы инструментального театра: автором предписывается введение каждого нового инструмента одновременно с выходом исполнителя на сцену; дирижер также появляется не сразу. После кульминации же инструменты постепенно выключаются, и исполнители уходят, завершая свои партии за сценой. И инструментальный театр, и оркестровка участвуют в создании драматургической волны: рождение — кульминация — исчерпание.

Таким образом, можно сказать, что «Confessiones» — энциклопедия музыкального языка Николая Корндорфа; авангардная техника, на которой основана большая часть произведения, — существенная и немаловажная составляющая этого языка.

Закончить мне хотелось бы словами немецкой исследовательницы Татьяны Рексрот — из статьи, которая симптоматично названа «Восход солнца. Русский композитор Николай Корндорф»: «Ассоциативные связи с композиторами “Могучей кучки”, Рахманиновым, Скрябиным и ранним Стравинским, но также и Орфом, Малером, Штраусом и Дебюсси, ощути-мо слились в музыке Корндорфа, сплывались в язык, который имеет свою собственную окраску, свою собственную дикцию, но прежде всего свое собственное русское звучание. Неслучайно Корндорф считается на Западе самым русским из современных композиторов» [6, 20].

Использованная литература

1. Михайлов А. В. Из лекций // А. В. Михайлов. Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей / сост., подг. текста и комм. Д. Р. Петрова и С. Ю. Хурумова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 669–804. (Язык. Семиотика. Культура).
2. Михайлов А. В. Поворачивая взгляд нашего слуха // Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии / ред. совет: В. И. Бахмин, Я. М. Бергер, Е. Ю. Генина, Г. Г. Дилигенский, В. Д. Шадриков. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 853–870.
3. Николай Корндорф. Материалы. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Е. А. Николаева, И. В. Вискова, Г. Ю. Аверина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. 293 с.
4. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. М.: Композитор, 1998. 415 с.
5. Dixon G. Polystylism as dialogue: Interpreting Schnittke through Bakhtin // Schnittke Studies / ed. by Gavin Dixon. New York: Routledge (Taylor & Francis Group), 2017. P. 73–99.
6. Rexroth T. Sonnenaufgang. Der russische Komponist Nikolai Korndorf (1947–2001) // Musik Texte 91 (November 2001). S. 15–20.

## References

1. Mikhaylov, A. (2000). Iz lektsiy [From Lectures]. In Mikhailov, A. *Obratnyy perevod. Russkaya i zapadno-evropeyskaya kul'tura: problemy vzaimosvyazey*. [Reverse Translation. Russian and Western European Culture: Problems of Interconnections], collected and commented by D. Petrov and S. Khurumov, 669–804. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury. (in Russian).
2. Mikhaylov, A. (1997). Povorachivaya vzglyad nashego slukha [Turning the Gaze of Our Ears]. In Mikhailov, A. *Yazyki kul'tury* [The Languages of Culture], Textbook for Cultural Studies, 853–870. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury. (in Russian).
3. \_\_\_\_\_. (2015). Nikolay Korndorf. Materialy. Stat'i. Vospominaniya [Nikolay Korndorf. Materials. Articles. Memories], collected and edited by E. Nikolaeva, I. Viskova and G. Averina. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
4. Shul'gin, D. (1998). *Priznanie Edisona Denisova. Po materialam besed* [Edison Denisov's Confession. Based on interviews]. Moscow, Kompozitor. (in Russian).
5. Dixon, G. (2017). Polystylism as dialogue: Interpreting Schnittke through Bakhtin. In *Schnittke Studies*, edited by Gavin Dixon. New York: Routledge (Taylor & Francis Group), 73–99.
6. Rexroth, T. Sonnenaufgang. Der russische Komponist Nikolai Korndorf (1947–2001). *Musik Texte* 91 (November 2001), 15–20.

**ТАТЬЯНА СУРЕНОВНА КЮРЕГЯН***tatyana-kyuregyan@yandex.ru*

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

125009 Москва  
ул. Большая Никитская, 13/6

**TATYANA S. KYUREGYAN***tatyana-kyuregyan@yandex.ru*

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

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,  
Moscow 125009  
Russia

**АННОТАЦИЯ****Немузыкальные корни музыкальных категорий**

Классические инструментальные формы справедливо трактуются как высшее выражение имманентно-музыкального начала в композиции. Однако многие их важнейшие категории очень долго и постепенно формировались в синкретичном искусстве, где музыка еще не получила автономии. Среди них *мотив* и *каденция*. Их происхождение обычно связывают со словесным текстом: предшественников одной сильной доли в мотиве находят в словесном ударении, в стихотворной стопе, а прообраз кадансового завершения видят в окончаниях словесных строк, предложений (в том числе стихотворных). Однако это был не единственный источник. Танец, его движения также формировали акцентные опоры мотива и каденционные завершения, что зафиксировано в хореографических трактатах XV–XVI веков. Подобно тому, как Ю. Н. Холопов выделяет «словомотив», или «лексический мотив» в старинной вокальной музыке, правомерно указать на танцевальный «шаг-мотив», или «жест-мотив». Связь другой важнейшей музыкальной категории, каденции, с танцем прямо подтверждается наличием движения с тем же названием — *cadence* (франц.), *cadenza* (итал.). Указывая на прыжок с приземлением (отсюда название: от лат. *cado* — падаю), оно так же устанавливает границы, как каденция в музыке. «Чисто музыкальное», таким образом, глубоко коренится не только в слове, но и в движении, в танце. И все они по-своему организуют время как свою основу — в слове, танце, музыке время обретает ритм.

*Ключевые слова:* музыкальные категории, мотив, каденция, синкретичные формы, словомотив, шаг-мотив, танцевальная каденция, ритм слова, ритм танца, ритм музыки

**ABSTRACT****Non-Musical Origins of Musical Categories**

Classical instrumental forms are rightly viewed upon as the highest expression of immanent musical essence in composition. Still many of its extremely important categories have been forming themselves gradually for a very long time within syncretic art in which music hadn't become autonomous yet. Among them are motive and cadency. Their origin is usually associated with verbal text: the forerunner of one strong beat in a motive is found in the stressed syllable of the word, in the metric foot and the preimage of the cadence completion is seen in the endings of verbal lines, sentences (including verse). Still it was not the only specimen. Dance, its movements also formed the accented bases of the motive and cadence endings, which were recorded in choreographic tractates of the 15–16 centuries. Similar to Yu. N. Kholopov mentioning “word-motive” or “lexical motive” in ancient vocal music it is rightful to point out dance “step-motive”, or “gesture-motive”. The connection of another most important musical category with dance is directly confirmed by the presence of movement with the same name — *cadence* (French), *cadenza* (Italian). Pointing at a jump with a landing (the name comes from the Latin *cado* — to fall), it also sets boundaries, as cadency in music. Thus, “purely musical” is connected not only with word but also with movement, with dance. And they regulate in their own way time as its own basis — time gets rhythm in word, dance, music.

*Keywords:* musical categories, motive, cadency, syncretic forms, word-motive, step-motive, dance cadency, rhythm of word, rhythm of dance, rhythm of music



**Татьяна Кюрегян**

## НЕМУЗЫКАЛЬНЫЕ КОРНИ МУЗЫКАЛЬНЫХ КАТЕГОРИЙ<sup>1</sup>

Всё новые исследования, проводимые в широком историческом, культурном, художественном контекстах, подтверждают: музыка, проникая в самые далекие, казалось бы, сферы человеческого бытия, и сама пронизана скрытыми и явными токами из не связанных на первый взгляд духовных и материальных сторон жизни. Синкретичное прошлое искусства звуков и, возможно, вновь синкретичное будущее заставляет задуматься о происхождении самых фундаментальных его опор, включая те, что долгое время мыслились как имманентно-музыкальные. Современной теорией уже немало сделано в этом направлении, но еще многие важные для становления музыкального сознания области требуют своего осмысления.

Апофеоз автономной музыкальной композиции, как известно, приходится на эпоху венских классиков, и главнейшие собственно музыкальные категории по справедливости принято сверять с ними (хотя если смотреть шире, то с определенными оговорками это и тональная композиция Нового времени в целом, включая Барокко). Категорий этих немало, они касаются разных сторон музыкального мышления, но пока ограничимся лишь избранными — из тех, без которых невозможна тональная форма в ее абсолютном, собственно музыкальном, качестве. Категории эти суть *мотив* — как зерно музыкальной мысли и основа всего тонального формостроительства, и *каданс* — как средство членения-завершения, без которого «постижимость» музыки (если воспользоваться любимым выражением нововенцев — *Faßlichkeit*) попросту невозможна. Относительно базовых характеристик названных явлений в их классической, то есть собственно музыкальной, версии можно не распространяться, они хорошо известны. Обратим лишь внимание, что эти в общем-то нерядоположенные категории

<sup>1</sup> Статья написана по материалам доклада, прочитанного на Международной научно-практической конференции памяти профессора Т. Н. Дубравской (Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 9–11 ноября 2016 года).

подспудно сближает глубинная зависимость от временной стороны музыки, от ее метрического течения. (В таком утверждении, конечно, предполагается достаточно строгая трактовка мотива как смысловой и структурной единицы, связанной с одной сильной долей, и каданса как соответствующего гармонического оборота, действующего в определенных метрических условиях.)

Начнем с мотива. Ю. Н. Холопов не зря указывал, что мотив в классическом смысле — принадлежность прежде всего инструментальной музыки, очищенной от всех внемузыкальных влияний (насколько вообще возможно) [14, 287]. И не зря он в свое время активно протестовал против свободного применения этого термина в условиях, которые несовместимы со структурообразующей метрической подосновой мотива (например, в знаменном распеве) [там же, 294]. То есть, несколько упрощая и огрубляя, вне тактовой ритмики с ее выраженной акцентностью. Однако, ясно обозначив жизненный ареал мотива в таком классически ориентированном значении (прямо связанном с тональностью), он настойчиво размышлял о соотношении автономно-музыкального мотива с явлением подобным, но включающим слово — в вокальной музыке той же тональной традиции, где могут быть не только совпадения, но и расхождения между музыкальными и вербальными инициативами [там же, 320]. И далее: уже вне всякой связи с классическим мышлением, вне тональных и метрических тяготений, и даже вне точной фиксации ритма, но с ударениями, идущими от словесного ряда. Так Холопов приходит к категории *словмотива*, или *лексического мотива* как ритмофигурного слепка слова [15, 182]. Тем самым устанавливается глубокая укорененность будущего автономно-музыкального мотива в толще музыкальной истории — через слово в огромном пространстве вокальной музыки со всем разнообразием ее временной организации.

Но истоки *музыкального* мотива обнаруживаются не только там, где действует союз музыки со словом. Его предыстория просматривается и в другом союзе, не менее давнем, — музыки с *движением*, то есть в *танце*. И за всем этим стоит главное, с чего начинается музыка, — *исчисленное время*. Об этом, по сути, говорит, исходя из музыкально-эмпирического опыта, И. Ф. Стравинский, для которого музыка призвана, как известно, упорядочить «отношения между человеком и временем» [11, 99]. О том же по-своему толкует, исходя из философско-метафизического опыта, его младший современник А. Ф. Лосев: по заключению последнего, музыка как феномен времени есть становление и жизнь числа, а посему ритм — уже музыка, только «музыка без звуков» [8, 124]. И оба они, Стравинский и Лосев, наследуют в этом античности — достаточно вспомнить Аврелия Августина и его трактат «О музыке» («De musica», конец IV века), согласно которому сердцевина музыки — ритм<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Августин: «Музыка — знание верного движения. Но о верном движении можно говорить тогда, когда что-то движется ритмично, соблюдая меры длительностей и интервалов <...>» [1, 19].

Но если первоначало музыки составляет обретшее меру время, то и первый вопрос о ее организации — чем оно, омузыкаленное время, измеряется, как размечен временной поток? Привычный для тональной эпохи ответ: метром, с его носителями — тактами, преимущественно равновеликими и равномерными. А сами такты как слуховая реальность (но не графическая лишь разметка нотного листа) рождаются от союза гармонии и мотивики, в которых бьется пульс музыки. Однако к подобному состоянию музыкального мышления еще надо было прийти, и путь был долгим. И это при том, что некая временная мера имела всегда (даже в «прамузыке»). Ее многовековая зависимость от слова признана и широко обсуждается — например, в трактате того же Августина, где, в продолжение давней традиции, музыкальный ритм сопряжен с поэтическими стопами<sup>3</sup>.

*Метризирующая роль жеста* не так известна, хотя исторически не менее значима. В плясовых движениях даже предполагают стимул к ритмизации самой поэтической речи до сложения греческих размеров<sup>4</sup>. Симптоматично, что базовый для стихотворного метра термин *стопа* связан с *шагом*. О том, как своими средствами «разделяют время» речь, мелос и движения тела, размышлял Аристоксен<sup>5</sup>. В более поздней науке, обращенной по преимуществу к музыке христианского богослужения, телодвижения как часть древней хорейи отступают в тень. Однако их практическое влияние на музыкальную эволюцию продолжается, пусть и за пределами «титульных» жанров Средневековья, удостоенных письменной фиксации и научного внимания. С восстановлением респектабельности танца в эпоху Ренессанса и с появлением в связи с этим первых танцевальных руководств на поверхность выходят и отношения, формирующиеся в танце между звуком и движением, — в словесные инструкции отливаются импульсы, которые жест сообщает музыке, и наоборот. При этом очевидно, что танец тоже начинается с «обуздания времени» ритмом<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> «О музыке», книги 2–4 [1, 47–144].

<sup>4</sup> «Для эпохи, предшествовавшей литературной канонизации известных нам греческих размеров, надлежит предполагать тесную связь стиха с музыкой и пляской. <...> Напевность и пляска, выделяя сильные времена, способствовали ясности ритмического членения; стремления составить стих из отрезков равной длительности («стоп» и т. п.) не наблюдается. По мере того, как поэзия отделяется от музыки и пляски, утрата ритмической поддержки извне компенсируется более строгим упорядочением стиха», — говорится в статье о стихосложении из Литературной энциклопедии [12, 67].

<sup>5</sup> «Как представляется, есть три [вещи], в которые входит ритм: речь, мелос, движение тела <...>. Речь будет разделять время буквами и слогами, мелос — звуками, а движение тела — позициями и фигурами», — постулирует Аристоксен (цит. по: [16, 48]).

<sup>6</sup> В чем также возрождается (вполне в духе времени) античный взгляд на предмет: согласно Аристиду Квинтилиану (трактат «О музыке», II–III века н. э.), «в чистом танце» ритм явлен «сам по себе», и если в пении он мыслится слухом, то в танце — зрением (цит. по: [7, 567]).

Не зря на титульном листе хореографического трактата Фабрицио Карозо «Благородство дам» [19]<sup>7</sup> символически оформленный «портал» покоится на двух опорах, где представлены изречения: с одной стороны — «dall' imperfetto al perfetto» («от несовершенного к совершенному»), а с другой — «tempo e misura» («время и мера»), с их очевидной взаимозависимостью — достижение совершенства через измеренное, упорядоченное время.

И не случайно оба слагаемых второй формулы принадлежат к самым многозначным, вбирающим массу смыслов — от предельно широких, до весьма конкретных: среди многих других значений, *темпо* (итал. *tempo*, лат. *tempus*) понимается и как сам феномен времени, и как счетная единица; *мезура* (итал. *tecura, misura*, лат. *mensura*) — как измерение и мера вообще и как временной отрезок, наполненный определенными танцевальными движениями.

Труд Фабрицио Карозо принадлежит концу XVI века, но его автор следует за «хореографическими классиками» предшествующего столетия — Антонио Корнацано [20] и Гульельмо Эбрео (он же — Джованни Амброзио [23]). И оба они вторят признанному отцу-основателю ренессансной науки танца — Доменико да Пьяченца, в чьем музыкально-хореографическом руководстве, первом из сохранившихся [21], заложены основы трактовки многих фундаментальных категорий, в том числе мезуры. И хотя у итальянцев мезура поворачивается в большей степени своей метрической стороной (в отличие от французов с их акцентом на комбинации шагов), она пребывает в неразрывной связи с движениями, которые эту метрику передают или даже создают.

Понимание этой взаимосвязи было совершенно четким: определенное метрическое состояние, согласно его носителю, даже обозначалось через конкретный танцевальный жанр — *бас-данс* (или *басса-данца* по-итальянски), *квадернария*, *сальтарелло*, *пива*. Пусть окончательно определить первопричину невозможно — движения устанавливают меру или наоборот, — в любом случае мезура не абстрактная, извне привнесенная величина, но наполненная или даже обусловленная шагами. Непреложным был, например, тот факт, что в бас-дансе имелось ровно столько базовых звуко-временных единиц, сколько танцевальных шагов. Это особенно наглядно запечатлено в двух бургундских руководствах по бас-дансу конца XV века<sup>8</sup>, где под нотной строкой сокращенно обозначены все движения, объединенные в мезуры. Ныне считается, что на нотном носце зафиксирован тенор, вокруг которого импровизировались еще два-три голоса. Причем

<sup>7</sup> «Благородство дам» — сильно переработанная версия вышедшего почти двумя десятилетиями раньше трактата Фабрицио Карозо «Танцовщик» [18] (подробнее об этих и других танцевальных трактатах XV–XVI веков — в издании: [6, 25–35]).

<sup>8</sup> С условными наименованиями (у первого, напечатанного, — по имени издателя, у второго, рукописного — по месту хранения манускрипта, опубликованного только в 1912 году): *Мишель Тулуз*. Наставление в искусстве совершенного танца, ок. 1499–1496 [29]; Брюссельский манускрипт, ок. 1498 [25].

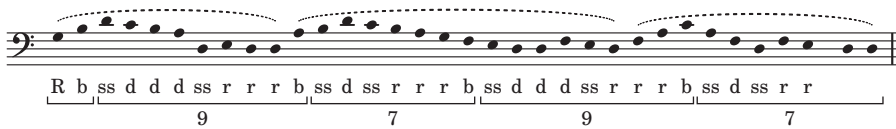
членение по мезурам как связкам шагов никак не соответствует естественным музыкальным границам с их ладовыми клаузулами (впрочем, многое зависит от прочих голосов, коих в записи нет).

Под нотоносцем указаны: в первой строке название («Барселона»), число нот (34), число мезур (4); во второй строке — шаги (со звуками в записи не соотнесены): R — реверанс, b — бранль, s — простой, d — двойной, r — демарш (простые шаги, всегда по два, ss, приходятся на один звук)<sup>9</sup>.



Ил. 1. Бас-данс «Барселона» (по изданию Тулуза) [29]

1 То же в соотношении шагов со звуками (скобками отмечены мезуры и число шагов, лигами — музыкальные построения согласно каденциям — на *d* — и начальному восходящему движению в построениях)



	1-я мезура	2-я мезура	3-я мезура	4-я мезура
2 шага	9 шагов	7 шагов	9 шагов	7 шагов
R b	ss ddd ss rrr b	ss d ss rrr b	ss ddd ss rrr b	ss d ss rrr b
10 звуков	14 звуков		10 звуков	
муз. каденции	<i>d</i>		<i>d</i>	<i>d</i>

Схема 1

<sup>9</sup> Подробнее о шагах в издании: [6, 40–44].

Еще отчетливее прямой контакт, если не тождество мезуры с танцевальной структурой наблюдается у французского хореографа XVI века Туано Арбо. Его руководство «Оркезография» [17], хоть и написано ближе к концу столетия (первое издание — 1588 год), отражает также практику первой половины века (с учетом итальянской традиции).

Из пошагово размеченных нотных примеров ясно, что мелодия рассматривалась как средоточие определенных движений: в большинстве нотных образцов вертикальная линия (которую по инерции можно принять за тактовую черту) отмечает границы *танцевальных мезур как комплектов шагов*. Например, в простом бранле четырехшаговое движение налево и только двушаговое направо дает соответствующие неравновеликие построения (по 8 и 4 минимы):

### Tabulature du branle simple.

*Air d'un branle simple. Mouuemens pour dancier le branle simple.*



Pied gauche largy.

Pied droit approché.

Pied gauche largy.

Pied droit ioinct.

Pied droit largy.

Pied gauche ioinct.

Pied gauche largy.

Pied droit approché.

Pied gauche largy.

Pied droit ioinct.

Pied en l'air gauche.

Pied en l'air droit.

Pied en l'air gauche.  
fouspir.

Ces quatre pas  
font vn double  
a gauche.

Ces deux pas  
font simple a  
droict.

Ces quatre pas  
font double a  
gauche.

Ces trois pas  
font vn simple  
a droict.

Ил. 2. Начало простого бранля с разметкой шагов (из «Оркезографии» Т. Арбо) [17, 143–144]



И это параллельно с тем, что уже формируется и даже осознается регулярность танце-музыкальных фигур, которые нередко складываются в группы по четыре, именуемые *кватернионами*. Остается совсем немного до того, чтобы зафиксировать слагаемые этих групп в полноценных тактах. Ученик даже предлагает мэтру сделать это для ясности; но тот, не отвергая в принципе такую возможность, все же предпочитает воздержаться [2, 103] — сохранив тем самым для истории зримую картину превращения жеста в меру времени<sup>11</sup>. Полностью осуществится это уже в барочную эпоху, когда тактирование станет нормой не только танцевальной музыки, но и танцевальных движений. В первом трактате, специально посвященном *хореографии*, то есть записи танцев [22], его автор, Рауль Оже Фёйе, предлагает параллельную нотацию музыки и движений, то и другое разделяя на идентичные такты, о чем сам и говорит<sup>12</sup>.

Но если реально, пусть и без графического выражения, уже есть ровно отмеренное время и его наполнение, то чем это, спрашивается, не пространство для мотива? Только мотива с участием движения. Не противоречит этому и этимология слова: ведь первое значение латинского *motio*, *motiōnis* — именно движение, причем движение тела (*corporis*). Обычно это трактуется применительно к музыкальному мотиву несколько в ином ключе: мотив как образно-звуковой перво-двигатель последующего и основа мотивации. Однако исторически, похоже, все начиналось с движения как такового, в буквальном смысле. И еще одно значение однокоренных слов примечательно. Среди многих оттенков глагола *moveo* есть инструментально-музыкальное: играть, бряцать (на кифаре, например), а также бить, ударять (в тимпан) [5, 650]. И все это живо резонирует с мотивной историей. Вот, например, какова музыка одного из танцев XVI века — каскарды, близкой по характеру сальтарелло.

<sup>10</sup> Пунктирной линией, добавленной автором статьи (ср. ил. 2), отмечены слагаемые двойного шага; л — левая нога, п — правая нога.

<sup>11</sup> Постепенное переосмысление отпечатывается в терминологии: в современном французском и итальянском языках то, что раньше было связано с движением, утвердилось в качестве обозначения такта в новом метрическом смысле: франц. *mesure*, *tempo*; итал. *tempo*, *misura*. О раннем понимании *tactus*'а как временной единицы, отмеченной движением руки или даже отстукиванием без метрического подтекста, см.: [4], [10].

<sup>12</sup> Фёйе: «Такты в танце будут обозначены, как и в музыке, маленькой черточкой, пересекающей путь танцующих. Она соответствует тактовой черте, пересекающей нотный стан. Следовательно, танцевальных тактов столько же, сколько и тактов музыкальных» [13, 117].

## Каскарда «Laccio d'Amore» («Силки Амура») из трактата Фабрицио Карозо «Танцовщик» (1581) [18, f. 142]



В сопровождении здесь первостепенно то самое бряцание-биение, то есть пульсирующее время. А смысл ему придают танцевальные движения — вряд ли подобная «звуковая дорожка» сама по себе удержала бы внимание слушателей<sup>13</sup>.

Тем самым исторически мотивированным оказывается еще один вид мотива — *танцевальный*, существующий как *шаг-мотив* или *жест-мотив*. Через него восстанавливается исторически правомерная параллель *слов-мотиву*, причем из области не менее обширной, чем вокальная, хоть и находящейся в основном за пределами письменности<sup>14</sup>. Путем долгой эволюции *словмотив* и *жест-мотив* совместно вывели мышление к собственно *музыкальному мотиву*.

А что же *каденция* как другая константа музыкальной композиции? Предков каденции тоже традиционно — и небезосновательно — ищут в словесности: от понижения голоса в конце речевого периода до рифмы в качестве поэтического знака концовки. Но и здесь, как выясняется, со словом

<sup>13</sup> Исходный «звукокомплект» танца, достаточно ограниченный, повторяется в своих частях и целиком многократно. Согласно современной реконструкции этой каскарды по трактату Карозо (осуществленной санкт-петербургским коллективом «Vento del Tempo» (см.: <https://youtube.com/watch?v=fGklXKkDAv4>; дата обращения: 19.01.2020), начальная реприза (то есть отмеченный знакомыми знаками отдел) звучит дважды; следующая реприза, почти точно воспроизводящая вторую половину начальной, — четырежды (оговорим, что аутентичные «знаки репризы» или близкие к ним по графике имели в основном разделительный смысл; число повторений определялось исходя из танцевальной практики). Плюс к этому весь «куплет» (обе репризы со своими повторениями) исполняется четырежды. Таким образом, полный звуковой ряд включает 32 кватерниона, где по музыке абсолютно доминирует второй, квазикаденционный:

1	2	3	4
ab abbbbbb	ab abbbbbb	ab abbbbbb	ab abbbbbb

Понятно, что главная цель подобных звукообразований — отбивать ритм.

<sup>14</sup> Примечательно, что категория танцевального мотива уже вполне закрепилась в такой области, как этнохореология. Согласно современной методологии, среди множества аспектов, которые необходимо учитывать в исследовании (общекультурных, социальных, эстетических и т. д.), присутствует структура танца, элементами которой названы мотивы. «Идентификация значительных мотивов в системе движения, вероятно, является самым важным шагом в анализе структуры танца. Мотивы суть грамма-



соперничает жест, и еще неизвестно, кто из них впереди. Ведь если есть мезура как последование шагов, или «танцевальная фраза» (как говорят нередко и танцмейстеры), значит, должны быть способы ее закругления. И они имеются. В самом общем смысле этому служит позировка, то есть занятие танцором устойчивой позиции на двух ногах<sup>15</sup>. Но есть и более рельефное выражение этого явления, которое в хореографии тоже носит название... *каденции*! Этимология здесь получает буквальное, зримое подтверждение. Каденция в ренессансном танце (франц. *cadence*, итал. *cadenza*, от лат. *cado* — падаю) — это завершающее серию шагов движение, состоящее из прыжка и приземления («падения») в нужную позицию. Особенно наглядно это происходит в гальярде с ее характерным последованием под названием *cinq pas* — пять шагов. Заключаящая его каденция находится в полном согласии с музыкой<sup>16</sup>. А предшествующим ей паузам отвечает, по Т. Арбо, «тишина ног» [2, 97]. Конец каждого построения отмечен хореографической каденцией (последние две строки в обозначении шагов: «большой прыжок с подготовкой каденции, каденция с позировкой направо»; см. ил. 3 и пример 4).

Попутно отметим, что есть и другие термины и явления в музыке, происхождение которых связано с движением. Не только танцевальным, но даже военно-спортивным — ведь танец, верховую езду, фехтование часто преподавало одно и то же лицо, говорящее в сходных ситуациях на одном языке, теми же словами<sup>17</sup>.

А напоследок вернемся к заглавию этих заметок и задумаемся, насколько оно точно. Действительно ли обсуждались «немзыкальные корни музыкального» и возможно ли вообще вырастить «свое» из «чужого»? Главный вопрос, чужое ли это? Ведь еще А. М. С. Боэций в своем трактате «Основы музыки» (начало VI века) вопрошал: «А как понять, что когда кто-нибудь слушает мелодию весьма охотно и с душой, его тело


---

тические последовательности движений, скомбинированные особым образом из меньших движений, обозначенные словесно и признанные в качестве мотивов танцорами, автором и публикой» [24, 365]. Возникающая на их основе общая система движений анализируется «с использованием лингвистических аналогий для обнаружения кинем и морфокинем (или подобным образом названных элементов движения), что сравнимо с фонологией и синтаксисом / грамматикой в словесно-языковом анализе» [ibid.].

<sup>15</sup> В предисловии Н. В. Кайдановской к трактату Фёйе, например, читаем: «Позиции можно сравнить с устойчивыми звуками в музыке. Это положения, в которых танцор может остановиться. <...> У Арбо позиция подчеркивает окончание пассажа как некоей законченной танцевальной фразы» [13, 12].

<sup>16</sup> «Каденция, — разъясняет Арбо, — это <...> *saut majeur* [большой прыжок] и следующий за ним *posture* [позировка]. <...> Мелодия, которую играют музыканты в предпоследнем аккорде, замолкает на некоторое время» [2, 97].

<sup>17</sup> Об этом пишет Дж. Саттон: «Фехтование и верховая езда, долго доминировавшие в образовании благородной персоны (для кого война была профессией по рождению), показывают довольно тесное родство с танцем в терминологии, позах, и технике <...> Арбо, например, утверждает, что танец — это мирный двойник воинского искусства <...> Он также описывает особенности стиля гальярды в терминах фехтования. <...>



**Ruade droiçte.**  
**Entretaille qui fait greue gaulche.**  
**Ruade gaulche.**  
**greue gaulche.**  
**Ruade droiçte.**  
**Entretaille qui fait greue gaulche.**  
**Ruade gaulche.**  
**Entretaille qui fait greue droiçte.**  
**Ruade droiçte.**  
**Entretaille qui fait greue gaulche.**  
**Sault majeur pour preparer cadance,**  
**Cadance en posture droite.**  
**Ruade gaulche.**  
**Entretaille qui fait greue droiçte.**  
**Ruade droiçte.**  
**greue droiçte.**  
**Ruade gaulche.**  
**Entretaille qui fait greue droiçte.**  
**Ruade droiçte.**  
**Entretaille qui fait greue gaulche.**  
**Ruade gaulche.**  
**Entretaille qui fait greue droiçte.**  
**Sault majeur pour preparer cadance.**  
**Cadance en posture gaulche.**

Ил. 3. Начало гальядры «J'aurois dormir seulette» («Я предпочитаю спать одна») с разметкой шагов из «Оркезиграфии» Т. Арбо [17, 121–122]

4

Мелодия той же гальядры полностью («тактирование» согласно оригиналу; К—каденция)



непроизвольно выполняет движения в подобие тому, что слух уловил в мелодии?» [3, 11]. Можно ли в синкретичном явлении хорейи в принципе развести музыкальное и немusикальное? Ведь ритм как начало музыки захватывает всё — слово, мелос, движение. И могут ли в самой «абсолютной» музыке слово и движение раствориться без остатка? Вряд ли.

Думается, прав В. В. Медушевский, утверждая, что даже сокровенно-музыкальная интонационность никогда не порывала ни с человеческой телесностью и ее пластическими знаками, ни со словесно-речевым опытом. По его заключению, «телесно-духовный алфавит музыки и позволяет распознавать миллионы комбинаций звуковых параметров, которые мы называем интонациями» [9, 22]. Но тогда трудно, почти безнадежно распознать суть музыкальных явлений без погружения в ту среду, откуда они вышли. Став внешне и лишь на какой-то срок «посторонними», слово и движение в снятом виде остались в глубинах музыки, которая продолжает хранить в своих генах память о былом триединстве. Навечно ли, покажет время.

---

Физические искусства танца, фехтования и верховой езды не только в равной мере требовали мастерства и силы, но, по-видимому, обладали равным статусом» [28, 30]; см. также: [27, 39–44]. Напомним и о популярном при европейских дворах «конном балете», где искусству «танцев» обучали, помимо всадников, лошадей. Их выступлениям предшествовали 5–6 месяцев тренировок [26, 85].

## Использованная литература

1. *Аврелий Августин*. Шесть книг о музыке / пер. с лат, коммент. и исслед. Е. М. Двоскиной. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. 360 с.
2. *Арбо Т.* Оркезография / пер. и коммент. Н. В. Юдалевич. СПб.: Планета музыки; Лань, 2013. 256 с.
3. *Бозций А. М. С.* Основы музыки / Подготовка текста, перевод и комментарии С. Н. Лебедева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. 448 с.
4. *Гирфанова М. Е.* Учение о такте в немецкой музыкальной теории конца XV–XVI века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2012. №4. С. 12–25.
5. *Дворецкий И. Х.* Латинско-русский словарь. М.: Русский язык, 1976. 1096 с.
6. *Зубова О. В., Кюрегян Т. С.* Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. 276 с.
7. *Лосев А. Ф.* Ранний эллинизм // Лосев А. Ф. История античной эстетики: в 8 т. Т. V. М.: Искусство, 1979. 815 с.
8. *Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 5–296.
9. *Медушевский В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.
10. *Панов А. А., Розанов И. В.* О терминах Tactus и Tact в музыкальных трактатах Германии второй половины XVI — начала XVIII вв. // Журнал Общества теории музыки. 2014. №2.
11. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 267 с.
12. *Тимофеев Л., Тронский И., Штокмар М.* Стихосложение // Литературная энциклопедия. Т. XI. М.: Художественная литература, 1939. Стб. 63–77. [Электронный ресурс.] URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/0encyc.htm> (дата обращения: 20.01.2020).
13. *Фёйе Р.-О.* Хореография, или Искусство записи танца <...> / пер., коммент., вступ. ст. Н. В. Кайдановской. М.: Доленко, 2010. 139 с.
14. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
15. *Холопов Ю. Н.* К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии // Холопов Ю. Н. О принципах композиции старинной музыки. Статьи. Материалы / ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. С. 173–186.
16. *Цытин В. Г.* Аристоксен. Начало науки о музыке. М.: Московская государственная консерватория, 1998. 224 с.
17. *Arbeau Th.* Orchesographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances. Langres: Jehan des Preyz, 1589. 104 f. [Электронный ресурс.] URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610761x/f1.image.r=arbeau%20orchesographie.langFR> (дата обращения: 04.02.2020).

18. *Caroso F.* Il Ballarino. Venetia: Ziletti, 1581. 188 f. Facsimile reprint: New York: Broude Brothers, 1967. [Электронный ресурс.] URL: <https://www.loc.gov/item/09013367/?q=caroso> (дата обращения: 04.02.2020).
19. *Caroso F.* Nobilità di Dame. Venetia: Il Muschio, 1600. [Электронный ресурс.] URL: <https://www.loc.gov/item/30003284/?q=caroso> (дата обращения: 04.02.2020).
20. *Cornazano A.* Libro dell'arte del danzare (MS, 1455 [inc.], 1465, I-Rvat Capponiano 203) // Smith A. W. Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1995. (Dance and Music Series, No. 4). P. 80–107.
21. *Domenico da Piacenza.* De arte saltandi e choreas ducendii (MS, c1420, F-Pn it. 972) // Smith A. W. Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1995. (Dance and Music Series; No. 4). P. 8–68.
22. *Feuillet R. A.* Chorégraphie, ou L'art de décrire la dance <...> Paris, 1700. 150 p.
23. *Giovanni Ambrosio* [*Guglielmo Ebreo da Pesaro*]. De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum (MS, F-Pn it. 476) // Smith A. W. Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1995. (Dance and Music Series. No. 4). P. 117–185.
24. *Kaeppler A. L.* Ethnochoreology // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. / ed. by S. Sadie. Vol. VIII. London: Macmillan, 2001. P. 361–367.
25. Le Manuscrit dit des basses danses de la bibliothèque de Bourgogne / introd., transcr. par E. Closson. Bruxelles: J. Malvaux et A. Lesigne, 1912. 77, [64] p.
26. *McGowan M.* Dance in the Renaissance: European fashion, French obsession. London: Yale University Press, 2008. 352 p.
27. *Pugliese P. J.* Issues in Fencing and Dancing in the Late Sixteenth Century // Terpsichore 1450–1900: International Dance Conference. Ghent, Belgium, 11–18 April 2000: proceedings / ed. by B. Ravelhofer. Ghent: The Institute for Historical Dance Practice, 2000. P. 39–44.
28. *Sutton J.* Late-Renaissance Dance // Caroso F. [Nobilità di dame]. Courtly Dance of the Renaissance. A New Translation and Edition of the “Nobilità di dame” (1600) / transl. and ed. by J. Sutton; music transcr. and ed. by F. Marian Walker. New York: Dover, 1995. P. 21–30.
29. *Toulouze M. (publ.)* L'art et instruction de bien dancier. [Paris, c. 1488–1496]. [24 p.] [Электронный ресурс.] URL: <http://www.pbm.com/~lindahl/toulouze> (дата обращения: 04.02.2020).

## References

1. Avgustin, Avreliy (2017). *Shest' knig o muzyke* [Six Books about Music], translation, comments, research by E. M. Dvoskina. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
2. Arbo, T. (2013) *Orkezografiya* [Orchesography], translated and commented by N. V. Yudalevich. Saint Petersburg, Planeta Muzyki, Lan'. (in Russian).
3. Boetsiy, A. M. S. (2012). *Osnovy muzyki* [Fundamentals of Music], prepared, translated and commented by S. N. Lebedev. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
4. Girfanova, M. E. (2012). Uchenie o takte v nemetskoj muzykal'noy teorii kontsa XV–XVI veka [Tactus in the German Music Theory of the Late 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries]. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Arts*, Vol. 2, No. 4 (2012), 12–25. (in Russian).
5. Dvoret'skiy, I. Kh. (1976). *Latinsko-russkiy slovar'* [Latin-Russian Dictionary]. Moscow, Russkiy Yazyk. (in Russian).
6. Zubova, O. V., Kyuregjan, T. S. (2018). *Srednevekovye i Renessansnye Tantsy: muzyka v dvizhenii* [Medieval and Renaissance Dances: Music in Movement]. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
7. Losev, A. F. (1979). Ranniy ellinizm [Early Hellenism]. In *Istoriya antichnoy estetiki*, Vol. 5. Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
8. Losev, A. F. (1995). Dialektika khudozhestvennoy formy [Dialectics of the art form]. In *Forma. Stil'. Vyrashenie* [Form. Style. Expression]. Moscow, Mysl'. (in Russian).
9. Medushevskiy, V. V. (1993). *Intonatsyonnaya forma muzyki* [Intonation Form of Music]. Moscow, Kompozitor. (in Russian).
10. Panov, A. A., Rozanov, I. V. (2014). O terminakh Tactus i Tact v muzykal'nykh traktatakh Germanii vtoroy poloviny XVI veka [Towards Tact and Tactus in German Baroque Treatises]. *Zhurnal obshchestva teorii muzyki* [The Journal of Russian Society for Music Theory], No. 2/2014. (in Russian).
11. Stravinsky, I. F. (1963). *Khronika moey zhizni* [Chronicle of my life]. Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (in Russian).
12. Timofeev, L., Tronskiy, I., Shtokmar, M. (1939). Stichoslozhenie [Versification]. In *Literaturnaya Entsiklopediya* [Literary encyclopedia], Vol. 11. Moscow, Khudozhestvennaya literature. Available at: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/0encyc.htm> (accessed: 04.02.2020). (in Russian).
13. Feye, R. O. (2010). *Khoreografiya, ili Iskusstvo zapisi tantsa* [Choreography or the Art of Recording Dance], transl. and comment. by N. V. Kaydanovskaya. Moscow, Dolenko. (in Russian).
14. Kholopov, Yu. N. (2006). *Vvedenie v muzykal'nyuyu formu* [Introduction to Musical Form]. Moscow, Moskovskaya gos. konservatoriya. (in Russian).
15. Kholopov, Yu. N. (2015). K probleme formy v drevnerusskoj monodii [On the Problem of Form in Ancient Russian Monody]. In *O printsypakh kompozitsii starinnoy muzyki* [On the Compositional Principles of Early Music]. Moscow, Moscow Conservatory Press. (in Russian).
16. Tsy-pin, V. G. (1998). *Aristoksen. Nachalo nauki o muzyke* [Aristoxenus. The beginning of the science of music]. Moscow, Moskovskaya gos. konservatoriya. (in Russian).

17. Arbeau, Th. (1589). *Orchesographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Langres: Jehan des Preyz. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610761x/fl.image.r=arbeau%20orchesographie.langFR> (accessed: 04.02.2020).
18. Caroso, F. (1967). *Il Ballarino*. Venetia: Ziletti. Facsimile reprint, New York: Broude Brothers. Available at: <https://www.loc.gov/item/09013367/?q=caroso> (accessed: 04.02.2020).
19. Caroso, F. (1600). *Nobiltà di Dame*. Venetia: Il Muschio. Available at: <https://www.loc.gov/item/30003284/?q=caroso> (accessed: 04.02.2020).
20. Cornazano, A. (1995). Libro dell'arte del danzare. In Smith, A. W. *Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press.
21. Domenico da Piacenza. (1995). De arte saltandi e choreas ducendii. In Smith, A. W. *Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press.
22. Feuillet, R. A. (1700). *Chorégraphie, ou L'art de décrire la dance* <...> Paris.
23. Giovanni Ambrosio [?Guglielmo Ebreo da Pesaro]. (1995). De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum. In Smith A. W. *Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press.
24. Kaeppler, A. L. (2001). Ethnochoreology. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by S. Sadie, Vol. 8. London, Macmillan.
25. \_\_\_\_\_ (1912). *Le Manuscrit dit des basses danses de la bibliothèque de Bourgogne* / introd., transcr. par E. Closson. Bruxelles: J. Malvaux et A. Lesigne.
26. McGowan, M. (2008). *Dance in the Renaissance: European fashion, French obsession*. London: Yale University Press.
27. Pugliese, P. J. (2000). Issues in Fencing and Dancing in the Late Sixteenth Century. In *Terpsichore 1450–1900: International Dance Conference*. Ghent, Belgium, 11–18 April 2000: proceedings, ed. by B. Ravelhofer. Ghent: The Institute for Historical Dance Practice.
28. Sutton, J. (1995). Courtly Dance of the Renaissance. In Caroso, F. [*Nobiltà di dame*]. *Courtly Dance of the Renaissance. A New Translation and Edition of the "Nobiltà di dame" (1600)* / transl. and ed. by J. Sutton; music transcr. and ed. by F. Marian Walker. New York: Dover.
29. Toulouze, M. (publ.) (c. 1488–1496). *L'art et instruction de bien dancer*. Available at: <http://www.pbm.com/~lindahl/toulouze> (accessed: 04.02.2020).

**ВЕРА ВЛАДИМИРОВНА ЖЕСЛИН-ПОТАПОВА***verageslin@gmail.com*

Аспирант научно-исследовательской лаборатории *Passages XX–XXI*, аспирантура в области словесности, языков, лингвистики и искусств (ED 484) университета Люмьер Лион 2

35 Rue Raulin  
Lyon 69007  
France

**VERA V. GESLIN POTAPOVA***verageslin@gmail.com*

Ph. D. candidate at Research Laboratory *Passages XX–XXI*, École doctorale Lettres, Langues, Linguistique & Arts (ED 484), Université Lumière Lyon 2

35 Rue Raulin  
Lyon 69007  
France

**АННОТАЦИЯ****Телесность, жест и новые технологии в современной музыкальной композиции (на примере творчества Тьерри Де Мея)**

Роль жеста и движения очевидна в работе художника, танцора или музыканта, передающего свои навыки в устной традиции. В западной академической музыке выразительность тела постепенно приобретает важную роль. Статья затрагивает опосредованные связи музыки и жеста, музыки и телесности, которые пока еще недостаточно разработаны в российском музыковедении. Между тем эти проблемы находятся в центре художественных поисков целого ряда современных крупных авторов, что, возможно, порождает новые эстетические направления, создающиеся на стыке дисциплин и требующие пересмотра методов их анализа.

Первая часть работы посвящена предыстории вопроса: как на протяжении последнего столетия менялось отношение композиторов к телесному присутствию человека в музыкальном произведении? Возможно выделить несколько стадий подобного процесса интеграции двух, казалось бы, столь различных стихий: от идеи «человека механического» в композициях начала XX века до полной диссоциации и даже оппозиции человека и созданного им технического инструмента к концу указанного периода. Далее предлагается обзор данного вопроса в рамках сегодняшней ситуации.

Во второй части на примере творчества известного бельгийского артиста Тьерри Де Мея рассмотрено взаимодействие музыки и жеста в процессе написания пьесы, а также интеграция инструментов новейших технологий, с помощью которых композиторы пересматривают работу с телом в звуковом пространстве и расширяют палитру выразительных средств, выходя за рамки области музыкального искусства. В статье предложены размышления на тему зарождения новых теоретических дисциплин на стыке наук (антропология, музыкальная информатика, музыкальная когнитивистика, исследования музыкального жеста) и вводятся новые термины современного музыковедения, такие как мультимодальность, интермедийность.

*Ключевые слова:* Тьерри Де Мей, жест, движение, трансдисциплинарность, *Homo mechanicus*, *Light Wall System*, музыкальная информатика, композиция XXI века

**ABSTRACT****Corporality, Gesture and New Technologies in Contemporary Musical Composition (Example of Thierry De Mey)**

The role of gesture and movement is evident in the work of an artist, dancer or musician, who transmits his skills in oral tradition. In western academic music, the expressiveness of the body gradually acquires an important role in the works of modern composers. The subject of this article touches the indirect connections of music and gesture, music and corporality, which are not yet sufficiently developed in Russian musicology. Meanwhile, these problems are situated in the center of artistic search for a number of major contemporary authors, which may give rise to new aesthetics that are created at the intersection of disciplines and require a review of methods for their analysis. The first part of the work is devoted to the background of this issue: how has the attitude of composers to the bodily presence of a person in a musical work changed over the past century? It is possible to distinguish several stages of a such process of integration of these two different elements: from the idea of «mechanical man» in compositions of the early twentieth century to the complete dissociation and even opposition of man and the technical tool created by himself at the end of this period. An overview of this issue in the context of today's situation is described afterwards.

In the second part, there is example of the work of the famous Belgian artist Thierry De Mey, which helps to examine the interaction of music and gesture in the process of writing a play, as well as the integration of modern technology tools, by which composers review the place of the body in sound space, expanding the palette of expressive means and leaving beyond the field of musical art. The article also suggests reflections on the topic of the emergence of new theoretical disciplines at the intersection of sciences (anthropology, musical informatics, musical cognitive science, gesture studies) and introduces new terms of modern musicology, such as multimodality, intermediality.

*Keywords:* Thierry De Mey, gesture, movement, transdisciplinarity, *Homo mechanicus*, *Light Wall System*, musical informatics, composition of the 21<sup>st</sup> century



**Вера Жеслин-Потапова**

## ТЕЛЕСНОСТЬ, ЖЕСТ И НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ТЬЕРРИ ДЕ МЕЯ)

«МУЗЫКАЛЬНОЕ — ТЕЛЕСНОЕ» В XX ВЕКЕ. ГЕНЕЗИС

Начало прошлого столетия потрясает молниеносным техническим прогрессом, ставшим одним из источников вдохновения для целого ряда композиторов. Достаточно назвать «Завод» А. Мосолова (1928), «Пасифик 231» А. Онеггера (1923), «Телескопы» Л. Половинкина (1926–35), «Конвенцию автомобилей и самолетов» Л. Руссола (1914), «Рельсы» В. Дешеева (1926), «Механический балет» Дж. Антейла (1924), «Симфонию гудков» А. Аврамова (1922), чтобы высветить пласт художественных явлений, инспирированных новейшими достижениями промышленности и науки своего времени. Все перечисленные сочинения были написаны в течение довольно небольшого периода, примерно пятнадцати лет: от середины десятых до начала тридцатых годов XX века.

На тот момент, пожалуй, самым важным направлением зарождающейся индустрии являлось внедрение тотально-механического принципа производства. Одним из главных символов этого процесса стал конвейер, который Генри Форд начал использовать на своих заводах с 1913 года. Соответственно новому типу организации рабочего процесса существенным образом изменилось и телесное участие человека в нём. На смену свободному «художественному» труду ремесленника приходит механическая привязка движения рабочего к движению конвейера. В свою очередь, новый образ «человека механического», *Homo mechanicus*, с его новой

«машиноподобной» телесностью, становится объектом искусства. Это относится не только к вышеперечисленным эмблематическим произведениям и их авторам, но затрагивает очень широкий круг композиторов первой половины XX века, для которых темы технического прогресса отнюдь не были центральными идеями творчества. К их числу можно отнести, например, Сергея Прокофьева и Белу Бартока, Дмитрия Шостаковича и Игоря Стравинского. Вдохновленность движением механизмов, его трансформацией в механику человеческого тела выразилась в расширении ресурсов самого музыкального языка, и прежде всего в резком возрастании роли *ostinato*. Идея *Homo mechanicus* расцветает не только в музыке, но и в драматическом театре («Биомеханика» В. Мейерхольда), в балете («Стальной скак» С. Прокофьева), в живописи (созданное Ф. Леже направление «динамический механизм»).

Начиная с тридцатых годов технологический прогресс все более совершенствует средства звукозаписи, что одновременно стирает уникальность музыкального воспроизведения и делает возможным новый тип слухового анализа. Это кардинально изменило как подход к музыкальной композиции, так и роль исполнителя: *звуковые объекты* Пьера Шеффера, электроника и новый жанр *инсталляции* («Роème Electronique» Эдгара Вареза, помещенная в павильоне Филлипс Шарля Эдуарда Ле Корбюзье на Всемирной выставке 1958 года), акустическая музыка (*Acousmonium* Франсуа Бейля) вовсе не требуют участия человека.

В конце пятидесятих годов в композиции начинает применяться компьютер; Янис Ксенакис одним из первых использовал его для написания своей «стохастической» музыки. Так возникла новая ветвь органологии: музыкальная информатика. Зарождается также особый род деятельности, как в науке, так и в искусстве, связанный с поиском новых инструментов и с процессами программирования для создания музыкальной композиции.

Вплоть до семидесятых годов достаточно большая часть композиторских поисков основывалась на идеях отчуждения музыки от «живой телесности», которой противопоставлялись лишённые субъективности научные знания о процессах, происходящих во внешнем мире. Однако при этом постепенно накапливалось и нечто совершенно противоположное — ощущение необходимости восстановления утерянной связи искусства с не всегда предсказуемым «человеческим фактором», в том числе связи человеческого тела и музыки. Поиски этой новой музыкальной выразительности возвращают композиторов к работе с по-новому понимаемой телесностью, которая теперь как раз противопоставляется чисто механическому процессам. Целый ряд сочинений этого периода строится на взаимодействии музыкального и театрального начал, звука и жеста, инструментального и телесного. Достаточно вспомнить такие сочинения, как «Арлекин» для кларнета соло Карлхайнца Штокхаузена (1975), где движения исполнителя четко обозначены в партитуре в соответствии с состоянием персонажа и вариантом музыкальной формулы (вращение по спирали, имитация

пассажей жёстами в пространстве, танцевальные элементы, пантомима), или пьесы Брайана Фёрнихоу, в которых запредельно сложная нотация, по существу, фиксирует прихотливую двигательную активность исполнителя, или отдельные номера из цикла «Времена года» (1975–79) для камерного хора Хайнца Холлигера, где сам темп каждой партии задается пульсом ее исполнителя.

Желание вернуть исполнителя в центр внимания становится одним из важнейших векторов создания произведений. Маурисио Кагель в своем музыкальном театре выводит на первый план телесную артикуляцию музыкантов во время игры в пьесе «Tactil» (1970), а в «Passagio» (1962) Лучано Берियो происходит сближение публики и главного исполнителя благодаря хору, размещенному в зале и передающему реплики зала солисту, — таким образом каждый из зрителей эмпатически «проживает» пьесу в своем собственном теле, которое является отчасти ее источником.

В наше время всё еще продолжается переходный период — рождаются новые цифровые инструменты, заимствующие теперь и сенсорный интеллект человеческого тела. В восьмидесятые годы начинаются эксперименты с датчиками движения (например, сотрудничество Мерса Каннингема и Джона Кейджа в Америке, разработки Пьера-Алана Жаффрену в Национальном Центре Электроакустики *Grame* во Франции), а с 2000-х создаются диспозитивы, с помощью которых артисты ищут новые возможности интеракции со звуком без тактильного контакта с инструментом. Эти средства становятся еще одной призмой, сквозь которую композиторы как бы художественно исследуют человека и стремятся интегрировать в произведение тело и его движение в новой манере. Подобная реинтеграция тела в процесс создания пьесы увеличивает роль исполнителя и инспирирует поиски нового типа виртуозности его жестов. В музыкальной органологии инструменты начинают категорироваться не по особенностям строения или тембру звука, но по способу его извлечения. «Изобретая синтезатор, мы не изобрели ничего нового, — говорит Ян Орларей<sup>1</sup>, научный директор центра *Grame* во Франции, — этот инструмент так и остался клавишным, а все его тембры к тому же были записаны». Сегодня многие поиски в области музыкальной информатики направлены на интеракцию с человеческим жестом (например, разработанный учеными центра *Grame* язык программирования *SmartFaust*, применяемый для электронных объектов, способных изменять характер звука в зависимости от положения рук исполнителя в различных плоскостях пространства, и напоминающий о знаменитом *терменвоксе* начала прошлого столетия, или диспозитив *Light Wall System*, речь о котором пойдет во второй части статьи).

Изобилие подобных инструментов в современной музыке также отражает важную антропологическую проблему экстернализации памяти и развития новых способов передачи знаний, все меньше связанных с обучением

<sup>1</sup> Интервью Яна Орларея с автором статьи, Национальный Центр Электроакустики *Grame*, Франция, Лион, аудиозапись, май 2016 года.

навыкам манипуляции объектом и все больше — с конфигурацией определенного массива опыта в цифровом пространстве. Размышления вокруг этого вопроса были начаты еще Андре Леруа-Гураном [14] и Жоржем Батаем [4] и продолжены сегодня Бернардом Стиглером [21] и другими.

Помимо музыкальной информатики, развиваются и другие области на стыке существующих дисциплин. В так называемых *исследованиях жеста* (англ. *gesture studies*) музыковеды (Стивен МакАдамс [16], Ирен Дельеж [7], Барбара Тилманн [23]) опираются на психокогнитивную науку. Например, интересно описание Даниелем Стерном [20] жеста младенца и его пре-лингвистического аспекта, а также особой эмоциональной распознаваемости новорожденным значений движения тела еще до овладения языком. Французский музыковед Мишель Имберти [12] сравнивает этот феномен с мечтой некоторых артистов передать суть своего произведения наиболее естественным способом, избегая рамок какой-либо специально созданной системы.

Музыковеды Майя Гратье [12], Жан-Франсуа Трубер [24] применяют также результаты других подобных исследований (как недавнее открытие зеркальных нейронов или исследования кинестезии нейрофизиологом Аленом Бертозом [5]) для расширенного анализа современных музыкальных пьес. Предлагаются новые понятия: например, выдвинутое канадским композитором Мюррей Рэймонд Шейфером [18] явление *шизофонии*, которая происходит при отделении звука от его источника; слушатель при этом не может ощутить роль исполнителя, а значит и дать оценку произведению, так как механические и электронные инструменты без прямого воздействия человеческого тела лишены жестовых намерений, дыхания, фразировки, нюансов, то есть важнейших составляющих музыки как таковой.

Еще одна ветвь, разработанная современными музыковедами и связанная с изучением человеческого тела, — *антропология*. Начатая антропологами (Ричард Шешнер, Джон МакАлун, Ален Мерриам) и продолженная этномузыковедами (Джерард Беаг, Николас Кук, Моник Дерош [8]), антропология рассматривает строение человеческого тела не только как средство воспроизведения сочинения, но также как источник знаний о музыкальном искусстве (изучение позиции, движений исполнителя как составная часть анализа музыкального произведения).

## ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ПРОЦЕССА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ:

### *МУЗЫКА ЖЕСТОВ ТЬЕРРИ ДЕ МЕЯ*

Произведения современных авторов свидетельствуют не только о расширении техники, но также и о смещении акцентов в процессе сочинительства. Эволюция творчества одного из ведущих современных авторов мультидисциплинарных<sup>2</sup> произведений, композитора и режиссера,

<sup>2</sup> В западном музыкознании слово «дисциплина» употребляется в том числе и по отношению к видам искусства. Мультидисциплинарным называется произведение, сочетающие разные виды искусства, степень самостоятельности которых внутри него

профессора Института исследования и координации акустики и музыки IRCAM в Париже Тьерри Де Мея наглядно демонстрирует постепенное переосмысление процесса создания пьес, выразившегося в интеграции аспекта движения человеческого тела и в использовании новейших технологий.

Начав свое обучение с кинематографии, Тьерри Де Мей попадает в сферу музыкальной композиции благодаря интересу к миру современного танца и Фернанду Ширрену, педагогу по ритму школы *Mudra* Мориса Бежара в Бельгии. Именно сотрудничество с хореографами — его младшей сестрой Мишель Анной Де Мей, Анной Терезой Де Кеерсмакер, Вимом Вандекейбусом — помогает Тьерри Де Мею развить свой особый подход к музыкальной композиции, основанной на движении тела. Благодаря этому сотрудничеству он создает фильмы («Rosas danst Rosas», «Fase», «Counter Phrases»), аудиовизуальные инсталляции («Blue Beards», «Remanences», «Solid Traces»), сценические музыкальные произведения, которые он часто называет *музыкаль жестов* («Musique de Tables», «Piece de gestes», «Silence must be!», «Light Music», «Simplexity. La beauté du geste»).

Объясняя свое творчество, Тьерри Де Мей вспоминает мысль австрийского философа Людвиг Витгенштейна: «Когда мы говорим о красоте фразы Брамса, наша рука будет продолжать его музыку жестом, показывая то, что наши слова больше не могут сказать. Это немного похоже на обратный путь, — говорит композитор, — я не знаю, придем ли мы к Брамсу, но я беру движение, жест и прихожу к музыке — это моя первоначальная интуиция, послыл. Затем происходит поиск и выявление определенных жестов, движений для использования их в моих произведениях»<sup>3</sup>.

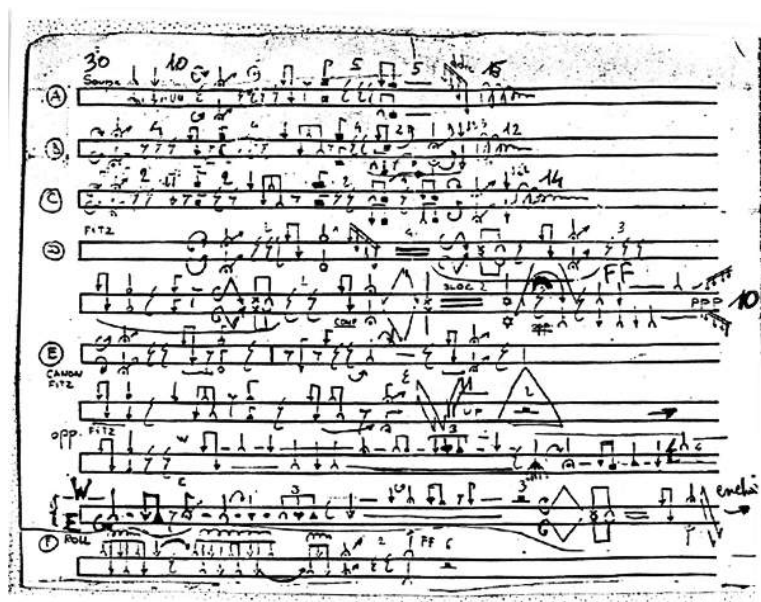
Тьерри Де Мей начинает разрабатывать многомерную систему обозначений движения в музыкальной партитуре в восьмидесятых годах, во время работы с хореографом Вимом Вандекейбусом. Основываясь на том, что танцоры запоминают произведение своим телом, он делает первые наброски пьесы «Hands» (1983) (в которой жесты рук музыканта соответствуют движению двух танцоров), что далее приводит к «Music de Tables» (1987), так называемому «балету для рук», принесшему ему мировую славу. Отсутствие инструмента (только три стола) при соблюдении классической формы сюиты, особая система одновременной нотации звукового элемента и хореографического движения — вот основные компоненты этой пьесы. Артисты ансамбля *Intercontemporain* рассказывают, что во время работы над пьесой они уже не знали, в какой момент являлись музыкантами, а в какой — становились танцорами<sup>4</sup>. Так оба способа художественного выражения слились уже во время написания пьесы в едином творческом замысле композитора.

---

может быть различной (см. описанное далее в статье употребление этого термина Тьерри Де Меем).

<sup>3</sup> Интервью композитора с автором статьи, Институт исследования и координации акустики и музыки IRCAM Франция, Париж, аудиозапись, июнь 2016 года.

<sup>4</sup> Видеозапись интервью артистов ансамбля *Intercontemporain* доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=dGfU1RkRNfA>




Ил. 1. Тьерри Де Мей. Отрывок партитуры «Hands», 1983





"MUSIQUE DE TABLES" POUR TROIS PERCUSSIONNISTES DISPOSANT CHACUN D'UNE PETITE TABLE COMME SEUL INSTRUMENT. LA VARIÉTÉ DES SONORITÉS EST ASSURÉE PAR LES DIFFÉRENTS MODES DE TRAPPE. À CHAQUE FIGURE SONT ATTRIBUÉS UN NOM ET UN SYMBOLE REPRÉSENTÉS CI-DESSOUS. LES TROIS INSTRUMENTISTES SE PLACENT SUR UNE LIGNE, À DISTANCE ÉGALE, ASSIS FACE AU PUBLIC. SUR LA PARTITURE, ILS SONT DÉSIGNÉS SELON LEUR EMPLACEMENT: JARDIN, MILIEU, COUR.



"MUSIQUE DE TABLES" SERA INTERPRÉTÉ AVEC INTENSITÉ ET EXPRESSIVITÉ EN SOIGNANT PARTICULIÈREMENT L'ASPECT CHORÉGRAPHIQUE ET VISUEL. ENTRER DE MARQUER LES MOUVEMENTS DES MAINS PAR DES INTERRUPTIONS. TOURNER LES DOIGTS AVEC LES DOIGTS INDICÉS.

LES PARTITIONS SE LISENT COMME POUR LE PIANO EN PORTÉE TOITÉE (S. PORTÉE SUPÉRIEURE POUR LA MAIN DROITE, PORTÉE INFÉRIEURE POUR LA MAIN GAUCHE). SOUVENT, LORSQU'IL Y A DES MAINS ACCIDENTS EN SÉQUENCIALISME DANS UN MÊME MOUVEMENT, UNE SEULE PORTÉE EST INDICUÉE.

L'INDICATION  SIGNIFIE: PLACER LES MAINS SOUS LA TABLE. UNE LIGNE INCONTINUE (-----) INDIQUE L'IMMOBILISATION (DES) (S.).

	départ de la main droite vers la gauche		paume vers le bas, la main droite pose au dessus de la main gauche immobile paume vers le bas et - frappe - la surface imaginaire
	clapement des mains à gauche (la main gauche s'est retournée)		paume vers le bas, la main gauche se déplace vers la droite pour claquer sur la paume de la main droite restée en position retournée.

Ил. 2. Тьерри Де Мей. Отрывок партитуры «Musique de Tables», 1987

В 2002 году, в процессе наблюдения за работой Анны Терезы Де Кеерсмакер над ее хореографической пьесой «April me!» на музыку «Свадебки» Стравинского, у Тьерри Де Мея возникла идея попросить дирижера в середине спектакля обернуться к публике лицом и продирижировать в тишине. Любопытно, что именно этот момент был высоко оценен публикой позже: «Люди восприняли это как волшебство, они слышали звуки в тишине, — говорит композитор, — поэтому я сказал себе: здесь я коснулся существенного момента, надо идти дальше»<sup>5</sup>.

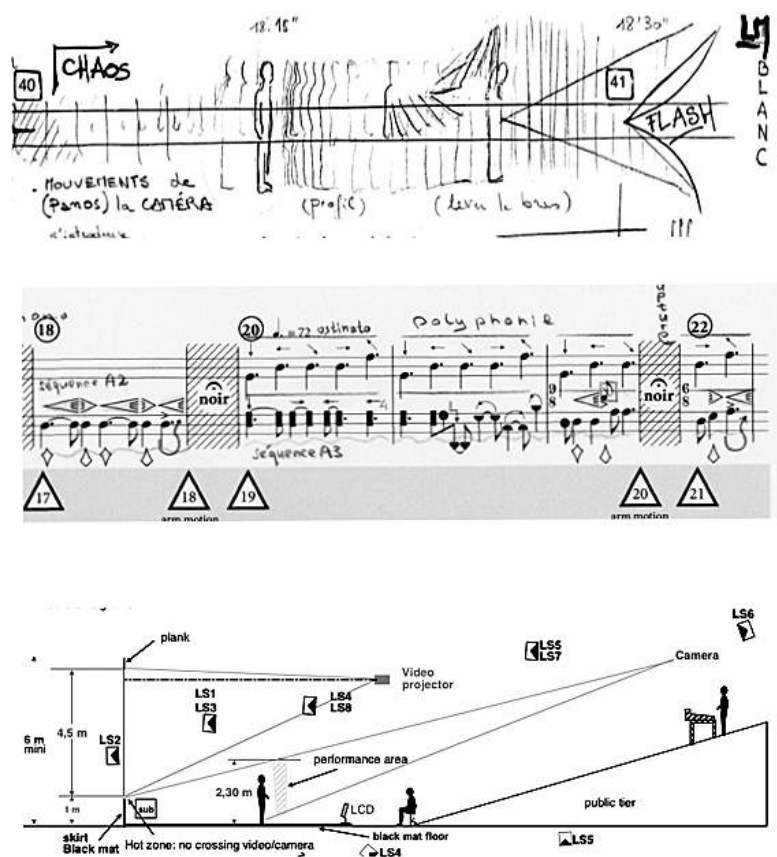
Вдохновленный этим, Тьерри Де Мей пишет новую пьесу «Silence Must Be!», где жест перкуссиониста теряет непосредственную связь с прикосновением к поверхности инструмента и начинает самостоятельную жизнь в трехмерном пространстве. В отличие от «4'33» Джона Кейджа, где основной смысловой акцент направлен на то, чтобы опровергнуть понимание тишины как отсутствия звука, в «Silence Must Be!» Тьерри Де Мей задает вопрос, возможно ли услышать музыку внутри себя благодаря акустическим ассоциациям, вызываемым движениями рук музыканта. Начинаясь с того, что исполнитель нащупывает свой собственный пульс, пьеса содержит целую систему жестов, особая синхронизация которых передает такие звуковые эффекты, как доплеровское приближение-удаление, шум, а также создает параллели с некоторыми музыкальными явлениями — унисоном, полиритмией, различными нюансами звука, например атакой или плавным *decrescendo*.

Данная работа наводит нас на мысль об исследованиях французского нейрофизиолога Алена Бертоза, который показал, как благодаря кинестетике связываются воедино и начинают работать одновременно процессы восприятия всеми органами чувств. В «Silence Must Be!» Тьерри Де Мей интуитивно воплощает научную гипотезу через творческий процесс.

В 2004 году у композитора начинается новый этап поисков: стилистика его сочинений становится более разнообразной за счет привлечения новых технологий. Эти творческие исследования приводят композитора к долгому сотрудничеству (вплоть до 2010 года) с перкуссионистом Жаном Жоффруа и инженером Кристофом Лебретоном в проекте «Light Music». В своем сочинении композитор обыгрывает два различных значения его названия «Light Music» — это и «музыка света», поскольку для извлечения звука исполнитель должен произвести свой жест сквозь стену света, и «легкая музыка», потому что музыкант на сцене находится один на один со своим телом, без инструмента.

Исходя из замыслов артиста Кристоф Лебретон разработал устройство *Light Wall System*, позволяющее связывать жест и звук в реальном времени и как бы рисовать звуком и светом в пространстве без тактильного контакта с инструментом. Однако система не могла реагировать на быстрые, ритмичные движения, так как между записью камеры, анализом движения

<sup>5</sup> Интервью композитора с автором статьи, Институт исследования и координации акустики и музыки IRCAM, Франция, Париж, аудиозапись, июнь 2016 года.



Ил. 3. Тьерри Де Мей, Жан Жоффруа, Кристоф Лебретон.

Проект *Light Music*, 2004. Часть эскиза, партитуры, схема диспозитива *Light Wall System*

и реализацией звука была задержка (напомним, это был еще 2004 год), что в итоге повлияло на исходную концепцию виртуозного произведения.

Риск использования цифрового инструмента для творческого процесса состоит не только в технологических ограничениях, но также в том, что он предлагает бесконечное количество звукового материала. В работе с такой машиной очень легко потеряться, если нет определенного композиторского замысла, приоритетов. К счастью, до «*Light Music*» Тьерри Де Мей уже имел 20-летний опыт работы над проектами на стыке музыки и хореографии.

Композитор говорит также об опасности образования в произведениях «демо-эффекта» новых технологий, которые к тому же быстро устаревают и уже через год не могут называться новаторскими. «В случае с “*Light Music*” я хотел создать некий сценарий»<sup>6</sup>, — отмечает автор пьесы. Однажды случайно в поезде он увидел цитату Ницше («Так говорил Заратустра»)

<sup>6</sup> Интервью композитора с автором статьи, Институт исследования и координации акустики и музыки IRCAM, Франция, Париж, аудиозапись, июнь 2016 года.



в газете пассажира, сидящего перед ним: «Нужно иметь внутри себя хаос, чтобы родить танцующую звезду». Так философская идея вдохновила композитора на создание нарративной структуры опуса.

Форма «Light Music» основана на числовом феномене *золотого сечения*, известного еще с античных времен, а в XX веке широко использовавшегося многими авторами — от Бартока до Ксенакиса, Лигети и Губайдулиной. Но, в отличие, например, от «Музыки для струнных, ударных и челесты» (1936) Б. Бартока, где *золотое сечение* точно соблюдается в первой части, в «Light Music» этот феномен служит, скорее, общей идеей организации, которая постепенно исчезает по мере развития, подчиняясь движению тела исполнителя и вверенной ему свободе.

Именно интуитивность движения сыграла большую роль в создании пьесы и отчасти «продиктовала» некоторые художественные элементы, а также конфигурацию *Light Wall System*, являющуюся *гибридом* инструмента и произведения. Создатели этой системы, Жан Жоффруа и Кристоф Лебретон, не раз выступали с мастер-классами в России и по всему миру. Сама пьеса «Light Music» была представлена в 2013 году на фестивале *reMusik* в Санкт-Петербурге.

В 2016 году на открытии фестиваля *Manifeste* в IRCAM Тьерри Де Мей представил пьесу «*Simplexity. La beauté du geste*». Название отсылает нас к книге уже упомянутого нейрофизиолога Алена Бертоза «*La Simplexité*», в которой он не только описывает кинестетические процессы, но также говорит и об удовольствии движения, подробно объясняя, как человек мыслит с помощью тела. Важным этапом становления пьесы для композитора стал выбор танцоров и музыкантов. Здесь можно провести сравнение с принципами работы в музыкальном театре Жоржа Апергиса, который говорит о том, что считает произведение в значительной степени уже созданным в тот момент, когда он определяется с исполнителями.



Ил. 4. Тьерри Де Мей. Фото спектакля «*Simplexity. La beauté du geste*», 2016

По словам Тьерри Де Мея, в процессе написания «*Simplexity. La beauté du geste*» можно выделить три стадии, соответствующие трем типам взаимоотношений между различными дисциплинами<sup>7</sup>. Начальная фаза — создание композитором партитуры в одиночестве — похожа на работу с мультидисциплинарным проектом, где разные виды искусства собраны вместе, но практически не влияют друг на друга (самым ярким примером здесь могут послужить эксперименты Джона Кейджа и Мерса Каннингема, когда музыканты и танцоры работали над пьесой, ни разу не пересекаясь, и встречались впервые только на сцене во время премьеры спектакля). Далее, во время репетиций «*Simplexity. La beauté du geste*» музыканты, следуя за движениями танцоров, начинали импровизировать и даже оставляли свои инструменты, чтобы двигаться вместе с ними. Здесь уже существовала некая *интердисциплинарная* зона, в которой два вида искусства коммуницировали между собой (подобные процессы могут рождаться, например, во время создания музыки для театрального спектакля: связь необходима, но художественные подходы остаются разделенными). Наконец, Тьерри Де Мей говорит о *трансдисциплинарности*, когда две дисциплины настолько переплетаются между собой, что это приводит к смещению границ между различными системами художественного выражения и создается нечто новое (так, по словам композитора, был рожден кинематограф). Однако для возникновения некой новой трансдисциплинарной формы необходимо время: прибегая к поискам, например с диспозитивом *Light Wall System*, танцоры, привыкшие следовать за звуком, а не создавать его, концентрируются поначалу лишь на поиске положения тела в пространстве; музыканты же, напротив, часто поглощены интеракцией «жест-звук» и думают о музыкальной составляющей, оставаясь сдержанными и техничными в своих движениях.

Так все три типа междисциплинарных отношений присутствуют в одном произведении Тьерри Де Мея, что отличает его сочинение от вагнеровского *Gesamtkunstwerk*, где в основе концепции лежит слияние всех видов искусства под эгидой музыки.

В сентябре 2019 года в рамках фестиваля *Musica* в Страсбурге прошла еще одна премьера Тьерри Де Мея под названием «*Timelessness*», включенная в программу спектакля, во время которого восемь музыкантов знаменитого ансамбля *Percussion de Strasbourg* оставляют свои инструменты и изучают пространство через движения собственных тел. Творчеству Тьерри Де Мея на фестивале был отведен специальный день; также была организована трехдневная конференция, полностью посвященная вопросам взаимодействия музыки и телесности в новейшем искусстве.

<sup>7</sup> Как уже пояснялось выше, в западном музыкознании слово «дисциплины» используется и по отношению к видам искусства. Тьерри Де Мей употребляет термины *мультидисциплинарность*, *интердисциплинарность* и *трансдисциплинарность* — см. далее (источник: интервью композитора с автором статьи, Институт исследования и координации акустики и музыки IRCAM, Франция, Париж, аудиозапись, июнь 2016 года).

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ: РАЗНОНАПРАВЛЕННЫЙ АСПЕКТ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА И ТРАНСДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ В ИСКУССТВЕ

Последние программы таких фестивалей, как *Manifeste* центра IRCAM в Париже, Биеннале *Musiques en Scène* в Лионе, *Archipel* в Швейцарии, *Darmstadt festival* в Германии, показывают, что все больше современных композиторов входят в область, которая не принадлежала музыке ранее, создавая мультидисциплинарные произведения и используя многомерный аспект человеческого тела.

Желание работать с новыми материями, поиск межсемиотических отношений между звучащим, визуальным элементом и движением — одна из тем, занимающих композиторов с начала XX века. Такой интерес спровоцировал рождение новых средств художественного выражения и их сплетение. Размышления о гибридизации артистических систем, начатые еще Теодором Адорно [2], продолжают сегодня вокруг таких терминов, как, например, интермедиальность [17], синестезия [3], [6], [12], звуковая сценография [11], [19].

*Интермедиальность* — слово, широко используемое сегодня при описании произведений, состоящих из разных «слоев» (звук, изображение, хореографический жест). Каждый из них может нести свою информацию, и их сопоставление приводит к сближению разных семантических полей. Это можно отнести ко многим мультидисциплинарным сценическим пьесам XX века начиная с «Желтого звука» (1909) Василия Кандинского и заканчивая «Luna Park» (2011) Жоржа Апергиса.

Другой термин, часто встречающийся в аналитических работах, посвященных современным произведениям, — *мультиmodalность* — пришел из лингвистики (и не относится к понятию модальности из традиционного музыковедения, связанному с ладовой системой); он означает использование различных средств для передачи одной и той же информации. Все эти средства («модусы», *modes*) сливаются в целостном восприятии: так, например, единый концепт уже упоминавшейся пьесы Тьерри Де Мея «Musique de Tables» (1987) был изначально задуман в двух дисциплинарных измерениях и выражен в многомерной партитуре, отражающей различные элементы в одном и том же знаке (хореографическое движение и звуковой жест).

Акцентируя свое внимание на телесной составляющей в музыкальных произведениях, их авторы невольно касаются процесса слияния артистических дисциплин, ведь жест музыканта мультинаправлен по своей природе: он существует во времени и пространстве одновременно; он не только производит звук, но и имеет визуальный, хореографический и семантический характер. Подобное смещение акцентов — феномен зарождающейся эстетики, создающейся композиторами XXI века. Это порождает особую проблематику, связанную со сложностью классификации художественного произведения по его принадлежности к используемому материалу (визуальное искусство, звуковое искусство и так далее) — а расширение палитры за счет использования новейших технологий добавляет дополнительные

элементы в описания данных работ. Таким образом, пересмотр традиционных методик музыковедческого труда, часто основанных на сегментном восприятии и лишь затем на сопоставлении элементов в едином поле анализа, кажется всё более необходимым.

## Использованная литература

1. *Цареградская Т. В.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции. Москва: Композитор, 2018. 362 с.
2. *Adorno T. W.* Vers une musique informelle // Quasi una fantasia: Ecrits musicaux. Vol. II / trad. de l'allemand, present. et notes de Jean-Louis Leleu avec la collab. de Ole Hansen-Løve et Philippe Joubert. Paris: Gallimard, 1982.
3. *Barbe M., Guiomar M., Journeau V. A.* Musique et arts plastiques, la traduction d'un art par l'autre: principes théoriques et démarches créatrices. Paris: Harmattan, 2011. 432 p.
4. *Bataille G.* La critique des fondements de la dialectique hégélienne (co-écrit avec Raymond Queneau) // Bataille G. Œuvres Complètes. T. I. Paris: Gallimard, 1970.
5. *Berthoz A.* Le Sens du mouvement. Paris: Odile Jacob Sciences, 1997. 345 p.
6. *Bosseur J. Y.* Musique et Arts Plastiques: Interactions aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Paris: Minerve, 2015. 321 p.
7. *Deliège I., Ladinig O., Vitouch O.* Musique et évolution. Wavre: Mardaga, 2010. 416 p.
8. *Desroches M., Stévanse S., Lacasse S.* Quand la musique prend corps. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2014. 390 p.
9. *Donin N., Feneyrou L.* Théories de la composition musicale au XX<sup>e</sup> siècle. Lyon: Symétrie, 2013. 1840 p.
10. *Ferrari G.* La musique et la scène: l'écriture musicale et son expression scénique au XX<sup>e</sup> siècle: actes de colloque, Paris, le 23 et 24 novembre 2006. Paris: L'Harmattan, 2007. 206 p.
11. *Genevois H., Orlarey Y.* Le son et l'espace: 1ères Rencontres musicales pluridisciplinaires. Lyon: Grame, 1995. 194 p.
12. *Imberty M., Gratier M.* Temps, geste et musicalité. Paris: L'Harmattan, 2007. 282 p.
13. *Kogler S., Olive J. P.* Expression et geste musical. Paris: L'Harmattan, 2013. 244 p.
14. *Leroi-Gourhan A.* Le Geste et la Parole. Vol. II: La mémoire et les rythmes. Paris: Albin Michel, 1964. 285 p.
15. *Langlois P.* Les cloches d'Atlantis: musique électroacoustique et cinéma : archéologie et histoire d'un art sonore. Paris, MF, 2012. 512 p.
16. *McAdams S.* Perception et cognition de la musique: les Conférences Alphonse Dupront. Paris: J. Vrin, 2015. 248 p.
17. *Méchoulan É.* Intermédialités: le temps des illusions perdues // Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. No. 1. Printemps 2003. P. 9–27.
18. *Murray Schafer R.* *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World.* New York: Knopf, Toronto, McClelland and Stewart Ltd., 1977. 90 p.
19. *Solomos M.* De la musique au son: l'émergence du son dans la musique des XX<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècles. Rennes: Presse Universitaires de Rennes, 2013. 545 p.
20. Stern D. La constellation maternelle, trad. française, Paris Calmann-Lévy, 1997. 296 p.
21. *Stiegler B.* La technique et le temps. Vol. I: La faute d'Epiméthée. Paris: Galilée, 1994. 278 p.
22. *Stránská L., Zénouda H.* Son, image, geste: une interaction illusoire? Paris: L'Harmattan, 2015. 266 p.

23. Tillmann B., Pineau M. *Percevoir la musique: une activité cognitive*. Paris: L'Harmattan, 2001. 190 p.
24. Trubert J.-F. Approches heuristiques pour l'analyse du théâtre instrumental de Mauricio Kagel, dans: *L'Analyse musicale aujourd'hui* dir. J.-M. Bardez, M. Ayari, X. Hascher, Sampzon: Delatour, 2015. P. 405–426.

#### References

1. Tsaregradskaya, T. V. (2018). *Muzykal'nyy zhest v prostranstve sovremennoy kompozitsii* [Musical Gesture in the Space of Contemporary Composition]. Moscow, Kompozitor.
2. Adorno, T. W. (1982). Vers une musique informelle. In *Quasi una fantasia : Ecrits musicaux*, Vol. 2, trad. de l'allemand, present. et notes de Jean-Louis Leleu avec la collab. de Ole Hansen-Løve et Philippe Joubert. Paris, Gallimard.
3. Barbe, M., Guiomar, M., Journeau, V. A. (2011). *Musique et arts plastiques, la traduction d'un art par l'autre : principes théoriques et démarches créatrices*. Paris, L'Harmattan.
4. Bataille, G., Queneau, R. (1970). La critique des fondements de la dialectique hégélienne. Bataille, G. *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris, Gallimard.
5. Berthoz, A. (1997). *Le Sens du mouvement*. Paris, Odile Jacob.
6. Bosseur, J. Y. (2015). *Musique et Arts Plastiques : Interactions aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*. Paris, Minerve.
7. Deliège, I., Ladinig, O., Vitouch, O. (2010). *Musique et évolution*. Wavre, Mardaga.
8. Desroches, M., Stévance, S., Lacasse, S. (2014). *Quand la musique prend corps*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
9. Donin, N., Feneyrou, L. (2013). *Théories de la composition musicale au XX<sup>e</sup> siècle*. Lyon, Symétrie.
10. Ferrari, G. (2007). *La musique et la scène : l'écriture musicale et son expression scénique au XX<sup>e</sup> siècle : actes de colloque*, Paris, le 23 et 24 novembre 2006. Paris, L'Harmattan.
11. Genevois, H., Orlarey, Y. (1995). *Le son et l'espace : Ières Rencontres musicales pluridisciplinaires*. Lyon, Grame.
12. Imberty, M., Gratier, M. (2007). *Temps, geste et musicalité*. Paris, L'Harmattan.
13. Kogler, S., Olive, J. P. (2013). *Expression et geste musical*. Paris, L'Harmattan.
14. Leroi-Gourhan, A. (1964). *Le Geste et la Parole*. Vol. II, *La mémoire et les rythmes*. Paris, Albin Michel.
15. Langlois, P. (2012). *Les cloches d'Atlantis: musique électroacoustique et cinéma : archéologie et histoire d'un art sonore*. Paris, MF.
16. McAdams, S. (2015). *Perception et cognition de la musique : les Conférences Alphonse Dupront*. Paris, J. Vrin.
17. Méchoulan, É. (2003). Intermédialités: le temps des illusions perdues. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, No. 1, Printemps 2003, 9–27.
18. Murray Schafer, R. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York, Alfred A. Knopf, Inc.; Toronto, McClelland and Stewart Ltd.

19. Solomos, M. (2013). *De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des XXe–XXIe siècles*. Rennes, Presse Universitaires de Rennes.
20. Stern, D. (1997). *La constellation maternelle*. Paris, Calmann-Lévy.
21. Stiegler, B. (1994). *La technique et le temps*. Vol. I : *La faute d'Epiméthée*. Paris, Galilée.
22. Stránská, L., Zénouda, H. (2015). *Son, image, geste : une interaction illusoire ?* Paris, L'Harmattan.
23. Tillmann, B., Pineau, M. (2001). *Percevoir la musique : une activité cognitive*. Paris, L'Harmattan.
24. Trubert, J.-F. (2015). Approches heuristiques pour l'analyse du théâtre instrumental de Mauricio Kagel. In *L'Analyse musicale aujourd'hui*, dir. J.-M. Bardez, M. Ayari, X. Hascher. Sampzon, Delatour, 405–426.

**ЛАРИСА ВАЛЕНТИНОВНА КИРИЛЛИНА***larissa\_kir@mail.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории имени П. И. Чайковского

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

Ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания

125009 Москва  
Козицкий пер., д. 5

**LARISSA V. KIRILLINA***larissa\_kir@mail.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Foreign Music Subdepartment at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.  
125009 Moscow  
Russia

Leading Research Fellow of the Classical Western Art Department at the State Institute for Art Studies

5, Kozitsky Ln.  
125009 Moscow  
Russia

**АННОТАЦИЯ****Антонин Рейха и император Александр I: отвергнутое музыкальное приношение**

В статье впервые публикуются документы, хранящиеся в Архиве внешней политики Российской империи: письмо Антонина Рейха к российскому послу в Вене графу А. К. Разумовскому от 14 мая 1804 года и переписка высших должностных лиц (министра иностранных дел князя А. Чарторыйского и президента Императорской академии наук Н. Н. Новосильцева) по поводу подношения Рейхой императору Александру I рукописной копии его раннего трактата «Основания системы практической гармонии». Приношение не было принято, однако публикуемые документы и их исторический контекст помогают понять механизм выработки подобных решений и проливают свет на некоторые моменты творческой биографии Рейхи.

*Ключевые слова:* Антонин Рейха, Александр I, Бетховен, Гайдн, Чарторыйский, Разумовский, Вена, теория музыки, 36 фуг

**ABSTRACT****Antonin Reicha and the Emperor Alexander I: a Rejected Musical Offering**

It's the first publication of the documents stored in the Archive of foreign policy of the Russian Empire: a letter from Antonin Reicha to the Russian Ambassador in Vienna, count A. K. Razumovsky (dated May 14, 1804), and the correspondence of senior officials (Minister of foreign Affairs Prince A. Czartoryski and President of the Imperial Academy of Sciences N. N. Novosiltsev) concerning the Reicha's offering to Emperor Alexander I of a manuscript copy of his early treatise "Die Grundsätze der practischen Harmonie". The offering was not accepted, but the published documents and their historical context help to understand the mechanism of making such decisions and shed light on some aspects of the creative biography of Reicha.

*Keywords:* Antonin Reicha, Alexander I, Beethoven, Haydn, Czartoryski Rasumovsky, Vienna, music theory, 36 fugues



**Лариса Кириллина**

## АНТОНИН РЕЙХА И ИМПЕРАТОР АЛЕКСАНДР I: ОТВЕРГНУТОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРИНОШЕНИЕ

В 2020 году музыканты разных стран отмечают не только 250-летие со дня рождения Людвига ван Бетховена, но и аналогичный юбилей его ровесника и друга юных лет, композитора, теоретика и выдающегося музыкального педагога Антонина Рейхи (1770–1836).

Рейха принадлежит сразу к нескольким национальным культурам. Чех по рождению, он несколько лет проработал в Бонне (1785–1794) и в Гамбурге (1794–1799), совершенствовался в Париже (1800–1802) и в Вене (1802–1808), и наконец в 1808 году окончательно обосновался в Париже, где стал уважаемым профессором консерватории и наставником ряда выдающихся композиторов и артистов (среди его учеников — Гектор Берлиоз, Ференц Лист, Шарль Гуно, Полина Виардо, Луиза Фарранк).

Если еще относительно недавно Рейху причисляли к второстепенным композиторам классической эпохи, то в последние годы интерес к его творчеству резко возрос. Зарубежные музыканты активно исполняют и записывают сочинения Рейхи (особенно камерные ансамбли и симфонии), исследователи изучают его чрезвычайно многогранную творческую личность. В 2011–2013 годах издательство «Georg Olms» выпустило в свет три тома неопубликованных ранее или забытых теоретических трудов и музыкальных сочинений Рейхи (над этим собранием работали Эрве Одеон, Альбан Рамо и Герберт Шнайдер [9], [10], [11]). Международные научные colloquia и конференции, посвященные творчеству Рейхи, состоялись в 2013 году в Париже (сборник статей по материалам этого colloquia опубликован в 2015 году [8]) и в 2017 году в Лукке (издан сборник тезисов [17]). Украинская исследовательница С. В. Мирошниченко назвала одну из своих статей весьма показательно: «Возрождая из небытия великого: Антонин



Ил. 1. Антонин Рейха. Литография К. Констанса. 1825

Рейха» [3]. Даже если не прибегать к столь обязывающим эпитетам, сейчас уже невозможно отрицать влияние Рейхи и его новаторских идей на всех современников, включая Бетховена и ранних романтиков.

Антонин Рейха вовсе не принадлежал к числу непризнанных гениев, хотя необычность его мышления нередко вызывала недоумение современников, а честолюбивые устремления иногда наталкивались на равнодушие окружающих. Так было и во время его первого пребывания в Париже, где он не смог найти ни покровителей, ни заказов. Не добившись успеха, Рейха подался в Вену, куда прибыл в ноябре 1802 года [18, 218]. К этому времени Рейха уже определился с выбором своего основного поприща: не концертирующий артист и не оркестрант (хотя он отлично владел флейтой и скрипкой, а также играл на фортепиано), а композитор и теоретик. В Вене он брал уроки у тех же учителей, с которыми ранее занимался Бетховен — у Иоганна Георга Альбрехтсбергера, Антонио Сальери и в какой-то мере у Йозефа Гайдна (после 1803 года Гайдн перестал сочинять музыку и редко выходил из дома, но охотно принимал посетителей<sup>1</sup>). Рейха буквально фонтанировал творческими идеями, отчасти отраженными в его ранних сочинениях, опубликованных до приезда в Вену. Теория и практика шли рука об руку: Рейха смело экспериментировал в своей музыке и находил этим экспериментам теоретическое обоснование. По всей видимости,

<sup>1</sup> Рейха в автобиографии признавался: «Гайдн достиг того возраста, в котором уже не мог давать уроки в обычном смысле этого слова, однако его общие рассуждения о композиции стали для меня откровением и оказали мне огромную помощь» (автобиография была впервые опубликована Ж.-Г. Продомом в 1936 году [16, 345]).

окружающие считали его экзальтированным прожектером и чудаком, вроде странноватых героев из романов Жан-Поля или в то время еще не существовавшего капельмейстера Иоганнеса Крейсlera — Alter ego романтика Эрнста Теодора Амадея Гофмана (роман «Житейские воззрения кота Мурра» вышел в свет лишь в 1819–1821 годах). Рейха, в свою очередь, был разочарован венской музыкальной жизнью, которая предстала ему совсем не такой восхитительной, как можно было вообразить себе, слушая шедевры Моцарта и Гайдна. В письме от 5 января 1804 года, адресованном Георгу Кристофу Гертелю (единственному с 1800 года владельцу издательства «Брейткопф и Гертель»), Рейха жаловался на венские вкусы и нравы:

Что касается Вены, я от всего сердца хотел бы пойти навстречу Вашему пожеланию и изложить Вам мои мысли по поводу этого диковинного места. Но этому препятствует множество причин. Дабы дать ясное понятие и представить в ярком свете истинное состояние музыки в Вене, потребовалось бы написать целый трактат, иначе ничего вразумительного бы не вышло. А для подробного освещения состояния здешней музыки недостаточно усилий кого-то одного. — Как мне думается, тем, кто выносит здесь проницательные вердикты о достоинствах художественных произведений, в высшей степени свойственна пристрастность, а также незнание или даже ограниченность. До сих пор (то есть на протяжении 14-ти месяцев) я встретил в Вене лишь одного-единственного человека, с которым мог разумно поговорить о музыке. Бросается в глаза противоречие: можно утверждать, что ни в каком другом месте так не увлечены музыкой и столько ею не занимаются, как в Вене, и в то же время нигде, кроме Вены, настолько мало в ней смыслят. Ее тут не практикуют и не изучают. Соната, симфония, месса, концерт, театральная сцена — всё шьется по одной мерке, без различения места, характера, и т. д. Церковная музыка здесь совершенно неотличима от уличной, а театральная — сплошное недоразумение. Там, где в искусстве должны царить разум и просвещение, тут господствует глубокая тьма. — Напротив, везде, где требуется лишь усердие, то есть в области плоской рутин, мерцает веселый огонек. В Вене уже много лет никакие оперы не имеют успеха, кроме тех, что переведены с французского, и мне трудно понять, почему они нравятся, ни малейших догадок!..<sup>2</sup> Инструментальная музыка (как здесь утверждают) сильно утратила свои достоинства. И неудивительно, ибо ею занимается любой прощелыга, вообще не имеющий понятия о музыке. Молодые люди подобного сорта ставятся вровень с истинно заслуженными людьми и вращаются в одних кругах. — Нельзя оценить того, чего не понимаешь, а поскольку понимают тут мало что, то мало что и ценят. Оттого вознаграждают тех, кто часто не заслуживает вознаграждения, а истинные заслуги остаются незамеченными. Невзирая на всё это, все усердно музицируют [18, 222].

<sup>2</sup> Ответ на этот вопрос отчасти содержится в письме Бетховена к известному критику Фридриху Рохлицу (главному редактору лейпцигской *Allgemeine musikalische Zeitung*) от 4 января 1804 года. В письме говорится, что театральная «империя» Эмануэля Шиканедера «полностью затмилась блеском толковой и остроумной французской оперы» [1, 219].

Рейха не называет в своем письме никаких имен, и мы можем лишь строить догадки о том, кто был тем единственным человеком, с которым он мог вести ученые разговоры о музыке, и против кого нацелена инвектива в последнем из процитированных пассажей.

Нужно оговорить, что в своей критике венских вкусов Рейха был не одинок. Несколькими годами ранее, в октябре 1798, в *Allgemeine musikalische Zeitung* была напечатана заметка, подписанная лишь инициалом «К.», в которой иронически сравнивается привычка венцев слушать музыку с их привычкой пить на полдник шоколад — то и другое происходит бездумно и без особого интереса: «Здесь никто не спрашивает, хорошо ли некое сочинение, а спрашивают лишь, насколько оно ново» [5, 62]. По мнению корреспондента AMZ, в пренебрежении находится не только «старый достойный Альбрехтсбергер», но даже прославленный Гайдн, и ни одна опера Моцарта после «Волшебной флейты» в Вене поставлена не была [там же, 64].

Пребывая в таком разочаровании, Рейха, очевидно, искал новых возможностей для реализации своих талантов и амбиций. Издательство «Брейткопф и Гертель» приняло к публикации ряд сочинений Рейхи, что служило знаком признания, однако еще не гарантировало успеха и славы. Идея вернуться в Париж в 1804 году у Рейхи еще не созрела, хотя в Вене у него отрядных перспектив не просматривалось. «Вена переполнена искусными маэстро, добывающими хлеб уроками», — писал Бетховен 6 июля 1804 года брауншвейгскому органисту Готлобу Видебейну, предостерегая того от поспешного переезда в Вену и советуя остаться на прежнем месте [1, 226]. Похоже, что примерно так же шли дела и у Рейхи.

Именно к этому времени, то есть к 1804 году, относится поучительный эпизод, который не освещен ни в отечественной, ни в зарубежной литературе о Рейхе, поскольку соответствующие документы были обнаружены мною лишь в конце 2019 года в Архиве внешней политики Российской империи (АВПРИ).

В фонде 1 (Административные дела, разряд II, опись 26) хранится дело «О подносимых государю императору музыкантом Антоном Рейха музыкальных сочинениях» (1804: дело № 12). В деле из 9 листов содержится переписка по поводу пресловутых сочинений Рейхи, которые тот прислал в Петербург весной 1804 года<sup>3</sup>.

Эти документы проливают свет не только на творческую биографию Рейхи, но и на механизм выработки решений о принятии августейшими особами даров и посвящений со стороны артистов и ученых. Собственно, мне это дело попало в руки, поскольку я искала какие-то следы официальной переписки по поводу посвящения в 1802 году Бетховеном трех сонат для скрипки и фортепиано ор. 30 императору Александру I. Таких следов пока не нашлось, хотя посвящение Бетховена было благосклонно принято, коль скоро оно появилось на титульном листе первого издания

<sup>3</sup> Выражаю глубокую благодарность сотрудникам читального зала АВПРИ, представившим для публикации фотокопии приводимых далее документов.

сонат (май — июнь 1803 года). К моменту подачи своего приношения Рейха об этом, конечно, уже знал и, вероятно, надеялся на подобный результат. Однако в его случае события разворачивались совсем иначе.

В служебную переписку о возможности принять дары оказались вовлечены, кроме самого Рейхи и его августейшего адресата, несколько весьма высокопоставленных лиц: президент Академии наук Николай Николаевич Новосильцев (1761–1838), министр иностранных дел князь Адам Ежи Чарторыйский (1770–1861) и посол Российской империи в Вене граф Андрей Кириллович Разумовский (1752–1836). Новосильцев (фамилия которого иногда пишется как «Новосильцов») и Чарторыйский принадлежали к ближайшему окружению царя и входили в число четырех избранных участников его «негласного кабинета»; Разумовский был человеком екатерининской эпохи и находился не в самых простых отношениях и с царем, и со своим непосредственным начальником князем Чарторыйским.

Переписка между ними, на мой взгляд, заслуживает того, чтобы опубликовать ее с сопутствующими комментариями. Расшифровка писем дается в современной орфографии, однако написание некоторых слов и особенности пунктуации приводятся по подлинникам.

Апреля 6 дня 1804 года  
Его Сиятельству К[нязю] А. А. Чарторыскому.

Милостивый государь  
Князь Адам Адамович.

Музыкант рейх [sic! — Л. К.], из Вены, при письме на высочайшее имя Государя императора прислал разные для музыки свои сочинения, названные: Основания Системы практической Гармонии и проч., которые он посвящает в пользу учрежденной в С. Петербурге (по мнению его) музыкальной консерватории. — Его императорское величество желая изъяснить Г-ну Рейху за таковое приношение его, свое монаршее благоволение, Высочайше повелеть изволил: пребывающему в Вене от российского Двора Послу сообщить, что бы [sic! — Л. К.] он означенному музыканту Рейху сделал приличный подарок, поставив издержку сию на счет Экстраординарных расходов, ежели он действительно известен по своим талантам, и по сему заслуживает уважение? — Таковое Высочайшее повеление, для зависящего со стороны Вашего сиятельства исполнения, вам Милостивый Государь! сообщаю, имею честь быть с истинным почтением и совершенною преданностию

Вашего сиятельства  
покорным слугою  
Николай Новосильцев<sup>4</sup>.

Письмо Рейхи к Александру I, на которое ссылается Новосильцев, в деле, к сожалению, не присутствует, как и упоминаемые здесь «сочинения».

<sup>4</sup> АВПРИ. Фонд 1, разряд II, опись 26: 1804, дело 12. Листы 1, 1 оборот. Письмо написано черными чернилами. На листе 1 сбоку и внизу имеются карандашные пометы, сделанные рукой неустановленного лица.

Не совсем понятно, послал Рейха в Петербург только свой трактат, существовавший лишь в виде рукописи, или изданные музыкальные произведения тоже. Что касается трактата, то он был извлечен из забвения относительно недавно и опубликован в 2013 году в уже упоминавшемся собрании текстов Рейхи под редакцией Эрве Одеона, Альбана Рамота и Герберта Шнайдера [9]. Название трактата — *Die Grundsätze der practischen Harmonie / Les Principes de l'harmonie pratique* — вполне корректно переведено Новосильцевым как «Основания системы практической гармонии». То, что здесь и далее речь идет о «музыкальных сочинениях», а подразумевается при этом трактат, — вовсе не путаница. Рейха включил в текст трактата обширное нотное приложение с частями из своих произведений: фортепианных сонат, струнных квартетов, струнных трио, фортепианного трио и фуги для квартета (ор. 48, часть 3). В отличие от гораздо более поздних фундаментальных трактатов Рейхи по всем областям музыкальной композиции (на русском языке они освещены в диссертации В. Б. Мельник [2]), созданных в Париже и изданных в 1832–1835 годах также в Вене в переводах Карла Черни, ранний трактат о гармонии теперь принято называть просто «венским». Видимо, Рейха хотел бы подробно обсудить его с венскими коллегами, но практически ни в ком не нашел сочувствия, кроме пресловутого одного единственного человека, имени которого он нам не открыл.

Судя по дальнейшей переписке из дела № 12, Рейха переслал пакет и сопроводительное письмо на имя Александра I не по дипломатическим каналам. Можно предположить, что пакет был передан с оказией через парижских знакомых Рейхи, которые примерно в это время направлялись из Парижа через Вену в Петербург. Это были композитор Франсуа Адриен Буальдьё (1775–1834) и его друг, скрипач и композитор, Пьер Роде (правильно — Род, 1774–1830). Но даже если приношение Рейхи привез с собой не кто-то из них, они выделялись с ним в Вене и сообщили ему об интересе молодого русского царя к музыке, особенно инструментальной (Александр в юности любил играть на скрипке). Композиторы, посвящавшие свои произведения Александру, старались учитывать его пристрастия, и это касалось не только Бетховена, но и Антона Эберля, который в 1796–1800 годах работал в Петербурге и посвятил Александру три струнных квартета ор. 13 и Вторую симфонию d-moll ор. 34. Симфония была издана в 1802 году, когда Александр уже царствовал, и удостоилась весьма положительного отзыва на страницах лейпцигской *Allgemeine musikalische Zeitung* [6, 750].

Почему у Рейхи возникла идея послать царю именно трактат, а не какое-либо крупное инструментальное сочинение? Одну из причин он назвал сам: слухи об учреждении в Петербурге «музыкальной консерватории», для которой трактат мог бы оказаться полезным в первую очередь.

Откуда Рейха мог почерпнуть идею об учреждении в Петербурге консерватории, остается загадкой. Возможно, он знал о создании императором в 1802 году Министерства народного просвещения, под эгидой которого с 1803 года оказалась сеть различных учреждений, включая Императорскую

академию наук, которой заведовал Новосильцев. Однако профессиональных музыкальных учебных заведений в этой сети не предусматривалось. Другая гипотеза — предположение, что консерватория могла быть создана под эгидой Санкт-Петербургского филармонического общества, основанного в том же 1802 году. Но это общество, как и многие подобные ему организации, существовавшие в Западной Европе, ставило перед собой благотворительные, а не образовательные цели.

Еще одну возможную причину, по которой Рейха отправил в Петербург именно трактат с музыкальными приложениями, я усматриваю в обнаруженном мною в АВПРИ аналогичном письме на имя Александра I от работавшего в Париже композитора немецкого происхождения, Кристиана Калькбреннера (1755–1806)<sup>5</sup>. Письмо, датированное 12 ноября 1803 года, содержало благодарность императору за принятие дара Калькбреннера — двух трактатов о музыке: «Трактата об истории музыки» (1802) и «Трактата о гармонии и музыкальной композиции» (1803)<sup>6</sup>. Поскольку текст письма требует подробных комментариев, не имеющих прямого отношения к нашей теме и касающихся деятельности Калькбреннера в Париже и русско-французских отношений в период наполеоновских войн, я воздержусь здесь от публикации этого документа, сделав его, возможно, темой отдельной статьи.

Как Рейха мог узнать о приношении Калькбреннера, направленном осенью 1803 года из Парижа в Петербург по дипломатическим каналам, минуя Вену? Разгадка довольно проста. Сын Калькбреннера, восемнадцатилетний Фридрих (1785–1849), пианист и композитор, как раз в 1803 году приехал в Вену, чтобы учиться у Альбрехтсбергера и Сальери; общался он и с Гайдном, и позднее посвятил памяти Гайдна свою Большую сонату для фортепиано f-moll op. 56, изданную около 1822 года в Лондоне (в посвящении Калькбреннер назвал себя «учеником Гайдна»). Возможно, Рейха общался непосредственно и с Кристианом Калькбреннером, а уж с его сыном — несомненно. Все эти музыканты, почтенные мэтры и их юные адепты, составляли в Вене один круг, внутри которого новости распространялись довольно быстро. Да вряд ли Фридрих Калькбреннер скрывал факт благосклонности императора Александра к трудам его отца; напротив, юноша должен был этим фактом гордиться.

Таким образом, Рейха, обращаясь к царю напрямую, мог опираться на известные ему прецеденты: принятие Александром I посвящений

<sup>5</sup> Фонд 1: Административные дела, разряд II, опись 26, 1803: дело 3, листы 1, 1 об. Других документов в этом деле нет.

<sup>6</sup> Тракта́т по истории музыки был расширенной версией более раннего труда Калькбреннера, опубликованного в Берлине на немецком языке: *Kurzer Abriss der Geschichte der Tonkunst, zum Vergnügen der Liebhaber der Musik*. Berlin, 1792. Что касается трактата по теории и композиции, это была переработка Калькбреннером трактата Франца Ксавера Рихтера (1709–1789), что значилось на обложке: *Traité d'harmonie et de composition par Francisco Xavier Richter, revu corrigé et publié avec 93 planches par Ch. Kalkbrenner*. 1803.

произведений Бетховена и Эберля, а также принятие им ученых трактатов Калькбрэннера-отца.

Из письма Новосильцева к князю Чарторыйскому можно заключить, что император Александр поначалу был не против благожелательно откликнуться и на приношение Рейхи. Но поскольку о самом дарителе в Петербурге ничего не знали, а рекомендаций, подписанных влиятельными особами, он не представил, Новосильцев решил навести справки через русского посла в Вене. Субординация требовала делать это через начальника графа Разумовского, министра иностранных дел — князя Чарторыйского.

Чарторыйский исполнил просьбу незамедлительно. Уже 7 апреля он переправил Разумовскому в Вену письмо Новосильцева и небольшое послание от себя лично<sup>7</sup>.

С. Петербург,  
Апреля 7-го дня, 1804.  
Его С-ву Гр. А. К. Разумовскому.

Милостивый Государь мой Граф Андрей Кириллович!  
Имею честь препроводить при сем к вашему сиятельству копию письма ко мне от Г. Камергера Новосильцова, с тем что есть ли упоминаемый в оном музыкант Рейх, по талантам своим заслуживает уважение, то чтобы согласно высочайшей воле вручили ему по усмотрению вашему подарок за поднесенные им Его величеству свои сочинения. — Впрочем с истинным почтением и преданностью пребываю  
вашего сиятельства  
покорнейшим слугою  
К. Адам Чарторыйский.

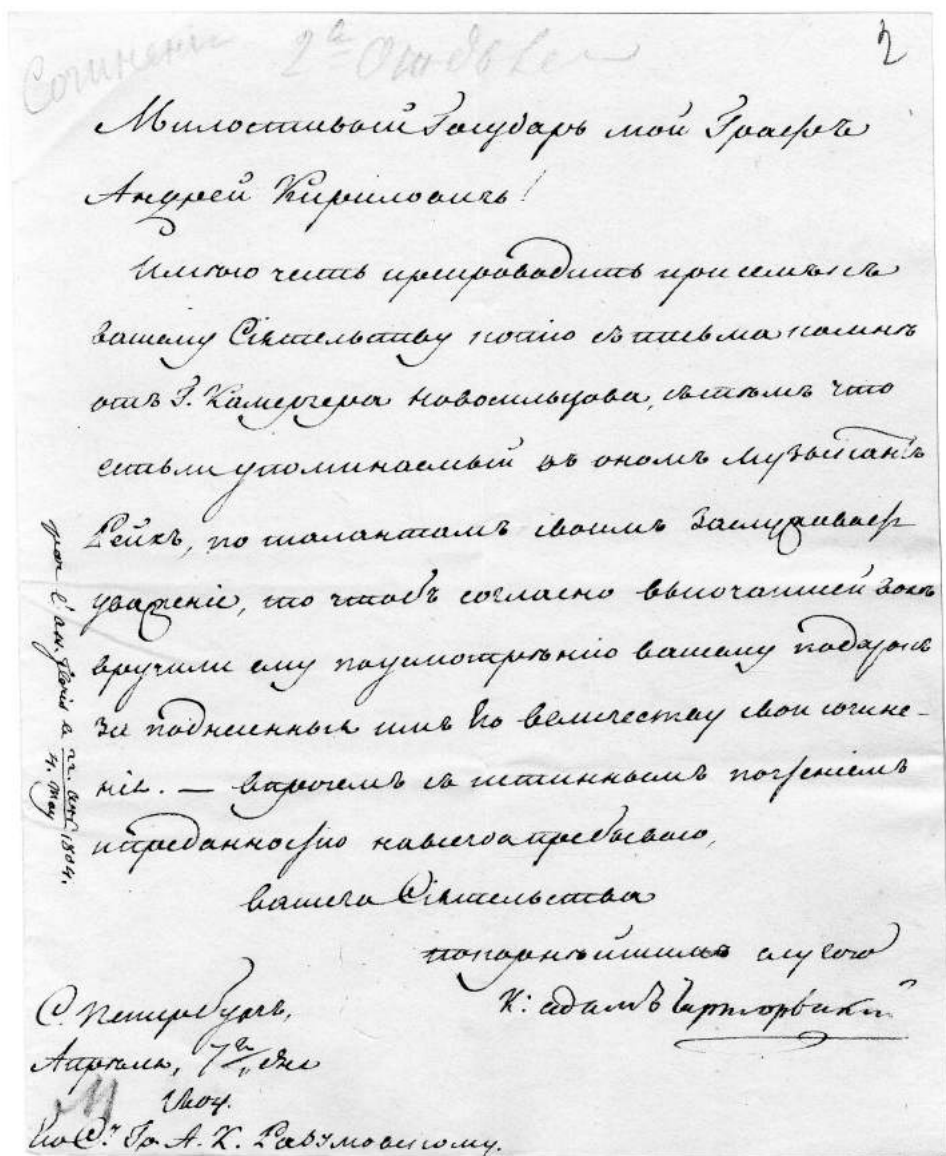
В деле № 12 хранится также черновик письма к Новосильцеву от неустановленного лица, датированный 14 апреля 1804 года и содержащий примерно то же самое решение<sup>8</sup>. Возможно, отправка пакета в Вену задержалась до этого времени, что объясняет дату получения 22 апреля (дипломатическая почта обычно шла около 10–12 дней).

Здесь, казалось бы, должен был наступить переломный момент в этой истории. Граф Разумовский, будучи умелым скрипачом и известным меценатом, вполне мог дать собственное заключение о компетентности Рейхи или сослаться на мнения самых видных венских музыкантов. Наконец, он мог попросить у Рейхи каких-то рекомендаций со стороны общепризнанных мэтров. Последнее, очевидно, было сделано, поскольку в деле имеется

<sup>7</sup> АВПРИ, указ. дело, лист 2. Бифолиум исписан лишь с одной стороны; черными чернилами. На полях имеется помета на французском языке, содержащая дату получения письма: 22 апреля / 4 мая 1804.

<sup>8</sup> Там же, листы 3–3 об. Черновик с многочисленными поправками написан черными чернилами на голубоватой бумаге с оставленным для редактирования широким полем слева. По манере выполнения документ похож на аналогичные бумаги, исходившие от графа К. В. Нессельроде, который не вполне свободно владел русским языком и многократно правил черновики своих деловых писем.





Ил. 2. Письмо А. Чарторыйского к А. К. Разумовскому от 7 апреля 1804

собственноручное письмо Рейхи на французском языке от 14 мая 1804 года<sup>9</sup>. Адресат в тексте не указан, однако из следующего документа дела явствует, что им однозначно был А. К. Разумовский.

<sup>9</sup> АВПРИ, указ. дело, листы 5–5 об. Письмо написано черными чернилами. Адресат не указан, но, поскольку оно оказалось в документах посольства, им должен был быть Разумовский. На верхнем поле первой страницы имеются пометы на русском языке: «К депеше от посла Гр. Разумовского под №24 получено 24. июня 1804».

Къ Деметрѣю набого, прошу посылать  
 нѣтъ № 24. нбръ. 24. июня 1804

5  
 Votre Excellence.

L'auteur de différents ouvrages concernant le  
 nouveau Conservatoire de musique à St. Péters-  
 bourg, envoyés il y a trois mois à Sa Majesté  
 impériale sous l'adresse de son Excellence  
 le Ministre de l'intérieur, vient d'apprendre,  
 qu'on desira de recueillir des informations plus  
 exactes sur sa personne. Il vient, où  
 son séjour momentané, ses occupations  
 multipliées, & différentes autres causes, ne  
 lui ont pas permis, jusqu'ici, de se faire

Ил. 3. Письмо А. Рейхи к А. К. Разумовскому от 14 мая 1804. Страницы 1, 2

suffisamment connaître, Ces informations ne  
 pouvoient être satisfaisantes. Par conséquent  
 il prend la liberté, de prier Votre Excellence,  
 que personne ne sera plus en état de donner des  
 nouvelles aussi exactes touchant ses talents, que  
 M.<sup>r</sup> Boilbœuf maître de Chapelle, & M.<sup>r</sup> Rode  
 premier Violon de sa Majesté; deux artistes  
 très distingués, & attachés depuis peu à la  
 cour de St. Pétersbourg.

Je suis de Votre Excellence avec le respect le  
 plus profond

Vienne le 4 de Mai 1804. Le très humble, & très  
 obéissant serviteur  
 Antoine Reicha.

Поскольку письмо Рейхи к Разумовскому публикуется мною впервые, приведу, помимо факсимиле, не только мой перевод на русский язык, но и расшифровку французского оригинала.

Votre Excellence!

L'Auteur de differents ouvrages concernant le nouveau Conservatoire de musique à St. Petersbourg envoyés il y a trois mois à Sa Majesté impériale sans l'adresse de son Excellence le Ministre de l'interieur, vient d'apprendre, qu'on désire de requérir des informations plus exactes sur sa personne. À Vienne, où son sejour momentané, ses occupations multiplées, & differents autres causes, ne lui ont pas permis, juisqu' ici, de se faire suffisamment connaitre. Ces informations ne peuvent être satisfaisantes. Par consequent il prend la liberté, de prevenir Votre Excellence, que personne ne sera plus en état de donner des nouvelles aussi exactes touchant ses talents, que M<sup>r</sup> Boieldieu maitre de Chapelle & M<sup>r</sup> Rode premier Violon de Sa Majesté, deux artistes très distingués, & attachés depuis peu à la court de St. Petersbourg.

Je suis de Votre Excellence avec le respect le plus profond

Le très humble, & très obeissant serviteur

Antoine Reicha

Vienne le 14 de Mai 1804

Похоже, конфликт между Рейхой и венской музыкальной элитой, отраженный в его письме к Гертелю от 5 января 1804 года, зашел так далеко, что Рейха не рискнул обратиться за соответствующей рекомендацией ни к кому из своих венских учителей или коллег. То, что он не был известен широким кругам публики, поскольку не выступал ни в публичных концертах-академиях, ни в аристократических салонах в качестве виртуоза или импровизатора, не должно было служить отговоркой. Ряд его сочинений был уже издан в Париже и в Лейпциге, причем последние вышли в свет совсем недавно, в 1803–1804 годах [7, 16–17].

Яблоком раздора между авторитетными венскими музыкантами и Рейхой могли стать не его произведения в традиционных жанрах (симфония, квартет, трио, соната), и даже не его претензии на лавры ученого теоретика, а предложенная им «новая метода» сочинения фуг, призванная произвести революцию в этой достаточно консервативной сфере. Еще в 1802 году он

Vаше превосходительство!

Автор многочисленных сочинений, предназначенных для новой музыкальной Консерватории в С-Петербурге и отосланных три месяца тому назад Его императорскому Величеству без обращения к Его Превосходительству Министру внутренних дел, узнал, что затребованы более подробные сведения касательно его персоны. В Вене, где он пребывает в настоящий момент, его многочисленные занятия и обилие прочих разнообразных дел не позволили ему до сих пор добиться достаточной известности. Такие сведения не могут считаться удовлетворительными. Следовательно, он берет на себя смелость известить Ваше Превосходительство, что никто не сможет дать более точных сведений о его дарованиях, чем г-н капельмейстер Буальдьё и г-н Роде, первый скрипач Его Величества — два весьма выдающихся артиста, которые с недавних пор служат при дворе в С-Петербурге.

Остаюсь с глубочайшим почтением

Вашего Превосходительства смиреннейший и покорнейший слуга

Антуан Рейха

Вена, 14 мая 1804

опубликовал в Париже сборник с «многолюдным» посвящением: «12 фуг для фортепиано, сочиненных А. Рейхой и посвященных гражданам Мегюлю, Керубини, Госсеку, Ле Сюеру и Мартини, инспекторам музыкальной Консерватории»<sup>10</sup>.



Ил. 4. Титульный лист первого издания 36 фуг Рейхи (1804)

Вероятно, именно это издание он подарил Бетховену и наткнулся на весьма скептическое отношение с его стороны. Для Рейхи это, очевидно, стало весьма неприятной неожиданностью. В Бонне их связывала столь тесная дружба, что, по словам Рейхи, они были неразлучны как «Орест и Пилад» [16, 351]. Поначалу после приезда Рейхи в Вену они возобновили давнюю дружбу: вместе музицировали, обедали, обменивались сочинениями. 22 января 1803 года Карл ван Бетховен, являвшийся тогда секретарем своего брата Людвига, порекомендовал Гертелю для издания произведения Рейхи: «Они хороши, и я могу предоставить их Вам за невысокую цену» [1, 197–198]. Однако около 18 декабря 1802 года сам Бетховен в письме

<sup>10</sup> Пример такого посвящения не уникален. В упоминавшемся мною ранее трактате о теории музыки Калькбреннера (1803) фигурирует посвящение Л. Керубини, Ж.-Ф. Госсеку, А. М. Гретри, Й. Гайдну, Б. Ласепеду, Ж.-Ф. Лесюэру, Ж.-П.-Э. Мартини, Э.-Н. Мегюлю, П.-А. Монсиньи и Дж. Паизиелло.

к Гертелю иронически отозвался о фугах Рейхи (не называя его имени), противопоставляя им свои Вариации ор. 34 и ор. 35: «Вместо всякой шумихи насчет новой методы сочинения в[ариаций], каковую подняли бы в подобном случае наши господа соседи gallo-франки (как, например, один фр[анцузский] композитор презентовал мне фуги «après une nouvelle Methode», заключающейся в том, что fuga уже более вовсе не fuga etc.), — я хотел бы обратить внимание непосвященных только на то, что эти вариации все же отличаются от других» [1, 199].

Рейха мог «презентовать» Бетховену либо печатное парижское издание 12 фуг, либо, что несколько менее вероятно, но тоже не исключено, рукописный вариант расширенного собрания из 36 фуг. В настоящее время именно об этом сочинении Рейхи пишут больше всего, поскольку оно действительно переворачивает все традиционные представления о фуге (см., в частности: [4], [13], [15]). Притом что во второй половине XVIII века в Германии и Австрии учение о фуге было модернизировано и приспособлено к практике свободного стиля, отказавшись в практической композиции не только от ориентированного на ренессансную полифонию учения И. Й. Фукса («Gradus ad Parnassum», 1725), но и от правил эпохи барокко, связанных с традициями И. С. Баха и практикой фуги с цифрованным басом, Рейха пошел в своих новациях гораздо дальше. Он допускает тональную разомкнутость фуги, ответ в любой интервал, включая даже тритон, использование любых тактовых размеров, в том числе несимметричных (5/8), свободную разработку чужих тем (например, И. С. Баха) и многое другое.

Первое издание 36 фуг вышло в свет в Вене, в издательстве «Химическая печатня». Дата на титульном листе не значилась, однако реклама, извещавшая о новинке, появилась в приложении к *Wiener Zeitung* от 29 сентября 1804 года [19, 4008]).

Поскольку гравировка нот занимала изрядное время, Рейха должен был отдать сборник в печать за несколько месяцев до выхода в свет, предварительно получив необходимые разрешения из цензурного ведомства и от адресата посвящения. На сей раз им оказался престарелый Йозеф Гайдн, которому Рейха трогательно признался в любви и почитании в стихотворении, воспроизведенном перед нотным текстом в двух вариантах, на французском и на немецком языках. Эти варианты не полностью соответствуют друг другу, и не только потому, что французский текст рифмованный, а немецкий написан белым стихом. Есть и другие различия. Например, во французском тексте Гайдн именуется «современным Орфеем» (*Moderne Orphée*), а в немецком — «чародеем» и «творцом»; и это не единственное важное расхождение. В переписке Гайдна имя Рейхи отсутствует, и какова была реакция всеобщего «папы» на посвящение, мы не знаем. В любом случае, Гайдн должен был дать согласие на посвящение, что он мог сделать просто по душевной доброте, отнюдь не солидаризируясь с радикальными идеями своего поклонника. Следовательно, Рейха контактировал с Гайдном

4008

Im Verlage der k. k. priv. chemischen Druckerey,  
welche ihre Niederlage in dem Gewölbe des Herrn Franz Grund, priv. Antiquar, in der Singerstrasse beym rothen Apfel No 932 hat,  
ist ganz neu erschienen:

## 36 FUGUES

pour le  
PIANO - FORTE

par  
*Antoine Reicha.*

Prix 9 fl.

Mehrere dieser Fugen sind nach drey neu erfundenen, zusammengefügten Tactarten (mesures composées), und eine andere nach einem ganz neuen harmonischen Systeme verfertiget.

Alles dieses ist mit nöthigen Anmerkungen erläutert, welche diesem Werke (nebst einer deutschen und französischen Dedications-Ode an Joseph Haydn) vorangesezt sind.

Eine kleine Abhandlung unter folgendem Titel: Ueber die Fuge, als Vertheidigung des neuen Systems, nach welchem jene Fugen gesetzt worden sind, wird dem ganzen Werke abgefondert beygelegt.

Sowol diese Fugen sind vor fünf Jahren unter dem Titel: „Douze fugues pour le Piano, composées & dédiées aux cinq Inspecteurs du Conservatoire de Musique à Paris,“ in Paris bey Herrn Imbault aufgesetzt worden. Der schmeichelhafte Broschall, mit welchem man dieses Werk in Paris aufgenommen, nebst den noch schmeichelhafteren sowohl mündlichen als schriftlichen Aufmunterungen der Herren Cherubini, Méhul und anderen Freunden des Verfassers, waren die Haupttriebsfeder, daß diese 12 Fugen bis auf die Zahl von 36 vermehrt worden sind.

Die in so mancher Hinsicht merkwürdige neue Erfindung der chemischen Druckerey hat die Aufmerksamkeit des Verfassers an sich gezogen. Er schmeichelt sich, seinem Werke mehr Neuheit und Interesse zu geben, wenn er bey seinem gegenwärtigen Aufenthalte in Wien diese neue Auflage seiner Fugen durch die gedachte Druckerey würde bekannt machen lassen.

Auf die Schönheit, Präcision und Correctur dieser Auflage ist aller mögliche Fleiß angewendet worden, der bey einem solchen Werke nur Statt finden kann.

Ил. 5. Объявление о выходе в свет 36 фуг Рейха (29 сентября 1804)

весною или летом 1804 года, до выхода своих фуг из печати — то есть примерно в период, когда шла переписка по поводу его преподношения императору Александру. И если между старым мэтром и Рейхой существовали столь дружески-доверительные отношения, как об этом сказано в Автобиографии Рейхи, то сразу возникает вопрос: почему Гайдн не снабдил его рекомендательным письмом для передачи графу Разумовскому или даже для пересылки такого письма к русскому императорскому двору? Ведь именно в интересующий нас период Гайдн, лично знакомый со вдовствующей императрицей Марией Федоровной, дал соответствующее письмо другому своему ученику, Сигизмунду Нойкому, который отправился в Петербург из Вены 5 мая 1804 года и был очень милостиво принят Марией Федоровной,

о чем она сама сообщила Гайдну в письме от 15 февраля 1805 года [12, 455]. Благодаря рекомендации Гайдна Нойком получил место капельмейстера придворной немецкой труппы в Петербурге, однако уже в декабре 1805 года переместился на аналогичную должность в Москву (по его словам, причиной переезда были тяжелые личные переживания и суровый петербургский климат [14, 126–127]).

Знал ли Разумовский о том, кто такой Рейха? Думается, вполне мог знать, коль скоро граф общался в Вене со множеством музыкантов и, невзирая на свою огромную служебную занятость, следил за музыкальными новинками и сам заказывал новые сочинения, а Рейха писал в том числе и квартеты — к этому жанру Андрей Кириллович питал особое пристрастие. Но, даже если Разумовский не был знаком с творчеством Рейхи, ему не составило бы труда навести справки у тех, чье мнение для него выглядело особенно весомым — прежде всего, у Гайдна и Бетховена. Создается впечатление, что их отзывы не могли быть сугубо лестными. Вместе с тем, Разумовский явно не желал ни выносить собственный вердикт сочинениям Рейхи, ни сеять рознь в венских музыкальных кругах, добывая соответствующие письменные или устные свидетельства. Со свойственным ему дипломатическим тактом Андрей Кириллович предпочел уклониться от выполнения щекотливого поручения, сославшись на слова из приведенного выше письма самого Рейхи.

Приведем факсимиле, расшифровку и перевод письма Разумовского к князю Чарторыйскому от 8/20 июня 1804 года<sup>11</sup>.

Mon Prince,  
D'après la lettre du 7. Avril et la copie de celle de Monsr de Novasilzoff, j'ai fait les recherches prescrites relativement au Sr Reicha et je dois avouer, que j'y ai trouvé quelque difficulté, tant sa réputation, et comme compositeur et comme musicien, est peu établie ici. Lui-même en convient, et dans une lettre qu'il m'a adressée à ce sujet, et que je joins ici, il en donne pour raison de peu d'occasions qu'il a trouvées jusqu' à présent à Vienne, de faire preuve de talent, tandis que plus célèbre dans d'autres villes, il prétend pouvoir se référer à cet égard à l'opinion des principaux musiciens de la chambre Impériale à Saint Petersburg, don't il se dit connu. —

Мой Князь,  
Касательно письма от 7 апреля и копии с письма г-на Новосильцева, я предпринял порученное мне расследование относительно г-на Рейхи и должен признаться, что столкнулся с некоторыми трудностями, поскольку его репутация как композитора и музыканта здесь еще не установилась. Он сам это признает, и в письме, с которым он ко мне обратился по данному поводу, и каковое я к сему прилагаю, он приводит причины того, почему ему пока не представилась возможность проявить свой талант в Вене, в то время как в других городах он куда более знаменит. Он утверждает, что может сослаться в этой связи на мнение ведущих музыкантов императорской капеллы в Санкт-Петербурге, которые, по его словам, знают его. —

<sup>11</sup> АВПРИ, указ. дело. Листы 4–4 об. Черные чернила, текст написан рукой секретаря, прощальная формула и подпись — автограф Разумовского. На странице 2 (лист 4 об.) имеется помета из петербургской канцелярии на русском языке: «Сообщить Н. Н. Новосильцеву. Июля 23. 1804».



Votre Excellence voit que mon opinion dans cette circonstance ne saurait être que subordonnée à celle que l'on pourra se former directement à Saint Petersburg, sur les suffrages des gens du métier, du mérite du Sr Reicha, et que par conséquent il est indispensable que l'on détermine à l'avance le prix que j'aurai à mettre au don que la munificence Impériale destine au compositeur.

J'ai l'honneur d'être avec une considération très distinguée,  
Mon Prince,  
de Votre Excellence,  
le très humble et très obeissant  
Serviteur C. A. de Rasoumoffski.

A Vienne le 8/20 Juin 1804.

Вашему Превосходительству, несомненно, очевидно, что в данных обстоятельствах мое мнение о достоинствах г-на Рейхи может лишь подчиниться суждению, которое должно сложиться непосредственно в Санкт-Петербурге по совокупным голосам людей этой профессии, и что, следовательно, необходимо согласно сему определить подходящую цену подарка, который через меня Императорская казна назначит композитору.

Имею честь оставаться с отменнейшим уважением,  
Мой Князь,  
Вашего превосходительства  
смирнейший и покорнейший слуга  
Г[раф] А. Разумовский.

Вена, 8/20 июня 1804

Нет сведений о том, обращались ли служащие министерств и придворной канцелярии к Буальдье и Роде за справками относительно талантов и творческих достижений Рейхи. Судя по остальным бумагам в деле № 12, после получения князем Чарторыйским письма от Разумовского ситуация сложилась не в пользу музыканта. Лист 6 содержит краткое донесение Чарторыйского, адресованное, как явствует из текста, императору Александру. Оно вроде бы суммирует тезисы письма Разумовского, но на самом деле содержит отрицательное заключение, от которого сам граф все-таки воздержался.

Обращение в письме отсутствует, дата «23 июля 1804» вытекает из приписки внизу листа<sup>12</sup>.

Посол Граф Разумовский в подносимом у сего письме своем уведомляет, что по названию им относительно музыканта Рейха, поднесшего музыкальные сочинения свои Вашему Величеству, оказалось, что он мало известен в Вене по сочинениям своим, в чем и сам Рейх признается в письме своем к нему: у сего также прилагаемом.

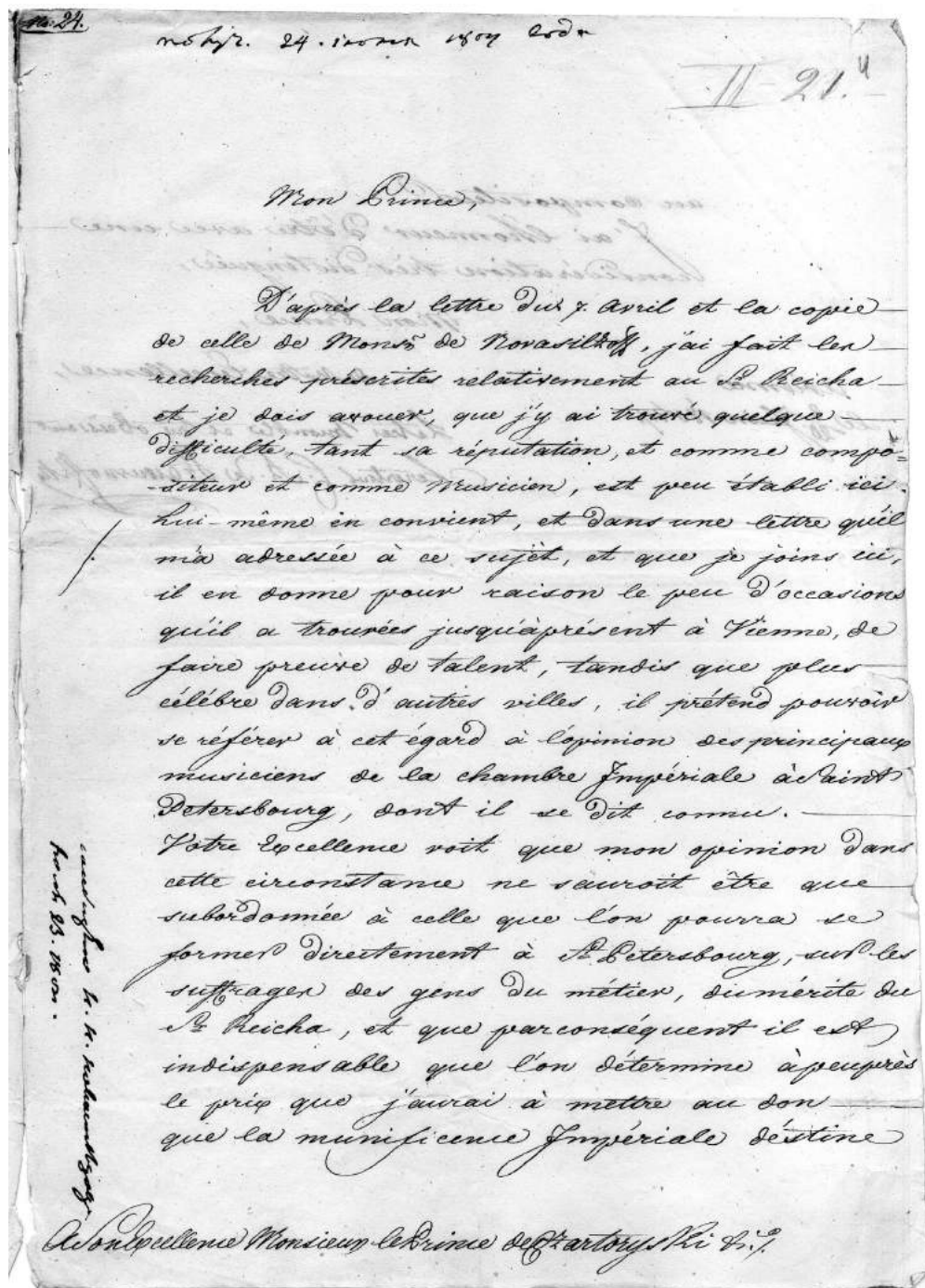
Таковое уведомление Графа Разумовского есть ответ на отношение мое к нему, по воле Вашего величества, Г<sup>м</sup> Действительным Камер-Гером Новосильцевым мне сообщенной.

[Подпись]

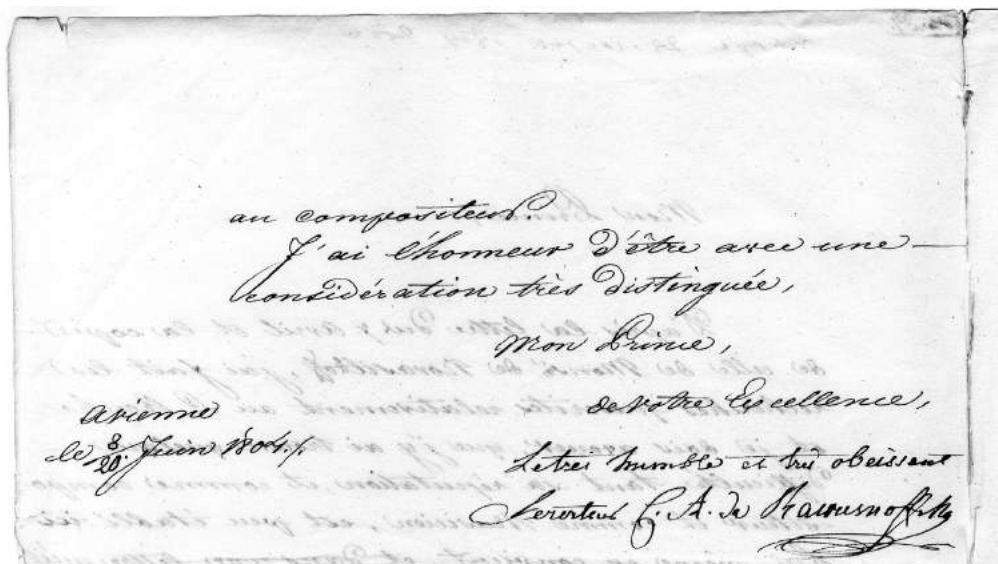
[Приписка]: Донесение Г. Разумовского сообщено в копии Д. Камергеру Новосильцеву. Июля 23: 1804.

Этим же числом датирован следующий далее черновик письма от имени императора («Сообщаю Послу Нашему в Вене Г. Разумовскому»), в котором

<sup>12</sup> АВПРИ, указ. дело. Листы 6–6 об. Текст написан рукой писца, подпись — автограф Чарторыйского.



Ил. 6. Письмо А. К. Разумовского к А. Чарторыйскому от 8/20 июня 1804. Страницы 1, 2



воля Александра I доводится до сведения Новосильцева с тем, чтобы он, в свою очередь, передал ее по надлежащим инстанциям<sup>13</sup>. По каким-то причинам бюрократическая машина на данном этапе резко замедлила свой ход. Ответ Новосильцева, адресованный Чарторыйскому, а косвенно — самому императору, последовал лишь 24 августа<sup>14</sup>.

№ 526.

Спбург.

Августа 24 дня 1804 года.

Его Сиятву К. Чарторыйскому.

Милостивый государь

Князь Адам Адамович.

Докладывая по письму вашего Сиятельства от 23-го числа прошедшего июля мною полученному, при котором приложены в копиях присланные известные бумаги, относительно музыканта Рейха; — имел я счастье получить высочайшее Государя Императора повеление: ответить графу Разумовскому, что на сделание подарка оному Рейху, высочайшего Его величества Соизволения не последовало. — О какомом монаршем повелении для надлежащего со стороны вашего Сиятельства исполнения, вам Милостивый Государь! сообщая, имею честь быть с истинным почтением и совершенною преданностию

Вашего Сиятельства

Покорнейший слуга

Николай Новосильцов.

<sup>13</sup> Там же, листы 7–7а.

<sup>14</sup> АВПРИ, указ дело, лист 8. Письмо написано черными чернилами рукой секретаря, слова «Покорнейший Слуга» и подпись сделаны Новосильцевым.

Наконец, точку в деле поставило письмо от князя Чарторыйского к графу Разумовскому от 31 августа 1804 года (полученное в Вене, очевидно, примерно через 10 дней)<sup>15</sup>.

Августа 31 дня  
1804.

Его С<sup>ву</sup> Графу А. К. Разумовскому в Вене.

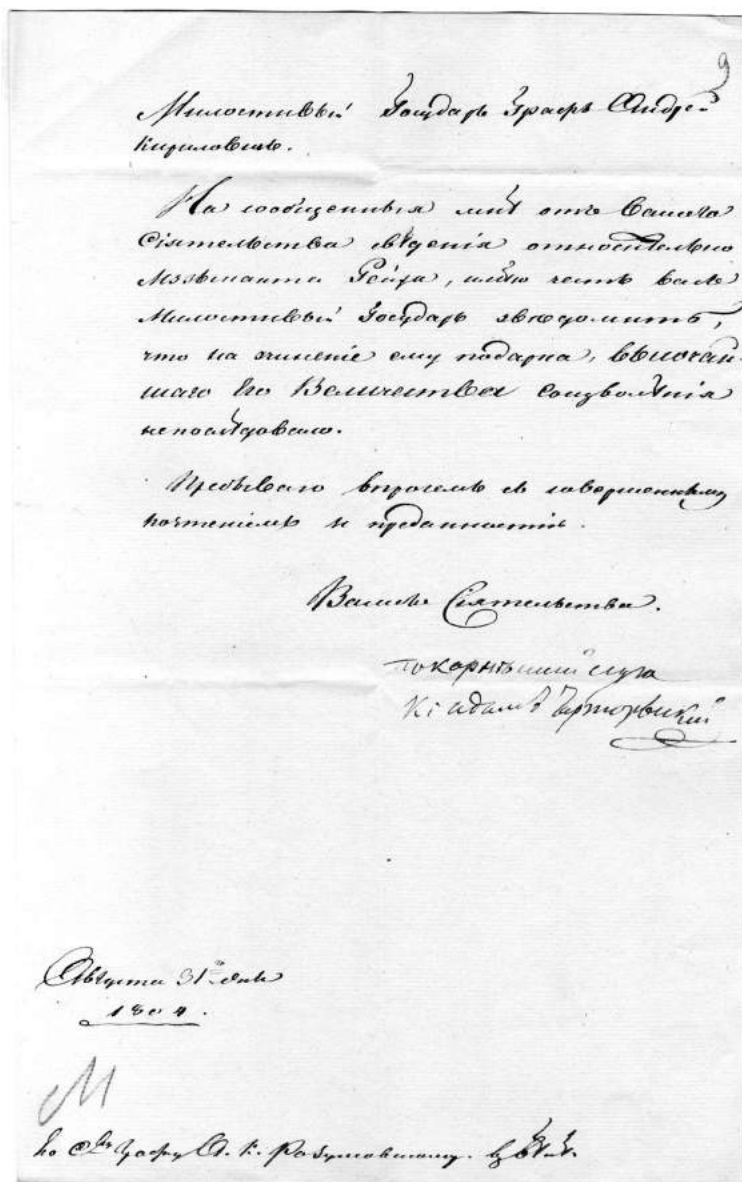
Милостивый Государь Граф Андрей Кириллович.

На сообщенные мне от Вашего Сиятельства известия относительно музыканта Рейха, имею честь вам Милостивый Государь уведомить, что на учинение ему подарка, высочайшего Его Величества соизволения не последовало. Пребываю впрочем с совершенным почтением и преданностию Вашего Сиятельства  
покорнейший слуга  
Кн. Адам Чарторыйский.

Вся история отвергнутого «музыкального приношения» Рейхи русскому императору поначалу выглядит почти анекдотической. Ведь простое решение сугубо частного вопроса обсуждается в течение нескольких месяцев, с начала апреля по конец августа, на самом высшем государственном уровне, причем поначалу благосклонное отношение императора («да, возможно») по ходу переписки меняется на твердое «нет». При этом ни сам Александр I, ни его приближенные, Новосильцев и князь Чарторыйский, не пытались вникнуть в достоинства присланного Рейхой трактата с музыкальными приложениями. Не делал этого, очевидно, и граф Разумовский, который, впрочем, рукописи трактата и не видел, коль скоро она посылалась не через посольство. Понятно, что у императора и высших должностных лиц его кабинета имелось огромное количество других дел и обязанностей, как и у посла в Вене, так что в этой связи скорее удивительно, насколько тщательно рассматривался вопрос о «подношении» Рейхи. Поэтому было бы совершенно неверно приписывать итоговый отрицательный вердикт нежеланию царя и его сановников вникнуть в суть вопроса или оказать великодушную помощь пусть не очень пока знаменитому, но оригинально мыслящему музыканту.

Истории других аналогичных приношений, иногда успешных, иногда нет, показывают, сколь осмотрительно и осторожно подходили в царской администрации к принятию даров от не очень известных лиц и к назначению им какого-либо вознаграждения. Количество таких подношений возрастало с течением времени и достигло размеров обширного потока после 1815 года, когда Александр I, осиянный славой победителя Наполеона, приобрел невероятную популярность в Западной Европе. Александру (а также его супруге Елизавете Алексеевне) присылали стихи, рукописи и печатные

<sup>15</sup> Там же, лист 9. Из четырех страниц бифолиума исписана только первая. Писано черными чернилами рукой секретаря, прощальная формула («покорнейший слуга») и подпись — автограф Чарторыйского.



Ил. 7. Письмо А. Чарторыйского к А. К. Разумовскому от 31 августа 1804

издания, проекты изобретений, картины, трактаты, музыкальные произведения — и каждый отправитель ожидал признания ценности своего дара и соответствующего материального вознаграждения, которое заведомо не могло быть слишком скромным, коль скоро исходило от императора. В описях АВПРИ фигурируют названия действительно курьезных «подношений», которыми приходилось заниматься сотрудникам царской канцелярии и министерства иностранных дел. Например, в 1816 году поступила

посылка из Англии, содержащая «Историю Персии» Джона Малколма, и поэму «Москва», сочиненную женой некоего деревенского священника<sup>16</sup>. В 1823 году пришлось решать дело «Об изобретении Г. Гарнерином средства возвратить к жизни мнимо умерших»<sup>17</sup>. Поток приношений оказался настолько интенсивным, что в 1824 году Александр был вынужден поставить всему этому жесткий заслон, издав 29 февраля циркуляр «О воспрещении иностранным литераторам присылать сюда книги и вещи художникам без особенного на то разрешения»<sup>18</sup>. Отныне всякий иностранец, желающий сделать подарок русскому царю, должен был сначала обратиться в соответствующее посольство, оно должно было связаться с министерством иностранных дел в Петербурге, министерство — представить дело царской администрации и получить (или не получить) разрешение. И только после прохождения по всем инстанциям посольство имело право принять пакет для пересылки его в Петербург. Собственно, эта методика, как мы видим на примере дела «музыканта Рейха», уже существовала, разве что Рейха опрометчиво миновал самую первую стадию — русское посольство, и это, возможно, было его роковой ошибкой. Если бы он добился приема у графа Разумовского и заранее сумел расположить его к себе и заинтересовать своими идеями и сочинениями, то всё могло бы обернуться иначе.

По делу Рейхи и по ряду других аналогичных дел, хранящихся в АВПРИ, мы видим, что решение о принятии императором творческих подношений принималось отнюдь не произвольно, а после получения рекомендаций уважаемых лиц (в частности, послов) или экспертных оценок от признанных профессионалов. Критерии, по которым оценивался претендент, выглядели резонно и весомо: насколько он талантлив (или даже гениален) и известен у себя на родине, а также за рубежом, насколько высоки художественные или интеллектуальные достоинства присланных работ. Очевидно, имело некоторое значение и актуальное состояние дипломатических отношений между русским двором и конкретной державой. Отношения между Россией и наполеоновской Францией вплоть до весны 1804 года были достаточно хорошими, но после казни герцога Энгиенского 21 марта и объявления Наполеона императором 18 мая возникла сильная напряженность, приведшая в итоге к войне 1805 года. Рейха никоим образом не был причастен к событиям на политической сцене, поскольку жил в Вене в качестве частного лица, однако по паспорту он являлся французом, и это могло сыграть свою роль.

Возможно, приближенные императора Александра допустили промах, отказавшись принять дар Рейхи. Но к их оправданию можно заметить, что в 1804 году он действительно еще не пользовался ни достаточной

<sup>16</sup> АВПРИ. Ф. 1: Административные дела. Разряд II. Опись 26. 1816: дело №21.

<sup>17</sup> АВПРИ. Ф. 1: Административные дела. Разряд II. Опись 26. 1823: дело №22.

<sup>18</sup> Рукописные копии циркуляра на французском языке были разосланы во все посольства России за рубежом. Эти материалы также хранятся в АВПРИ. Ф. 1: Административные дела. Разряд II. Опись 26. 1824: дело №8.

известностью, ни тем авторитетом, который заслуженно приобрел позднее в Париже, а глубокое расхождение во взглядах с ведущими венскими музыкантами, включая Гайдна и Бетховена, делало для Рейхи невозможным просить у них лестных отзывов о своем трактате. Хотя после выхода в свет осенью 1804 года собрания 36 фуг имя Рейхи зазвучало в музыкальных кругах гораздо громче, чем раньше, оно оказалось окружено ореолом скандальности. О том, что именно это сочинение будет расцениваться в XX и XXI веках как авангардное и пророческое, никто из современников помыслить, конечно, не мог.

Рейха больше не предпринимал попыток преподнести что-либо императору Александру. Однако всеобщее увлечение русской тематикой, достигшее в Европе апогея после 1812 года, отразилось и в его творчестве. В 1816 году он написал трехактную оперу «Наталия, или Русская семья» (*Natalie, or La Famille russe*) на либретто Жана-Анри Ги (*Guy*). Опера, поставленная 30 июля 1816 года на сцене Королевской академии музыки в Париже, выдержала лишь шесть представлений, но вызвала благожелательные отзывы критиков. Сюжет, разумеется, донельзя надуманный; имена большинства героев (кроме героини, Наталии) совершенно курьезны (граф Волдик, граф Варемзор, князь Долоски), но Рейха высоко ценил свое детище и с симпатией относился к испытаниям, выпавшим на долю благородной московской семьи, оказавшейся в ссылке на берегах Ангары. В наше время, в связи с нарастающим интересом к творчеству Рейхи, о его «русской» опере вновь вспомнили, и эта тема, несомненно, еще ждет своего исследователя.

Переписка российских чиновников высшего ранга по поводу обращения Рейхи к Александру I не только открывает незнакомую страницу в биографии музыканта, но и высвечивает целый ряд культурных, исторических и музыкально-теоретических проблем, скрывавшихся за этим частным, на первый взгляд, фактом.

#### Использованная литература

1. *Бетховен*. Письма: в 4 т. Т. 1: 1787–1811. Изд. 2-е, доп. / сост., автор вступ. статьи и коммент. Н. Л. Фишман; пер. Л. С. Товалёвой и Н. Л. Фишмана; доп. к составу тома, коммент. и предисловие к вступ. статье Л. В. Кириллиной. М.: Музыка, 2011. 616 с.
2. *Мельник В. Б.* «Трактат о высокой музыкальной композиции» Антонина Рейха (музыкальная теория и практика во Франции XIX века). Дисс. ... канд. иск. М.: Московская консерватория, 1991 (перевод трактата, машинопись) и 1992 (текст диссертации, машинопись).
3. *Мирошниченко С. В.* Возрождая из небытия великого: Антонин Рейха // *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2017. Випуск 25. С. 8–18.
4. *Мирошниченко С. В.* Peculiarities of a Tonal Plan of the Polyphonic Cycle “36 Fugues For Piano” by Antonin Reicha // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* № 1’2019. — С. 359–364.

5. Allgemeine musikalische Zeitung (AMZ). Leipzig, 1798. №4. 31 October.
6. Allgemeine musikalische Zeitung (AMZ). Leipzig, 1802. №21. 17 Februar.
7. Allgemeine musikalische Zeitung (AMZ). Leipzig, 1803. Intelligenzblatt N 4. November 1803.
8. *Antoine Reicha, compositeur et théoricien: actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013 / éd. par Louise Bernard de Raymond, Herbert Schneider et Jean-Pierre Bartoli. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 2015.*
9. Antoine Reicha. *Écrits inédits et oubliés / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften. Vol. 2, 1: Écrits théoriques et exemples pratiques* by Antoine Reicha, Hervé Audéon, Herbert Schneider, Alban Ramaut; Hildesheim: Olms, 2013. 631 p.
10. Antoine Reicha. *Écrits inédits et oubliés / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften. Vol. 1: Autobiographie, articles et premiers écrits théoriques* by Antoine Reicha, Hervé Audéon, Alban Ramaut, Herbert Schneider. Hildesheim: Olms, 2011. 344 p.
11. Antoine Reicha. *Écrits inédits et oubliés / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften. Vol. 2, 2: 24 Compositions pour piano* by Antoine Reicha, Hervé Audéon, Herbert Schneider, Alban Ramaut Hildesheim: Olms, 2013. 223 p.
12. Bartha D. (hrsg.). Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. und erläutert von D. Bartha. Budapest, 1965. 602 S.
13. *Dünki J.-J. Antonin Reicha and his 36 Fugues for piano // Piano Bulletin. 22–25 octobre 2015. P. 12–17. <https://dicteco.huma-num.fr/person/2230> (дата обращения: 12.12.2019).*
14. *Neukomm S. Esquisse Biographique de Sigismond Neukomm écrite par lui-même [1] // La Maitrise. Journal de Musique Religieuse. 1858. №8. P. 125–128.*
15. *Noble A. R. Identifying the Subjects of Anton Reicha's Trente six Fugues // Antoine Reicha, compositeur et théoricien: actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 2015. P. 277–284.*
16. *Prod'homme J.-G. From the Unpublished Autobiography of Antoine Reicha // The Musical Quarterly. Vol. 22. No. 3 (Jul. 1936). P. 339–353.*
17. *Professor Reicha: Practice and Legacy of a Composer-Teacher. International Conference. Abstracts. Lucca, 10–12 November 2017.*
18. *Schneider H. Reicha und Beethoven: Wechselseitige Einflüsse auf dem Gebiet der Komposition // Antoine Reicha, compositeur et théoricien: actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 2015. P. 215–250.*
19. Wiener Zeitung. 1804. 29. September. S. 4008.

## References

1. \_\_\_\_\_. (2011). *Beethoven. Pis'ma* [Beethoven's Letters]; in 4 vols. V. 1: 1787–1811, collected and commented by N. L. Fishman; translated by L. S. Tovaleva i N. L. Fishman, additions to 2<sup>nd</sup> augmented ed., foreword and commentary by L. Kirillina. Moscow, Muzyka. (in Russian).
2. Mel'nik, V. B. (1991, 1992) “*Traktat o vysokoy muzykal'noy kompozitsii*” Antonina Reykha (*muzykal'naya teoriya i praktika vo Frantsii XIX veka*) [“A treatise on high musical composition” by Antonin Reich (musical theory and practice in France of the 19th century)]. PhD diss. Moscow, Moskovskaya konservatoriya [Moscow



- Conservatory], 1991 (treatise translation, typescript), 1992 (dissertation text, typescript). (in Russian).
3. Miroshnichenko, S. V. (2017). *Vozrozhdaya iz nebytiya velikogo: Antonin Reykha [Reviving of the greatest from the oblivion: Antonin Reicha]. Muzichne mistetstvo i kul'tura [Music Art and Culture]. Vol. 25, 8–18. (in Ukrainian).*
  4. Miroshnichenko, S. V. (2019). Peculiarities of a Tonal Plan of the Polyphonic Cycle “36 Fugues For Piano” by Antonin Reicha. In *Visnik Natsional'noi akademii kerivnikh kadriv kul'turi i mistetstv [Scientific Journal “National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald”], No. 1/2019, 359–64.*
  5. \_\_\_\_\_. (1798). *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig, 1798. №4. 31 October.
  6. \_\_\_\_\_. (1802). *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig, 1802. №21. 17 Februar.
  7. \_\_\_\_\_. (1803). *Allgemeine musikalische Zeitung*. Leipzig, 1803. Intelligenzblatt No. 4. November 1803.
  8. \_\_\_\_\_. (2015). *Antoine Reicha, compositeur et théoricien: actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013*, éd. par Louise Bernard de Raymond, Herbert Schneider et Jean-Pierre Bartoli. Hildesheim; Zürich; New York, Olms.
  9. \_\_\_\_\_. (2013). *Antoine Reicha. Écrits inédits et oubliés / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften. Vol. 2, 1: Écrits théoriques et exemples pratiques*, hrsg. von Hervé Audéon, Herbert Schneider, Alban Ramaut; Hildesheim, Olms.
  10. \_\_\_\_\_. (2011). *Antoine Reicha. Écrits inédits et oubliés / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften. Vol. 1: Autobiographie, articles et premiers écrits théoriques*, hrsg. von Hervé Audéon, Alban Ramaut, Herbert Schneider. Hildesheim, Olms.
  11. \_\_\_\_\_. (2013). *Antoine Reicha. Écrits inédits et oubliés / Unbekannte und unveröffentlichte Schriften. Vol. 2, 2: 24 Compositions pour piano*, hrsg. von Hervé Audéon, Herbert Schneider, Alban Ramaut. Hildesheim, Olms.
  12. \_\_\_\_\_. (1965). *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. und erläutert von D. Bartha. Budapest, Bärenreiter.
  13. Dünki, J.-J. *Antonin Reicha and His 36 Fugues for Piano. Piano Bulletin*, 22–25 octobre 2015, 12–17. Available at: <https://dicteco.huma-num.fr/person/2230> (accessed 12.12.2019).
  14. Neukomm, S. (1858). *Esquisse Biographique de Sigismond Neukomm écrite par lui-même [1]. La Maitrise. Journal de Musique Religieuse*, 1858, №8, 125–128.
  15. Noble, A. R. (2015). Identifying the Subjects of Anton Reicha’s Trente six Fugues. In *Antoine Reicha, compositeur et théoricien: actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013*, 277–84. Hildesheim; Zürich; New York: Olms.
  16. Prod’homme, J.-G. (1936). From the Unpublished Autobiography of Antoine Reicha. *The Musical Quarterly*, Vol. 22, No. 3 (Jul. 1936), 339–53.
  17. \_\_\_\_\_. (2017). *Professor Reicha: Practice and Legacy of a Composer-Teacher. International Conference*, Lucca, 10–12 November 2017, Abstracts.
  18. Schneider, H. (2015). Reicha und Beethoven: Wechselseitige Einflüsse auf dem Gebiet der Komposition. In *Antoine Reicha, compositeur et théoricien: actes du colloque international tenu à Paris du 18 au 20 avril 2013*, 215–50. Hildesheim; Zürich; New York: Olms.
  19. \_\_\_\_\_. (1804). *Wiener Zeitung*, 1804, 29. September, 4008.

**КРИСТИНА РОБЕРТОВНА АГАРОНЯН***k.agaronyan@bk.ru*

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

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

**KRISTINA R. AGARONIAN***k.agaronyan@bk.ru*

Postgraduate student of the Foreign Music History Department, Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.  
125009 Moscow  
Russia

**АННОТАЦИЯ****Диалог с прошлым в творчестве Мэри Джейн Лич: на пути к слышанию**

Статья посвящена анализу и интерпретации сочинений американского композитора Мэри Джейн Лич (р. 1949), созданных на основе чужого материала: музыки К. Монтеверди, Дж. Дауленда, И. С. Баха, А. Брукнера и др. Отношение к прошлому в этих пьесах свободно от постмодернистской иронии: используя стратегию деконструкции, композитор дополняет заимствованный материал, создает на основе чужих произведений оригинальные композиции, в которых внимание слушателя акцентируется на не слышимых ранее или малозаметных музыкальных деталях.

Этот же подход композитор применяет и для исследования исторических событий, в том числе тех, которые дошли до нас в виде мифологии: деконструируя миф, Лич создает феминистскую оперу об Ариадне; черпая вдохновение из рассказов об охоте на ведьм, перерабатывает текст Каstellозы, средневековой окситанской тробайрицы (женщины-трубадура) — в результате возникает сильное, полное экспрессии художественное высказывание.

Предоставляя в своих произведениях голос людям, чьи образы оказались несправедливо забыты или искажены с течением времени, Мэри Джейн Лич помогает своим слушателям приобрести опыт чуткости и восприимчивости к музыкальному и историческому наследию.

*Ключевые слова:* Мэри Джейн Лич, современная музыка США, постмодернизм, постминимализм, деконструкция, Клаудио Монтеверди, Джон Дауленд, Ариадна, Каstellоза

**ABSTRACT****Dialogue With the Past in the Work of Mary Jane Leach: on the Path to Hearing**

The article is devoted to the analysis and interpretation of the works by Mary Jane Leach (born 1949, contemporary composer from the USA), created on the basis of music by Monteverdi, Dowland, Bach, Bruckner, etc. The attitude to the past is free from the postmodern irony in these compositions; using the strategy of deconstruction, Mary Jane Leach adds to the borrowed material, creates original compositions based on other composer's works, in which the listener's attention is focused on previously inaudible ephemeral musical details.

The composer uses the same approach to artistic research of historical events, including those that have been transformed into mythology. Deconstructing a myth, Leach creates a feminist opera about Ariadne; drawing inspiration from stories about the witch-hunt, the composer rewrites the text by Castelloza, a medieval trobairitz. As a result, Leach produces a strong, expressive artistic statement.

By giving voice in her work to people whose images have been unfairly forgotten or perverted over time Mary Jane Leach helps her listeners to gain experience of sensitivity and receptivity to the musical and historical heritage.

*Keywords:* Mary Jane Leach, contemporary music of the USA, postmodernism, postminimalism, deconstruction, Claudio Monteverdi, John Dowland, Ariadne, Castelloza

**Кристина Агаронян**

## ДИАЛОГ С ПРОШЛЫМ В ТВОРЧЕСТВЕ МЭРИ ДЖЕЙН ЛИЧ: НА ПУТИ К СЛЫШАНИЮ

Диалог с культурным наследием в музыке последних десятилетий чаще всего ассоциируется с искусством постмодерна. Характерные для постмодернизма переоценка ценностей, горькая ирония и нигилизм стали ключевыми в выборе форм диалога с прошлым. Однако, несмотря на то что пародии, коллажи, пастиш получили широкое распространение, стали, казалось бы, самой естественной формой взаимодействия с чужим материалом, современное искусство рождает и иные виды творческих диалогов. Подобные явления еще недостаточно изучены, и каждый такой случай требует индивидуального подхода. В этой статье мы обратимся к творчеству представительницы американского постминимализма и современного экспериментализма Мэри Джейн Лич (р. 1949)<sup>1</sup>, в сочинениях которой музыкальные произведения прошлого входят в современный звуковой мир не как нечто чужеродное, а как источник скрытых смыслов.

Творческий путь Мэри Джейн Лич может напомнить многие биографии современных американских композиторов<sup>2</sup>. Долгое время Лич не думала

---

<sup>1</sup> Чаще всего исследователи рассматривают творчество Мэри Джейн Лич в контексте постминимализма (об этом пишет в первую очередь Кайл Ганн в своих работах, посвященных постминимализму [7, 42, 48–49]; [6, 347]; [8]). Дженни Готчок относит творчество Лич к экспериментальной музыке [10, 119].

<sup>2</sup> Мэри Джейн Лич родилась в 1949 году в Вермонте. В 1972 году она получила степень бакалавра в Вермонтском университете (в области театра и музыки); в 1977–1978 годах Лич обучалась композиции у Марка Цукермана в Колумбийском университете (Нью-Йорк), в 1984–1989 годах совершенствовала вокальные навыки на *The Voice Workshop* с Жанетт Ловетри. В семидесятых-восемидесятых годах Лич активно высту-

о том, чтобы стать композитором, и к своему музыкальному увлечению относилась поначалу исключительно как к хобби. Посвятить себя музыке целиком она решила после тесного знакомства со старинной музыкой: «Я всегда любила Баха. Во время учебы в колледже я работала летом на театральном фестивале Шекспира, и именно тогда меня познакомили с музыкой Дауленда. А через несколько лет я впервые услышала Монтеверди. Их музыка тогда впервые заговорила со мной и продолжает это делать до сих пор»<sup>3</sup>. Впоследствии интерес к старинной музыке определил выбор творческого пути Мэри Джейн Лич; музыка эпохи Ренессанса и барокко оказала непосредственное влияние не только на стиль, технику, гармонический язык произведений Лич, но и на образную сферу ее композиций. Многие компоненты старинной музыки, экспериментальный подход к композиции и минималистские техники в результате образуют в творчестве Лич сложное единство и вступают во взаимодействие. Лич прямо обращается к источникам своего композиторского вдохновения — музыке К. Монтеверди, Дж. Дауленда, Солажа, И. С. Баха, впоследствии А. Брукнера и В. А. Моцарта. На основе их произведений Мэри Джейн создает собственные уникальные композиции, изобретая для каждого источника отличный от других способ обработки или переработки материала, не

пает как исполнитель на кларнете и певица, а в 1983 году она вошла в состав только что созданного *Downtown Ensemble*, в котором, помимо нее, работали композиторы и исполнители Дэниэл Гуд, Питер Заммо и Уильям Хеллерманн. В 1989–1990 годах Мэри Джейн проходила творческую стажировку в Соборе Святого Петра в Кёльне. Получила награды от Фонда современного исполнительского искусства, Национального фонда искусств (NEA), благотворительного фонда Мэри Флаглер Кэри, Западно-немецкого радио, Совета по искусству Нью-Йорка, Нью-Йоркского фонда искусства, Международного общества женщин в музыке, Американского композиторского форума, фонда Peter S. Reed и многие другие. Ей заказывают произведения известные ансамбли и солисты, среди которых *Relâche*, *The Downtown Ensemble*, *Newband*, Мануэль Цуррия, Эмануэль Арчиули, Сара Кэхилл, Гай Клучевсек, Либби Ван Клиф. В 2009 году Лич выкупила не действующую ныне католическую церковь в Валли Фолс, штат Нью-Йорк, которая служит ей не только домом, но и рабочим местом, а также концертным залом. В настоящее время Мэри Джейн Лич — независимый композитор, лектор в Калифорнийском институте искусств, а также музыковед: одним из важнейших ее проектов является восстановление и поиск сохранившегося музыкального наследия Джулиуса Истмэна. Благодаря ее работе были составлены три диска записей его произведений, а впоследствии Лич в сотрудничестве с Рени Левинь Пэкер издала книгу — сборник статей, посвященных творчеству Истмэна [9].

В своем творчестве композитор исследует звук и разнообразие звуковые феномены (гармоники, комбинационные тоны, призвуки, получающиеся в процессе интерференции волн), экспериментирует с акустикой помещений и расположением музыкантов в пространстве (об этом см.: [19]). Используя научные знания о физических свойствах звуковых волн и их сочетаний (интерференция, резонанс), а также законы слухового восприятия и собственный исследовательский опыт, полученный путем экспериментов с сочетаниями звуков, тембров, фактурой, Лич создает в своих произведениях особую среду, в которой в максимально возможной степени обеспечивается появление различных комбинационных тонов и слышимых биений.

<sup>3</sup> Из личной беседы.

нарушая его логику, сохраняя звуковысотность, но раскрывая совершенно неожиданные грани звучания. Бережное отношение к первоисточнику выделяет сочинения Лич на фоне преобладающих в наше время в композиторском творчестве тенденций.

Однако Лич не чужд и метод деконструкции, который обычно связывают с искусством постмодернизма. Принято считать, что в процессе деконструкции заимствованный материал искажается и иронически переосмысливается. Впрочем, разработавший это понятие Жак Деррида не связывал его с идеей разрушения: «Речь шла о том, чтобы разобрать, разложить на части, расслоить структуры <...>, — пишет французский философ. — Но разобрать, разложить, расслоить структуры (в извечном смысле, более историчное движение, нежели движение “структуралистское”, которое тем самым ставилось под вопрос) — это не была какая-то негативная операция. Скорее, чем разрушить, надлежало также и понять, как некий ансамбль был сконструирован, реконструировать его для этого» [1, 55].

Лич меняет фокус восприятия известного текста (в данном случае музыкального) в русле выработанных постмодернизмом стратегий. При этом, в отличие от общепринятой трактовки именно музыкальной деконструкции, предполагающей некое искажение материала, помещение его в чужеродный контекст, вступающий с материалом в конфронтацию, Лич обращается с первоисточником крайне бережно. Композитор включает чужой материал в новый, авторский контекст, но это не создает конфликта, несмотря на их разнородность, разную стилевую направленность и временную принадлежность. Лич выявляет в источнике скрытые детали и насыщает его новыми звучаниями, не противоречащими его природе.

Каждое подобное произведение Лич — это своеобразная парафраза на тот или иной музыкальный объект. Всякий раз композитор избегает какой-либо герменевтической трактовки, не пытаясь, в отличие от многих постмодернистов, сломать уже существующие смыслы или же навязать им новую интерпретацию. В ее творчестве обнаруживается иной подход — не игра значений, отсылок и аллюзий, а стремление «очистить» первоисточник от его смысловой предзаданности, поместив в звуковой постминималистический вакуум.

Мэри Джейн Лич значительно замедляет темп развития материала, не только прорабатывая каждый звук и каждую интонацию выбранного первоисточника, но и заставляя нас таким образом тщательно вслушиваться в него, словно рассматривая под микроскопом.

Подобное стремление обнаруживает родство с некоторыми идеями других европейских и американских композиторов, развивавшихся параллельно и совершенно самостоятельно. Прежде всего в этом ряду следует назвать концепцию «глубокого вслушивания» (*deep listening*) американского композитора Полин Оливерос (1932–2016). Необходимость особой концентрации слушательского сознания, по мнению Оливерос, приходит «в процессе практики слушания с пониманием того, что сложные волновые

формы, непрерывно передаваемые слуховой корой из внешнего мира ухом, требуют активного взаимодействия с вниманием. В процессе обучения и приобретения опыта люди осознанно приходят к слушанию. Слушание — это не то же самое, что слышание, а слышание — не то же самое, что слушание. Ухо постоянно собирает и передает информацию — однако внимание слуховой коры может быть отключено. Очень мало передаваемой органами чувств информации в мозг воспринимается на сознательном уровне» [21, XXI].

Медитативность композиций Лич, намеренная аскетичность, акцентирование обертоновых созвучий, в которых акустические особенности звука способны раскрыться в наибольшей степени, максимально располагают к внимательному, осознанному вслушиванию в каждый элемент ткани. Помимо этого, одним из важнейших для творчества Лич аспектов является игра с различными акустическими явлениями, призвуками и комбинационными тонами. Их звучания композитор добивается при помощи экспериментов с фактурой, тембрами, расположением музыкантов в пространстве. Работа Лич с комбинационными тонами вносит в процесс слушания дополнительную интригу и магию — только внимательному человеку, погруженному в процесс восприятия, откроется новый звуковой уровень ее композиций, не зафиксированный в нотах. В том, каким образом Лич обращает внимание слушателя на неслышимые обычно стороны используемой ею чужой музыки, можно усмотреть определенную аналогию с ее подходом к звуку как акустическому явлению, в котором она стремится раскрыть мельчайшие детали. Примечательно, что Мэри Джейн Лич, в отличие от Оливерос (и других своих коллег)<sup>4</sup>, не говорит о подобном подходе в своих текстах. При этом она — один из первых композиторов, чье творчество обнаруживает схожие идеи, найденные, впрочем, совершенно самостоятельно, без явно ощутимого влияния с чьей-либо стороны.

На данный момент Лич создано 12 пьес на основе чужого материала, что составляет почти шестую долю от общего числа ее произведений<sup>5</sup>. Композитор обращается к известным сочинениям Монтеверди, Баха, Брукнера, Дауленда, Моцарта и других композиторов (см. таблицу 1).

Жанр, тембровый состав и стиль источников заимствования материала различен, столь же различны и композиционные методы, применяемые Лич, однако авторская манера всегда остается узнаваемой. Некоторые ее

<sup>4</sup> Разграничивает понятия «слушатель» (Zuhörer) и «слышащий» (Hörer) и Хельмут Лахенман. Композитор в связи со своей композицией *Accanto*, в которой совершенно особым образом использует музыку Моцарта, замечает, что «слышать значит воспринимать себя по-новому: изменившимся, а также готовым к изменениям. В отличие от слушания, «слышать» означает найти совершенно новые ориентиры, по-новому определить свое местоположение, наконец, открыть в себе неизведанные пространства, осязая непривычные структуры» ([12, 169]; пер. Р. Насонова).

<sup>5</sup> На данный момент Мэри Джейн Лич является автором более 60 сочинений. В их числе — отдельные номера ее единственной оперы «Ариадна Кносская», над которой композитор работает с 1995 года.

Название	Тембровый состав	Первоисточник
<i>Green Mountain Madrigal</i> (1985)	восемь сопрано <i>a cappella</i>	К. Монтеверди. Мадригал <i>Lamento d' Arianna</i> SV 107 (I часть) из Шестой книги
<i>Mountain Echoes</i> (1987)	восемь сопрано <i>a cappella</i>	
<i>Ariadne's Lament</i> (1993)	восемь сопрано <i>a cappella</i>	
<i>Bruckstück</i> (1989)	восемь сопрано <i>a cappella</i>	
<i>Tricky Pan</i> (1995)	контратенор и восемь записанных контратеноровых партий	А. Брукнер. Адажио из Восьмой симфонии (начальный десятитакт) Солаж. Виреле <i>Tres Gentil Cuer</i>
<i>Song of Sorrows</i> (1995)	смешанный хор (SSAATB) <i>a cappella</i>	К. Монтеверди. Мадригал <i>Lamento d' Arianna</i> SV 107 (II–IV части) из Шестой книги
<i>Bach's Set</i> (2007)	солирующая виолончель и восемь записанных виолончелей	И. С. Бах. Прелюдия из Первой сюиты для виолончели соло G-dur
<i>Piano concerto for Emanuele</i> (2010)	фортепиано и симфонический оркестр	В. А. Моцарт. Концерт для фортепиано d-moll К. 466 (фрагмент)
<i>Dowland's Tears</i> (2011)	флейта и девять записанных флейт (среди которых три басовые)	Дж. Дауленд. <i>Lachrimae</i>
<i>Banister's Ground</i> (2013)	альтовая блокфлейта и три виолончели	Дж. Банистер. <i>Division on a Ground</i>
<i>Melancholia</i> (2015)	вокальный ансамбль (бас, тенор, два альты и два сопрано)	Дж. Дауленд. <i>I Saw My Lady Weep</i>
<i>Semper Dolens</i> (2018)	флейта и шесть записанных флейт (среди которых одна басовая)	Дж. Дауленд. <i>I Saw My Lady Weep</i>

Таблица 1. Произведения М. Дж. Лич на основе чужого материала

произведения представляют собой мелодию с аккомпанементом; в иных случаях композитор избирает сложные, индивидуальные приемы работы с исходным материалом. Среди особенностей ее метода можно выделить экономность развития, медленное, медитативное развертывание, а также часто встречающееся (в композициях самого разного рода) начало — поочередное вступление голосов на одном-двух звуках (преимущественно в одном регистре, но возможны варианты в разных регистрах на аналогичных звуках) и последующим собиранием их в обертоновый аккорд, как бы мерцающий благодаря ритмической неоднородности голосов.

Характерным является также значительное увеличение времени звучания используемого материала за счет интенсивной мотивной и гармонической разработки. Так, десятитактовый фрагмент из Адажио Восьмой симфонии Брукнера стал основой почти тринадцатиминутной композиции *Bruckstück*. Также возможно и рассредоточение материала: звуки одной строчки мадригала Монтеверди последовательно распределены между голосами в девятиминутной пьесе *Mountain Echoes*.

Сам принцип выстраивания произведения на основе чужого, в некоторых случаях с точным сохранением звуковысотности, напоминает ренессансные мессы-парафразы, а принцип работы с первоисточником восходит к средневековому методу *cantus prius factus* — композиций на «прежде созданный напев». Насыщение мелодии первоисточника дополнительными звучаниями в некоторых пьесах Лич напоминает прием колорирования *cantus firmus*'а в ренессансных полифонических произведениях.

Развивая материал, Лич пользуется распространенными методами: вычленением мотивов, их повторением, дроблением. Также композитор прибегает к одному из любимых приемов минималистов — аддиции (правда, не столь часто). Важную роль играет и полифоническая техника: в произведениях Лич мы находим многочисленные имитации, фрагментарно возникающие каноны, в том числе пропорциональные, бесконечные с нулевым интервалом (см. пример 1).

Фактура произведений Лич во многом зависит от типа первоисточника. Заимствуя мелодию солирующего голоса, она чаще всего предпочитает двухслойную фактуру, включающую мелодическую линию солиста и характерный для ее композиторского стиля монолитный, однотембровый аккомпанирующий ансамбль. Используя многоголосный источник, Лич практически всегда устанавливает равноправное многоголосие. В *Piano concerto for Emanuele* Лич пишет произведение для фортепиано и оркестра, сохраняя темброво-фактурные черты жанра первоисточника.

Исключение составляют произведения на основе музыки Дауленда. В *Melancholia* заимствованная мелодия солирующего голоса источника рассеивается в хоровой фактуре. В *Dowland's Tears* и *Semper Dolens* есть солирующий голос, однако он оказывается полностью растворен в общем звучании.



М. Дж. Лич. *Mountain Echoes*, тт. 156–159. Фрагмент двойного канона

1

1  
-leh-, che mi, che mi, vo-, che vo-,

2  
con- for- te. Che mi con- te. Che- e mi- i

3  
che vo-, che vo-, -leh-, Che mi, che mi, vo-,

4  
-te. Che mi con- for- mi- i co- on-

5  
vo-, che vo-, che vo-, -leh-, che mi, che mi,

6  
-te. Che mi con- for- te. Che- e mi- i co- on-

7  
che mi, che mi, vo-, che vo-, che vo-, -leh-

ФАКТУРА	ПРОИЗВЕДЕНИЕ	ЗАИМСТВУЕТСЯ
Равноправное многоголосие (полифоническая)	<i>Green Mountain Madrigal</i> (1985) <i>Mountain Echoes</i> (1987) <i>Bruckstück</i> (1989) <i>Ariadne's Lament</i> (1993) <i>Song of Sorrows</i> (1995)	Многоголосие
солирующий голос + монолитный одностембровый аккомпанемент	<i>Tricky Pan</i> (1995) <i>Bach's Set</i> (2007) <i>Banister's Ground</i> (2013)	мелодия солирующего голоса
партия солиста сливается со звучанием записанных инструментов	<i>Dowland's Tears</i> (2011) <i>Semper Dolens</i> (2018)	
одноголосная мелодия распределена в хоровой фактуре	<i>Melancholia</i> (2015)	

Таблица 2. Распределение композиций на основе чужого материала по типу первоисточника, характеристика фактуры

Для каждого из источников Лич выбирает определенную стратегию заимствования, используя либо произведение полностью, либо фрагмент или мелодический оборот из него. В случае с *Banister's Ground*, основанном на *Division on a Ground* Джона Банистера, Лич использует одноголосную мелодию целиком, а по фактуре и методу работы с материалом это сочинение, так же, как и *Tricky Pan*, напоминает гармоническую обработку одноголосной мелодии (обе пьесы представляют собой мелодию с монолитным монотембровым аккомпанементом).

В некоторых композициях Лич цитирует только начальные обороты, а впоследствии чужой материал растворяется в авторском; так происходит, например, в *Bach's Set* по мотивам Прелюдии из Виолончельной сюиты G-dur Баха. Но так как избранный материал представляет собой не что иное, как мелодические фигурации, Лич довольно скоро отказывается от точного цитирования, делая выбор в пользу дискретного и сохраняя общие контуры движения и основные гармонии. Так, практически дословно цитируются первые четыре такта Прелюдии, растягиваясь за счет многократных повторов звуков и мотивов на почти 30 тактов пьесы Лич. Можно проследить некоторые интонации из пятого такта Прелюдии в 42-м такте *Bach's Set* — далее точные заимствования не встречаются, однако вряд ли это будет заметно слушателю: музыка Баха словно растворяется в медленном звуковом континууме, созданном Лич, обнаруживая с ним поразительное стилевое единство.

Схожие методы работы обнаруживаются и в *Bruckstück*, где основой послужил материал начального десяти такта Адажио из Восьмой симфонии

Брукнера — а именно, гармоническая педаль струнных и скромная мелодия первых скрипок. Точную звуковысотность первоисточника композитор сохраняет только на начальном этапе развития. Впоследствии же материал перерастает в свободные вариации.

Наиболее сложно устроены произведения Мэри Джейн Лич на основе пятиголосного мадригала *Lamento d'Arianna* Клаудио Монтеверди, хроматическая напряженная интонационность которого вдохновила ее на создание целого комплекса парафраз — *Green Mountain Madrigal*, *Mountain Echoes*, *Ariadne's Lament* и *Song of Sorrows*. Первые три из них роднит тембровый состав (все они написаны для восьми сопрано *a cappella*), при этом степень варьирования музыкального первоисточника различна, а характер общего звучания индивидуален. Примечательно, что Лич сохраняет многие особенности музыки Монтеверди (свойственные и его эпохе в целом): все парафразы изобилуют полифоническими приемами; целое строится как текстомузыкальная форма (в некоторых случаях прототипом послужила мотетная форма). Также все пьесы по способу работы с первоисточником напоминают ренессансные мессы-пародии<sup>6</sup> (всюду используется многоголосный источник).

Для каждой Лич выбирает разные строки мадригала, заимствуя музыкальный материал вместе с текстом. При этом композитор оперирует преимущественно не цельными строками и фразами, а отдельными словами, подчеркивая тем самым сонорику текста.

В *Green Mountain Madrigal* (1985) уже само название отсылает нас к Монтеверди (часто при жизни композитора его фамилию писали «Monteverde», что переводится с итальянского как «зеленая гора»; композитор и современники нередко обыгрывали этот каламбур<sup>7</sup>). В качестве текстовой основы почти девятиминутной композиции Мэри Джейн использует первую строку стихотворения Оттавио Риннучини («Lasciatemi morire»). Музыкальный материал пьесы представляет собой свободное изложение первой фразы мадригала «Lasciatemi morire» Клаудио Монтеверди из Шестой книги. Первая фраза представлена у Монтеверди трехголосием; этот же музыкальный материал в пьесе Лич распределяется между восемью голосами. Также Лич транспонирует исходный материал на малую терцию вверх.

<sup>6</sup> В произведениях Мэри Джейн Лич также можно встретить принципы работы с первоисточником, характерные для *мессы-парафразы*: подобные встречаются, например, в хоровой пьесе *Melancholia* (2015), в основе которой — одноголосная мелодия Дауленда.

<sup>7</sup> Фрагменты из писем и подписей Монтеверди приведены в кембриджском сборнике работ, посвященных композитору [3, 28].

(Lento) *pp*

Canto  
La - scia - te - mi mo - ri - re

Quinto  
La - scia - te - mi mo - ri - re

Alto  
La-

Tenore

Basso  
La - scia - te - mi mo - ri - re

1  
-scia, -scia, -scia, -scia, *mf*

4  
- La-, La-, La-, La-, La-,

6  
La-, La-, La-, La-, La-,

8  
La-, La-, La-, La-, La-,

Звуки мелодии передаются из голоса в голос, а вертикаль акцентирует звучание малой секунды. Каждый из звуко-словов многократно повторяется; постоянные эхообразные мелькания, пульсации, биения звуков собираются в единую, внутренне подвижную, как бы мерцающую фактуру.

4 М. Дж. Лич. *Green Mountain Madrigal*, гг. 22–25. Отмечено вступление мелодии среднего голоса из мадригала Монтеверди

1 -scia-, -scia-, -scia-, -scia-,  
 2 La, La, La, La,  
 3 -scia-, -scia-, -scia-,  
 4 La, La, La, La,  
 5 *mf* La, La, La, La,  
 6 La, La, La, La,  
 7 La, La, La, La,  
 8 La, La, La, La,

В *Ariadne's Lament* Лич использует текст одноименного мадригала Монтеверди полностью, но строки стихотворения Ринуччини сочетаются в свободном порядке: Лич деформирует его, меняя порядок чередования фраз. Так, пьеса начинается не с узнаваемого «Lasciatemi morire», а со слов «in così dura sorte in così gran martire».

СТИХОТВОРЕНИЕ ОТТАВИО РИНУЧЧИНИ (ТЕКСТ МАДРИГАЛА <i>LASCIATEMI MORIRE</i> МОНТЕВЕРДИ)	ТЕКСТ <i>ARIADNE'S LAMENT</i> (КАЖДАЯ СТРОКА ПОВТОРЯЕТСЯ НЕСКОЛЬКО РАЗ, ЦЕЛИКОМ ИЛИ ЕЕ ОТДЕЛЬНЫЕ СИНТАГМЫ/СЛОГИ)
<sup>1</sup> Lasciatemi morire <sup>2</sup> E chi volete <sup>3</sup> Voi che mi conforte <sup>4</sup> In così dura sorte <sup>5</sup> In così gran martire <sup>1</sup> Lasciatemi morire <sup>2</sup> E chi volete <sup>3</sup> Voi che mi conforte <sup>4</sup> In così dura sorte <sup>5</sup> In così gran martire <sup>1</sup> Lasciatemi morire	<sup>4</sup> In così dura sorte, <sup>5</sup> In così gran martire? <sup>1</sup> Lasciatemi morire. <sup>2</sup> E che volete voi, <sup>3</sup> Che mi conforte <sup>4</sup> [In così dura sorte, <sup>5</sup> In così gran martire?] <sup>1</sup> Lasciatemi morire.  <sup>2a</sup> Che volete voi, <sup>3</sup> Che mi conforte <sup>4</sup> In così dura sorte, <sup>5</sup> In così gran martire? <sup>1</sup> Lasciatemi morire.
	} звучат одновременно, } слог перемешаны
	<sup>1</sup> Lasciatemi morire.

Таблица 3. Тексты произведений К. Монтеверди и М. Дж. Лич

В сочинении используется практически весь звуковой материал мадригала Монтеверди, что не так характерно для Лич — обычно она избирает для работы небольшой фрагмент первоисточника. Композиционная техника здесь в большей степени, чем в других произведениях композитора, вызывает ассоциации с мессами-пародиями.

Как уже говорилось, Лич старается заимствовать музыкальный материал в его точном соответствии с текстом. В «Плаче Ариадны» это хорошо заметно в самом начале. Здесь композитор так же, как и в *Green Mountain Madrigal*, использует материал в ином звуковысотном положении — в данном случае малой секстой выше, чем в оригинале.

Первые такты пьесы Лич — с постепенным вступлением голосов, с двойной имитацией — напоминают типичное начало мадригалов или мотетов. Форма, как и в мадригале Монтеверди, мотетная, но есть и черты рефренной — в качестве текстомузыкального рефрена выступает фраза «Lasciatemi morire», распадающаяся на отдельные слогиинтонации. К концу каждой строфы связная музыкальная речь дробится на звукослоги, напоминающие некие отголоски, и затем вновь собирается в относительно цельные мелодические образования. В определенный момент строки стихотворения Ринуччини, разделенные на фразы и слоги, звучат одновременно:

5

а)

К. Монтеверди. Мадригал *Lasciatemi morire*, тт. 22–24

in co-sì du - ra sor - te

in co-sì du - ra sor - te

in co-sì du-ra sor - te

in co-sì du-ra sor - te

in co-sì du - ra sor - te

б)

Этот же материал в *Ariadne's Lament* М. Дж. Лич, тт. 1–4

in co-sì du - ra sor - te, in co-sì gran mar-

in co-sì du - ra sor - te, in co-sì du-

in co-sì du - ra sor - te,

in co-sì du - ra sor - te, che mi,

in co-sì du - ra sor - te,

in co-sì du - ra sor - te,

in co-sì du - ra sor - te,

in co-sì du

in co-sì





in co- sì du-, in co- sì gran, in co- sì gran, in co- sì gran,

te-, con- for- te, e che vo- le- te, -ra, la-, la-

te, in co- sì du-, in co- sì gran, in

for- te, con-, la, -te, in co- sì du-, in co- sì gran,

con- for-, con- for- te, in co- sì du-, in co- sì gran,

con-, e che, con- for- -ra, scia-, -ra,

te, con- for-, con- for- in co- sì du-, in co- sì

for- te, con-, e che vo- le- te, -ra, con-, la-

sciar,

Эксперименты с хоровой фактурой приводят к окончанию произведения краткими эхообразными переключками отдельных слогов.

*Mountain Echoes* (1987) — пожалуй, самая свободная из парафраз на мадригал Монтеверди. Это виртуозная хоровая пьеса, где, в соответствии с названием, разрабатывается прием эха среди голосов, которые при исполнении должны быть расположены попарно в противоположных углах помещения.

Фонетический материал заимствован из строчки стихотворения Ринуччини («*E che volete voi, Che mi confortate?*»): в отличие от рассмотренных выше сочинений, происходит практически полное разрушение текста, и композитор оперирует отдельными слогами. Последовательное проведение раздробленной на слоги строки занимает все пространство пьесы, при этом повторы целых слов отсутствуют, из-за чего текст мадригала перестает быть узнаваемым.

Эхо преобразуется и постепенно усложняется, количество «переключек» увеличивается: произведение открывается звучанием одного тона, передаваемого по очереди от первой певицы к восьмой и в обратном порядке. Впоследствии добавляются новые звуки и, следовательно, образуются новые «голоса эха»; в итоге фактура доходит до максимальной плотности.

Всего в этом сочинении можно выделить три раздела, по сути — три фактурные вариации. В первой (см. пример 7) источник сохраняет свою интервальную структуру полностью, два других раздела построены более свободно. И если в первом разделе мы обнаруживаем эхообразную передачу между голосами отдельных звуков, то во втором добавляются многочисленные имитации мотивов, а в последнем прием эха экстраполируется на каждый голос в отдельности: возникают репетиции звуков (см. пример 8).

Композиции-парафразы Лич привлекают внимание не столько самим фактом ее обращения к музыке гениев ушедших эпох, сколько методом работы с этой музыкой. Чужой материал часто оказывается рассредоточен; прослушивание подобной композиции можно сравнить с рассматриванием живописного полотна под лупой с 10-кратным увеличением; при этом обнаруживаются незаметные прежде детали. Играя с темпом, Лич словно создает новую реальность, где музыкальные процессы, происходящие в первоисточнике, оказываются замедлены. Так нам, погруженным в некий звуковой «транс», открывается новая, прежде неслышимая красота. Внедряясь в музыкальную ткань первоисточника, Лич создает новое единство, сплавляя свое и чужое; она аккуратно насыщает его новыми звучностями за счет использования эффекта эха, «раскрашивания» путем постоянных переключек между голосами и других приемов.

Характерно, что, обращаясь не к самым хрестоматийным, но достаточно популярным и известным произведениям, Лич будто специально избегает их узнаваемости. Например, в основе *Piano Concerto for Emanuele* лежат начальные тираты — четырехзвучный мелодический оборот у струнных из ре-минорного концерта Моцарта, а не узнаваемая с первых нот мелодия



М. Дж. Лич. *Mountain Echoes*, тт. 212–218. Звуковые репетиции

8

212

1 -fo-, Con- for- te. mi, -te, -fo-, \*Co- on- fo- or- te- e.

2 -on- fo- o- o- or- te- e- e- e. Che- e- e- e- e mi- i- i- i co- o-

3 -te, Con- for- te. mi, -fo-, -fo-, \*Co- on- fo- or-

4 -o- or- te- e- e- e. Che- e- e- e- e mi- i- i- i co- o- o- on- fo-

5 mi, -te, Con- for- te. mi, -te, -fo-,

6 -e- e- e. Che- e- e- e- e mi- i- i- i co- o- o- on- fo- o- o- or-

7 Con- for- te. mi, -te, -fo-, Con- for- te. mi, -te,

8 Che- e- e- e- e mi- i- i- i co- o- o- on- fo- o- o- or- te- e- e- e-

нам возможность услышать известное произведение словно в первый раз, освобожденным от любых стереотипов восприятия; Лич дает ему новое звучание и позволяет нам заново влюбиться в уже давно знакомое.

Пожалуй, наиболее оригинальным проявлением метода деконструкции в творчестве Лич можно считать ее пьесу *Song of Sorrows* («Песнь скорби», 1995) для смешанного хора *a cappella*.

Первоисточником для этого произведения послужили фрагменты второй, третьей и четвертой частей «Ламенто Ариадны» Монтеверди (мадригалов *O Teseo, o Teseo mio, Dove, dove è la fede* и *Ahi, che non pur risponde!* из Шестой книги). Здесь Лич также сохраняет принцип заимствования музыки в неразрывной связи с текстом (при первом появлении той или иной строки; в остальных случаях она может варьировать исходный материал на свое усмотрение). Лич деконструирует текст Ринуччини — и не только перестраивает его, но и добавляет реплику «от себя» (см. таблицу 4).

Несмотря на то, что по сути способ выстраивания композиции *Song of Sorrows* — путем комбинаторики мотивов и отдельных фраз — напоминает лоскутное одеяло, «швы» Лич маскирует умело и тщательно, а ее авторский материал находится в удивительном стилевом единстве с деконструированной музыкой Монтеверди. Пьеса Лич — это ни в коем случае не стилизация, а взаимопроникновение двух стилей, симбиоз, в результате которого образуется новое целое. Тем интересней проследить, где Лич «цитирует» Монтеверди (часто используя при этом инверсии мотивов), а какие фрагменты принадлежат ее композиторскому перу<sup>8</sup>. Гармонический язык соотносим с гармонией музыки раннего барокко, строение формы основано на мотетном принципе, фактура же «Песни» максимально приближена к мадригальной, с характерным чередованием аккордового и имитационно-полифонического склада. Лич также пользуется музыкальной риторикой: так, в начальных тактах пьесы можно увидеть разновидность характерной фигуры вдоха, *suspiratio* (см. приложение 1, тт. 1–6).

Выше мы упоминали, что в деконструированный текст Ринуччини Лич вставляет одну единственную фразу «от себя» — «*Abbandonata e dolorosa*» — «брошенная и скорбящая»<sup>9</sup>. Эта фраза в итоге становится кульминацией всего произведения; Лич не только располагает ее близко к точке золотого сечения, но и полностью «выдает» себя, переходя с мадригальной на свою «фирменную» фактуру длящихся непрерывных и мерцающих звучностей, встречающихся в ее композициях чаще всего. И только здесь композитор позволяет себе дробить слова на слоги — так, как она часто делала в других своих хоровых композициях (см. приложение 1, тт. 102–113).

<sup>8</sup> В Приложении к статье размещены партитуры *Song of Sorrows* М. Дж. Лич и мадригалов К. Монтеверди с указанием заимствований.

<sup>9</sup> Как сообщила автору данной статьи Мэри Джейн Лич, в опубликованной партитуре (*Leach M. J. Song of Sorrows. New York: Peters, 1998. 14 p.*) в этих словах допущены опечатки: оба они имеют окончания мужского рода вместо женского. Здесь и в таблице 4 эти опечатки исправлены.

ТЕКСТ ОТТАВИО РИНУЧЧИНИ		M. Дж. Лич. SONG OF SORROWS	
<i>II. O Teseo, Teseo mio</i>	<i>III. Dove, dove è la fede</i>	<i>IV. Ahì, che non pur risponde</i>	
<p>11-10 Teseo, o Teseo mio, 11-2 Sì che mio ti vo' dir, 11-3 Chè mio pur sei, 11-4 Benché t'involi, ahì crudo! 11-5 A gli occhi miei. 11-6 Volgiti, Teseo mio, 11-7 Volgiti, Teseo, o Dio! 11-8 Volgiti indietro a rimirar colei che lasciato ha per te 11-9 La patria e il regno, 11-10 E in queste arene ancora, 11-11 Cibo di fere dispietate e crude, 11-12 Lascierà l'ossa ignude. 11-13 O Teseo, o Teseo mio, 11-14 Se tu sapessi, ohimè!, 11-15 Se tu sapessi, ohimè!, come s'affanna 11-16 La povera Arianna, 11-17 Forsi forse pentito 11-18 Rivolgeresti ancor la prora al lito. 11-19 Ma, con l'aure serene 11-20 Tu te ne vai felice, 11-21 Et io qui piango. 11-22 A te prepara Atene 11-23 Liete pompe superbe, 11-24 Et io rimango 11-25 Cibo di fere in solitarie arene. 11-26 Te l'uno e l'altro tuo vecchio patente 11-27 Stringeran lieti, 11-28 Et io più non vedrovi, 11-29 O madre, o padre mio!</p>	<p>111-1 Dove, dove è la fede, 111-2 Che tanto mi ghiravi? 111-3 Così ne l'alta sede 111-4 Tu mi ripon de gli avi? 111-5 Son queste le corone 111-6 Onde m'adorni il crine? 111-7 Questi gli scettri sono, 111-8 Queste le gemme e gl'ori? 111-9 Lasciarmi in abbandono 111-10 A fera che mi strazi e mi divorì? 111-11 Ah Teseo, a Teseo mio, 111-12 Lascierai tu morire, 111-13 In van piangendo, 111-14 In van gridando aita, 111-15 La misera Arianna 111-16 Che a te fidossi e 111-16 Ti diè gloria e vita?</p>	<p>111-1 Ahì, che non pur risponde! 111-2 Ahì, che più d'aspe è sordo a miei lamenti! 111-3 O nemi, o turbì, o venti, 111-4 Sommergetelo voi dentr'a quell'onde! 111-5 Correte, orche e balene, 111-6 E delle membra immonde 111-7 Empiete le voragini profonde! 111-8 Che parlo, ahì! Che vaneggio? 111-9 Misera, ohimè! Che chieggiò? 111-10 O Teseo, o Teseo mio, 111-11 Non son, non son quell'io, 111-12 Non son quell'io che i ferì detti sciolsè: 111-13 Parlo l'affanno mio, parlò il dolore; 111-14a Parlo la lingua sì, 111-14b ma non già 'l core.</p>	<p>111-1 Ahì, che non pur risponde! 111-8 Che parlo? Ahì! Che vaneggio? 111-10 Teseo mio. 111-2 Sì che mio ti vo' dir, 111-3 Che mio pur sei, 111-4 Benche t'involi, ahì crudo. 111-9 Misera, ohime, che chieggiò? 111-11 Misera, che non pur risponde. 111-2 Ah! Che piu d'aspe e sordo a' miei lamenti. 111-9 Lasciarmi in abbandono, 111-12 Lascierai tu morire. 111-13 Parlo l'affanno mio, parlo il dolore, <b>Abbandonata e dolorosa</b> 111-12 Lascierai tu morire. 111-13 In van piangendo, 111-14 In van gridando aita. Ohime! 111-15 Misera Arianna. Ahime.</p>

Таблица 4. Сравнение текстов мадригала Монтеверди и пьесы М. Дж. Лич.

Арабскими цифрами обозначены строки стихотворения; римскими — номер мадригала, из которого заимствован материал.

Полужирным шрифтом выделены строки стихотворения Ринуччини, используемые Лич.

Полужирным шрифтом с подчеркиванием выделена строка авторства М. Дж. Лич

Можно предположить, что, концентрируя и акцентируя главный эмоциональный и смысловой тон монолога Ариадны, передавая ее скорбь и глубокую тоску, Лич в какой-то мере отождествляет себя с древней героиней. Деконструкция произведения Монтеверди помогает Мэри Джейн Лич не только найти новое звучание его музыки и создать новое единство, но также примерить на себя образ Ариадны. С ним она не расстается по сей день, с 1995 года работая над оперой *Ariadne of Knossos* («Ариадна Кносская») — грандиозной попыткой воссоздать доэллинистический образ Ариадны, которая до прихода греков почиталась на Крите как богиня, путем деконструкции античных источников, рассказывающих миф об этой героине<sup>10</sup>.

Опера носит выраженный феминистический характер<sup>11</sup>: произведение не просто сосредоточено вокруг женского персонажа — Ариадны; вся опера является восхвалением ее образа. «Ариадна Кносская» — это, в крупном плане, грандиозный гимн Ариадне, возвращающий этой легендарной героине первоначальное величие.

Создавая произведения на основе сочинений Дауленда, Монтеверди, Баха (а впоследствии Брукнера и Моцарта), Лич открывает в первоисточниках, которые кажутся нам изученными и известными до последней детали, — новое, не слышимое ранее музыкальное измерение, эфемерные и сложноуловимые акустические феномены. Композитор обращается к явлениям, лежащим за пределами очевидности; это происходит и в ее композициях, не связанных с заимствованием чужого материала, в которых, добиваясь появления комбинационных тонов, композитор фактически

<sup>10</sup> Мэри Джейн Лич заметила определенную историческую несправедливость: в любой из популярных и довольно поздних поэтических версий Ариадне уделяется не так много внимания; из главного действующего лица она превратилась во второстепенного персонажа, который, влюбившись с первого взгляда в чужеземца Тесея, предает свою родину и семью. В 1995 году в процессе изучения мифа об Ариадне Мэри Джейн Лич узнала о существовании его более раннего — и, соответственно, более аутентичного — варианта. Древний миф уходит корнями в минойскую эпоху, когда Ариадна на Крите считалась богиней, владычицей священного лабиринта. Миф изменился до неузнаваемости после завоевания Крита греками (около 1500–1100 лет до н. э.): Тесей стал народным героем, священный бык — ужасным чудищем, а Ариадна, при всей своей мудрости, — почти бытовым персонажем. В итоге скрытые во мраке события известны нам в варианте, изложенном победителями-греками. Прежде чем приступить к написанию оперы, Мэри Джейн Лич провела серьезную исследовательскую работу, изучив значительное количество литературных источников [17]. В качестве либретто она использует фрагменты произведений Эсхила, Эврипида, Софокла, Аристофана, Вергилия, Сенеки и других. Либретто полиязычно: большая часть — греческая, есть фрагменты на латыни и на итальянском языке [18]. Подробнее о замысле оперы и работе над ней можно узнать из статьи Мэри Джейн Лич [16].

<sup>11</sup> Описывая свой проект, Мэри Джейн Лич замечает, что история Ариадны «может (и будет) иметь вполне определенный феминистический ракурс» и что, по ее мнению, проект интересен во многих отношениях, в том числе и с позиций феминизма [16].

обнаруживает «потустороннюю», не отраженную в нотной записи акустическую реальность.

Интерес к неочевидным вещам проявляется в творчестве Лич и на смысловом уровне. То, как она работает с чужой музыкой, стремясь найти в ней новые грани звучания, можно уподобить тому, как она погружается в человеческую культуру, отыскивая забытые, заглушенные с течением времени или же безнадежно искаженные голоса страдающих людей. Отчасти постмодернистское недоверие к уже сложившимся историческим и мифологическим нарративам, текстам, артефактам, произведениям искусства, естественным образом пересекается у Лич с некоторыми идеями феминизма. При этом феминизм для нее означает прежде всего восстановление справедливости по отношению к женщинам. Лич никогда не выступает с громкими политическими лозунгами, но приглашает нас к внимательному, вдумчивому вслушиванию в литературные источники прошлого. Характерно, что подобные идеи у композитора обнаруживаются и в самом масштабном и долгоиграющем проекте — опере «Ариадна Кносская», и в самом скандальном с точки зрения текста произведении — *Copralalia, la la la*<sup>12</sup>.

Копролалия — вид речевого тикового расстройства, при котором человек испытывает непреодолимую потребность в постоянном использовании obscene лексик без всякого повода. Принято связывать это явление с синдромом Туретта (генетически обусловленным расстройством центральной нервной системы, характеризующимся наличием у человека определенных моторных и голосовых тиков), однако копролалия сама по себе не является обязательным симптомом болезни Туретта.

Научная литература об этом расстройстве появилась в XIX веке, однако считается, что первое его описание было дано еще в средневековом трактате *Malleus Maleficarum*<sup>13</sup> («Молот ведьм») Генрихом Инститором (латинизированный вариант фамилии Крамер) и Яковом Шпренгером; состояние, похожее на копролалию, было истолковано инквизиторами как одержимость.

В научных статьях (и не только) неоднократно приводится следующий описанный в «Молоте ведьм» монахами случай: «Одержимость в нем можно было наблюдать и тогда, когда он проходил мимо церкви и преклонял колени для приветствия славнейшей девы. В этот миг дьявол высовывал свой язык изо рта одержимого и на вопрос, поставленный больному, не может ли он от этого воздержаться, он отвечал: “Я никак не могу противиться этому. Бес владеет всеми моими членами и органами — горлом, языком и грудью, чтобы говорить и кричать, когда ему захочется. Я слышу

<sup>12</sup> Пьеса *Copralalia, la la la* была написана композитором в 2002 году для двух сопрано и записи.

<sup>13</sup> Трактат *Malleus Maleficarum, Maleficas, & earum hæresim, ut phramea potentissima conterens* («Молот Ведьм, уничтожающий Ведьм и их ереси, подобно сильнейшему мечу») был написан в 1486 году инквизиторами, монахом доминиканского ордена Генрихом Крамером и профессором Кёльнского университета, теологом и демонологом Яковом Шпренгером. Трактат был буквально «настойной книгой» инквизиторов, фактически — подробным руководством по обнаружению ведьм.



слова, которые он через меня говорит. Но я не могу ему сопротивляться. И чем благоговейнее прислушиваюсь я к проповеди, тем упрямее мучит он меня и при этом высовывает язык”.

В церкви святого Петра имеется одна колонна, доставленная туда из храма Соломона. Чудодейственная сила этой колонны давала неоднократно исцеления от одержимости, так как Христос при проповеди в храме Соломона опирался на нее. Я хотел испытать, не удастся ли помочь больному там, но и это не помогло. Неисповедимые пути Господни указали другой путь исцеления. Несмотря на то, что одержимый пробыл весь день и всю ночь привязанным к указанной колонне, злой дух ни за что не хотел его покинуть. На следующий день, после прочтения разных экзорцизмов в присутствии столпившегося народа, нечистый был спрошен, на какую часть колонны облокотился Христос. В ответ на это он ухватился зубами за нее и, завывая, воскликнул: “Здесь стоял он! Здесь стоял он!” Но выходить из больного он упорно отказывался. На вопрос, почему он отказывается, им был дан ответ: “Из-за Ломбардов”. Спрошенный о причине этого заявления, он ответил по-итальянски: “Все делают так и так”, причем он назвал отвратительнейший порок распутства. После этого священник спросил меня: “Отче, что обозначают те итальянские слова, которые бес только что произнес моим ртом?” Когда я ему дал объяснение, он сказал: “Слова я слышал, но не мог их понять”. Как потом оказалось, этот вид одержимости мог быть излечен только постом и молитвою, согласно словам Спасителя в Евангелии: “Этот вид бесов не чем иным не изгонится, кроме как постом и молитвою”. Один епископ святой жизни, который был изгнан турками из своей епархии, избавил его, божьей милостью, от недуга и отпустил его радостным на родину, после того как провел с ним всю четырехдесятницу на воде и на хлебе, в посте и молитве» [2, 265–267].

Очевидно, что люди с подобными симптомами пугали своих современников; распространено мнение, что их вполне могли обвинить в колдовстве или счесть одержимыми<sup>14</sup>.

По словам Мэри Джейн Лич, пьеса создана под впечатлением от исторических документов, рассказывающей об охоте на ведьмы<sup>15</sup>. Написанная на текст провансальской поэтессы XII века Каstellозы, мелодия произведения выдержана в духе песен трубадуров. Однако постепенно сквозь изысканную любовную лирику текста прорываются совершенно противоположные по «штилю» грубые, нецензурные выражения; количество подобных возгласов постоянно увеличивается.

В произведении представлены несколько избранных строф стихотворения Каstellозы *Ia de chantar non degra aver talan* в переводе на английский язык (см. таблицу 5).

<sup>14</sup> Об этом пишут, в частности, М. Лоуден [15], С. Кемп и К. Уильямс [13].

<sup>15</sup> «Я написала эту пьесу, когда работала над проектом о ведьмах, пытаюсь найти объяснения, по какой причине людей называли ведьмами. Мне кажется, что речевые тики болезни Туретта были очень пугающими, и поэтому людей, страдающих этим заболеванием, могли называть ведьмами» [20].

Форма произведения строфическая, с чертами рондо (в качестве рефрена выступает первая строфа); пьеса состоит из шести секций.

Текст	1 строфа	1 строфа	2 строфа	1 строфа	3 строфа	1 строфа
Мелодия	A	A	B	A	B	A
Такты	1–13	14–26	27–37	38–50	51–61	62–75

Схема 1. М. Дж. Лич. *Copralalia, la la la*.  
Распределение текста и музыкального материала

Первая строфа исполняется певицами в унисон, все остальные звучат в каноне. Отдельные бранные слова, которые исполнительницы не вокализуют, а проговаривают или даже выкрикивают (нотация при этом напоминает *Sprechstimme*), появляются в третьей секции. Постепенно они звучат все чаще и в конце концов заменяют собой целые фразы стихотворного текста. В итоге в последней секции пьесы узнаваемая мелодия звучит в записи, а партия живых исполнителей испещрена непристойностями. Однако в последних тактах исполнители словно приходят в себя и повторяют последнюю строчку первой строфы как полагается, в ее изначальном виде, с характерной пометкой в партитуре: «sweetly».

9

М. Дж. Лич. *Copralalia, la la la*, тт. 72–76

72

screw-ing suck-ing bitch-ing piss-ing cunt bitch ing fuck wad! It will al - rea - dy\_ be too\_ long.

Cunt! Fuck-ing lick-ing screw-ing piss-ing shit-ting cock suck-ing Ass-hole! It will al - rea - dy\_ be too\_ long.

now, it will al - rea - dy\_ be too\_ long.

end this po - em now, it will al - rea - dy\_ be too\_ long.

72

1

2

3

4

<p><i>LA DE CHANTAR NON DEGRA AVER TALAN</i> в переводе М. Дж. Лич</p>	<p><i>LA DE CHANTAR NON DEGRA AVER TALAN</i> ОРИГИНАЛЬНЫЙ ТЕКСТ</p>	<p>ПЕРЕВОД НА РУССКИЙ ЯЗЫК</p>
<p>God knows I should have had my fill of song - the more I sing the worse I fare in love, and tears and cares make me their home; I've placed my heart and soul in jeopardy, and if I don't end this poem now it will already be too long.</p>	<p>Ia de chantar non degra aver talan car on mais chan e plectz me vai d'amor, que plaing e plor fant en mi lor estatge, car en mala merce ai mes mon cor e me, e s'en breu no.m rete, trop ai faich lonc badatge.</p>	<p>У меня не должно быть желания петь, ведь чем больше я пою, тем хуже мне в любви; плач и слезы поселились во мне; моей душе и моему сердцу нет пощады, и если я не закончу эту поэму сейчас, то сколько еще может продлиться ожидание?</p>
<p>Oh handsome friend, just once before I die of grief, show me your handsome face; the other lovers say you are a beast — but still, though no joy comes to me from you, I'm proud to love you always in good faith, with an unfickle heart.</p>	<p>Ai! bels amics, sivals un bel semblan mi faitz enan q'ieu muoira de dolor, qe l'amador vos tenon per salvatge, car ioia no.m ave de vos, don no.m recre d'amar per bona fe totz temps ses cor volatge.</p>	<p>О, прекрасный друг, только единокжды, прежде чем я умру от горя, покажи мне свое красивое лицо; другие влюбленные говорят, что ты чудовище, — но все же, хоть и радости от тебя я не получаю, я горжусь тем, что люблю тебя преданно, с непоколебимым сердцем.</p>
<p>Since I saw you, I've been at your command, and yet it's brought me naught for you've sent neither Messages nor envoys. And if you wouldn't feel a thing, for since no sustains me a little pain won't drive me mad.</p>	<p>Despois vos vi fui al vostre coman et anc per tan, amics, no.us n'aic meillor, que preidor no.m mandetz ni message que ia.m viretz lo fre, amics, non fassatz re. Car iois no mi soste a pauc de dol non raige.</p>	<p>С тех пор, что вас увидела, была я в вашей власти, и никогда, о друг, у меня не было лучшего. Но не шлите мне ни воздыхателя, ни вестника, ибо увидите, что это зря. Друг, не делайте ничего. Ибо радость со мною не остается. Едва от боли не схожу с ума<sup>16</sup>.</p>

Таблица 5. М. Дж. Лич. *Sorralaia, la la la*. Текст произведения

<sup>16</sup> Русский перевод третьей строфы принадлежит Дмитрию Голдобину. Перевод первой и второй строф выполнен автором статьи.

Обращаясь в своей пьесе к мрачным событиям позднего Средневековья, Лич воссоздает обобщенный, условный образ песен трубадуров, используя характерные черты — диатонику, эолийский лад, несложную ритмику и мелодику, добавляет к солисткам бурдон (квинту *ре-ля*) в качестве аккомпанемента.

Различные неврологические и психические заболевания, неизвестные людям того времени, были весомым основанием обвинять несчастных не только в одержимости, но и в колдовстве — как мы знаем, редкому человеку удавалось доказать в подобных случаях свою невиновность. Среди десятков тысяч жителей Европы, погибших в процессе «охоты на ведьм», большую часть составляли женщины, чье положение в обществе того времени и так было не самым защищенным. Учитывая этот контекст, понятен акцент в пьесе Мэри Джейн Лич на женском образе — композитор использует женские голоса, а также обращается к женской поэзии XIII века. Однако, узнав больше о личности самой Кастеллозы, можно предположить присутствие в пьесе Лич некоторых неочевидных смысловых деталей.

Светская музыкальная и поэтическая культура Средневековой Европы была, как уже отмечалось, преимущественно мужской; однако до нашего времени все же дошли немногочисленные образцы женской лирики, большую часть которых представляют кансоны и поэмы девушек Прованса. Творчество провансальских поэтесс XIII века, которых стали называть «тробайрицами» (*trobairitz*, феминитив от слова «трубадур»), вызвало большой интерес у современных исследователей и стало предметом споров и обсуждений<sup>17</sup>; а поэзия Кастеллозы рассматривается некоторыми исследователями с позиций феминизма<sup>18</sup>.

Произведения тробайриц, к числу которых относится и Кастеллоза, — это полноценные образцы куртуазной поэзии, написанные, однако, от женского лица. Поэтессы зывали к возлюбленному подобно тому, как это делали рыцари, посвящая свои стихи Прекрасной Даме. Тробайрицы могли петь о страсти и о безответной любви, о красоте своего избранника и его жестокости, и так же, как и мужчины-трубадуры, они воплощали свои чувства в изысканной стихотворной форме.

<sup>17</sup> «Творчество поэтесс, как правило, женщин высокого рода — тробайриц, — было женским аналогом творчества трубадуров XII–XIII веков и создавалось лириками, представительницами куртуазной поэзии, жившими и пишущими на юге Франции, в регионе, который теперь называется Окситанией. <...> Тробайрицы играют уникальную роль в средневековом мире трубадуров, в основном из-за исключительного положения женщин в патриархальном обществе. Это относится и к их творчеству, которое практически полностью вписывается в поэтический кодекс мужской лирики трубадуров. Это один из редких моментов в истории, когда женщины, более-менее сформированная группа, напрямую говорят с нами. Из их песен мы можем узнать, как женщины-поэтессы представляли себе куртуазную любовь» [11, 130].

<sup>18</sup> Например, этой теме посвящает статью А. Лэнгдон [14].

Сохранилось не так много сведений о Каstellозе (XIII век); согласно вида<sup>19</sup> [5, 26], поэтесса была родом из Окситании, ее мужем являлся некий Турк де Майрон, но свои стихи она посвящала возлюбленному — Арману де Бриону, принадлежавшему, вероятно, к более высокому дворянскому роду, чем она. В своих стихах Каstellоза довольно часто говорит о жестокости своего избранника: «Именно Каstellоза и графиня де Диа считают своих возлюбленных полностью ответственными за свое несчастье, так же, как и многие трубадуры упрекали своих Дам в жестокости, пренебрежении или высокомерии. Каstellоза даже использует свои страдания в качестве угрозы: если он позволит ей умереть, его вина будет велика. <...> Песни Каstellозы возникли, как нам видится, под воздействием сочетания внешних и внутренних причин, а в некоторых случаях ситуация представляется далеко не ясной. В *Amics, s'ie'us trobes avinen* влюбленная страдает от жестокого и обидного поведения своего возлюбленного: «Я считаю, что ты зол, жесток и коварен по отношению ко мне»» [11, 134–136].

Каstellоза в своем творчестве (пусть и дошедшем до нас в очень скромном объеме — всего четыре стихотворения) концентрируется на описании своих страданий. Так, Питер Донке замечает, что песни Каstellозы «являются размышлениями о ее собственной мучительной любви, о том, как она унижает себя и знает, что счастливое будущее невозможно, однако вопреки всему продолжает надеяться. Даже обращаясь к своему возлюбленному и к слушателям, она произносит монологи в глубоком одиночестве» [4, 132]. В настоящий момент сложно однозначно трактовать строки стихотворений Каstellозы; возможно, они свидетельствуют о ее чувствительности, эмоциональности и очень болезненном восприятии своих переживаний. Но, может, ее строки о грубости, унижении и страдании относятся не только к чувствам?

Примечательна одна деталь пьесы *Copralalia*, которая и дает нам основание представить лирическую героиню человеком униженным, вынужденным облекать свою скорбь, страдания в форму высокой поэзии: это та самая пометка «sweetly» в окончании пьесы, когда солистки, словно спохватившись, торопятся вновь надеть маску благообразной покорности.

В *Copralalia* цельный женский образ раздвоен и с психологической точки зрения, и с собственно музыкальной; «раздвоенность» начинает проявляться в пьесе постепенно, ее ощущение нарастает с каждым следующим шагом и приводит в итоге к экспрессивной кульминации. Проследить рост «раздвоения» личности героини можно, обратив внимание на некоторые детали: выбрав для своего сочинения именно двух «живых» солисток, Лич дает им спеть первую строфу в унисон, показывая слушателю их единство. Произведение — ни в коем случае не дуэт; текст и само высказывание от первого лица играет здесь определяющую роль. Начиная со второй секции

<sup>19</sup> Вида (в пер. с окситанского — «жизнь») — небольшой очерк о жизни и творчестве трубадура, обычно изложенный в прозе на окситанском языке. Могли приводиться в средневековых сборниках песен.

(спустя минуту звучания), цельный женский образ раздваивается в буквальном смысле: партии голосов начинают звучать канонически (с интервалом вступления в полтакта). Агрессия, злорада, болезненная обида, выраженные экспрессивной лексикой, прорываются сквозь изысканные словесные кружева постепенно — сначала в виде отдельных слов (звучащих не одновременно — в разные моменты исполнения одной и той же мелодии певицами), а в последней, кульминационной секции образуя длительные, непрерывные отрезки (см. окончание секции в примере 9). В этом разделе два лика одной и той же героини преподносятся синхронно — в то время как включившаяся запись транслирует поощряемый обществом образ горячо любящей и покорной женщины, живой голос кричит от боли во всю мощь, концентрируя со всей возможной экспрессией крайнюю степень отчаяния лирической героини.

При всей изощренности смысловой конструкции, тонкой сети неочевидных аллюзий, *Copralalia, la la la* удивляет лаконичностью и экономностью используемых выразительных средств. Переплетая в своей пьесе явления самого разного рода — неврологические и психические заболевания, несколько мифологизированные представления об «охоте на ведьм», уникальный феномен женщин-трубадуров в Провансе XIII века, — Лич умудряется всего за пять минут звучания пьесы создать глубокое экспрессивное высказывание; с одной стороны — абсолютно личное, но с другой — объективное, говорящее с нами на условном языке куртуазной поэзии о проблемах, горячо обсуждаемых в современном обществе.

В творчестве Мэри Джейн Лич «Копролалия» занимает особое место: композитор единственный раз прибегает к гротеску, создает трагическую эскападу. Однако нельзя сказать, что в ряду рассмотренных в этой статье пьес «Копролалия» является исключением; главное, что объединяет ее с сочинениями Лич, использующими чужой музыкальный материал, — это стремление вслушаться и вжиться в наследие прошлого, почувствовать и услышать в нем нечто такое, что не вошло в канонический текст произведений, осталось «за кадром». Композиции с использованием чужой музыки и сочинения, в которых автор обращается к событиям минувших эпох, несмотря на формальное различие в отношении к исходным текстам, музыкальным и историческим, обнаруживают общность не только на «техническом» (в использовании деконструкции), но прежде всего на идейном уровне. Если в композициях с использованием чужого материала композитор стремится разрушить стереотипы слушательского восприятия, расширив его за счет акустического измерения, то в «Ариадне Кносской» и «Копролалии» Лич оспаривает устоявшиеся исторические смыслы, давая прозвучать «истинному» голосу своих героинь. Желание услышать то, что ранее не могло быть услышано и воспринято; чтение «между строк» в прямом и в переносном смысле; глубокое проникновение в разрабатываемый материал и высочайшая степень эмпатии по отношению к прошлому отличают творческий подход Лич.

Обращаясь к музыке и событиям минувших времен, Мэри Джейн пытается донести их до нас от первого лица — не отстраненно примеряя на себя чью-то маску, но по-настоящему проживая чужой образ, в известной мере отождествляясь с ним, однако сохраняя при этом свою идентичность. Непосредственно используя чужой материал, она помещает его в такие музыкальные условия (прежде всего фактурные), в которых он звучит как органическая часть целого; находя в истории эхо «подлинных» голосов, Лич пытается говорить от имени их обладателей. И это объединяет ее с теми современниками, которые призывают нас не просто слушать музыку прошлого, но и *слышать* ее, преодолевая в художественном опыте одну из главных проблем современной культуры — отстраненность и равнодушие.

#### Использованная литература

1. *Деррида Ж.* Письмо к японскому другу (пер. А. Гараджи) // Вопросы философии. М., 1992. №4. С. 53–57.
2. *Шпренгер Я., Инститорис Г.* Молот ведьм [пер. с лат. Н. Цветкова; вступ. ст. С. Лозинского; сост. примеч. С. Ершова]. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2009. 524 с.
3. *Carter T.* Musical sources // *The Cambridge Companion to Monteverdi* / ed. by John Whenham, Richard Wistreich. New York: Cambridge University Press, 2007. P. 20–30. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521875257.004>.
4. *Dronke P.* The Provencal Trobairitz: Castelloza // *Medieval Women Writers* / ed. by Katharina M. Wilson. Athens (Georgia): The University of Georgia Press, 1984. P. 131–152.
5. *Egan M.* The Vidas of the Troubadours. New York: Garland, 1984. XLIII, 124 p.
6. *Gann K.* American Music in the Twentieth Century. New York: Schirmer Books, 1997. 400 p.
7. *Gann K.* A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning // *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music* / ed. by Keith Potter, Kyle Gann, Pwyll ap Siôn. London: Routledge, 2016. P. 39–60. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315613260>
8. *Gann K.* Minimal Music, Maximal Impact: Postminimalism. 2001. [Электронный ресурс.] URL: <https://nmbx.newmusicusa.org/minimal-music-maximal-impact/6/> (дата обращения: 12.02.2018).
9. *Gay Guerrilla: Julius Eastman and His Music* / ed. by Renée Levine Packer, Mary Jane Leach. Rochester, New York: University of Rochester Press, 2015. XXII, 244 p. (Eastman studies in music. Vol. 129).
10. *Gottschalk J.* Experimental Music since 1970. New York: Bloomsbury Academic, 2016. 294 p.
11. *Horen Verhoosel H. van.* Is She Angry or Just Sad? Grief and Sorrow in the Songs of the Trobairitz // *The Inner Life of Women in Medieval Romance Literature: Grief, Guilt and Hypocrisy* / ed. By Jeff Rider and Jamie Friedman. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P. 129–146. DOI: [https://doi.org/10.1057/9780230339330\\_6](https://doi.org/10.1057/9780230339330_6)

12. *Lachenmann H.* Accanto // Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995 / hrsg. und mit einem Vorwort versehen von J. Häusler. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel; Insel Verlag, 2004. S. 168–177.
13. *Kemp S., Williams K.* Demonic Possession and Mental Disorder in Medieval and Early Modern Europe // *Psychological Medicine*. 1987. No. 17. P. 21–29.
14. *Langdon A.* “Pois Dompna S’ave / D’Amar”: Na Castellosa’s Cansos and Medieval Feminist Scholarship // *Medieval Feminist Forum*. Vol. 32 (2001). P. 32–42. DOI: <https://doi.org/10.17077/1536-8742.1287>
15. *Lawden M.* Gilles de la Tourette Syndrome: a Review // *Journal of the Royal Society of Medicine*. May 1986. Vol. 79. P. 282–288. DOI: <https://doi.org/10.1177/014107688607900508>
16. *Leach M. J.* The Ariadne Project. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.mjleach.com/ariadne.htm> (дата обращения: 01.02.2020).
17. *Leach M. J.* The Ariadne Project: Sources for History and Women’s Studies. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.mjleach.com/ariadne-biblio-history.htm> (дата обращения: 01.02.2020).
18. *Leach M. J.* The Ariadne Project: Sources for Lyrics. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.mjleach.com/ariadne-biblio-lyrics.htm> (дата обращения: 01.02.2020).
19. *Leach M. J.* Artist Statement. [Электронный ресурс.] URL: <https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/mary-jane-leach> (дата обращения: 01.02.2020).
20. *Leach M. J.* Program Notes from *Copralalia, la la la*. [Электронный ресурс.] URL: <http://www.mjleach.com/program%20notes/CopralaliaProgramNotes.pdf> (дата обращения: 01.20.2020).
21. *Oliveros P.* Deep Listening: a Composer’s Sound Practice. Lincoln, Neb.: iUniverse, 2005. 128 p.

#### References

1. Derrida, J. (1992). Pis’mo k yaaponskomu drugu [Letter to a Japanese Friend], translated by A. Garadzhi. *Voprosy filosofii* [Problems of Philosophy], No. 4/1992, 53–57. (in Russian).
2. Shprenger, Ya., Institoris, G. (2009). *Molot ved’m* [Hammer of Witches], translated by N. Tsvetkov, preface by S. Lozinsky, notes by S. Ershov. Saint Petersburg, Amfora. (in Russian).
3. Carter, T. (2007). Musical sources. In *The Cambridge Companion to Monteverdi*, edited by J. Whenham, R. Wistreich, 20–30. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521875257.004>
4. Dronke, P. (1984). The Provencal Trobairitz: Castelloza. In *Medieval Women Writers*, edited by Katharina M. Wilson, 131–152. Athens (Georgia), The University of Georgia Press.
5. Egan, M. (1984). *The Vidas of the Troubadours*. New York, Garland.
6. Gann, K. (1997). *American Music in the Twentieth Century*. New York, Schirmer Books.
7. Gann, K. (2013). A Technically Definable Stream of Postminimalism, Its Characteristics and Its Meaning. In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist*



- Music*, edited by K. Potter, K. Gann, P. ap Siôn, 39–60. London, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315613260>
8. Gann, K. (2001). *Minimal Music, Maximal Impact: Postminimalism*. Available at: <https://nmbx.newmusicusa.org/minimal-music-maximal-impact/6/> (accessed 01.02.2020).
  9. \_\_\_\_\_. (2015). *Gay Guerrilla: Julius Eastman and His Music*, edited by Renée Levine Packer, Mary Jane Leach, Eastman studies in music, Vol. 129. Rochester, New York, University of Rochester Press.
  10. Gottschalk, J. (2016). *Experimental Music since 1970*. New York, Bloomsbury Academic.
  11. Horen Verhoosel, H. van (2011). Is She Angry or Just Sad? Grief and Sorrow in the Songs of the Trobairitz. In *The Inner Life of Women in Medieval Romance Literature: Grief, Guilt and Hypocrisy*, edited by Jeff Rider and Jamie Friedman, 129–146. New York, Palgrave Macmillan. DOI: [https://doi.org/10.1057/9780230339330\\_6](https://doi.org/10.1057/9780230339330_6)
  12. Lachenmann, H. (2004). Accanto. In *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von J. Häusler, 168–177. Wiesbaden, Leipzig, Paris, Breitkopf & Härtel, Insel Verlag.
  13. Kemp, S., Williams, K. (1987). Demonic Possession and Mental Disorder in Medieval and Early Modern Europe. *Psychological Medicine*, Vol. 17, Issue 1, 21–29. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0033291700012940>
  14. Langdon, A. (2001). “Pois Dompna S’ave / D’Amar”: Na Castellosa’s Cansos and Medieval Feminist Scholarship. *Medieval Feminist Forum*, Vol. 32/2001, 32–42. DOI: <https://doi.org/10.17077/1536-8742.1287>
  15. Lawden, M. (1986). Gilles de la Tourette Syndrome: a Review. *Journal of the Royal Society of Medicine*, Vol. 79, Issue 5, 282–288. DOI: <https://doi.org/10.1177/014107688607900508>
  16. Leach, M. J. (n. d.). The Ariadne Project. Available at: <http://www.mjleach.com/ariadne.htm> (accessed 01.02.2020).
  17. Leach, M. J. (n. d.). The Ariadne Project: Sources for History and Women’s Studies. Available at: <http://www.mjleach.com/ariadne-biblio-history.htm> (accessed 01.02.2020).
  18. Leach, M. J. (n. d.). The Ariadne Project: Sources for Lyrics. Available at: <http://www.mjleach.com/ariadne-biblio-lyrics.htm> (accessed 01.02.2020).
  19. Leach, M. J. (n. d.). Artist Statement. Available at: <https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/mary-jane-leach> (accessed 01.02.2020).
  20. Leach, M. J. (n. d.). Program Notes from Copralalia, la la la. Available at: <http://www.mjleach.com/program%20notes/CopralaliaProgramNotes.pdf> (accessed 01.02.2020).
  21. Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: a Composer’s Sound Practice*. Lincoln (Neb.), iUniverse.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1<sup>20</sup>.  
 М. Дж. Лич. *SONG OF SORROWS*

♩ = 92 **1**

Soprano 1  
 Ah! Ah! Ah! Ah!

Soprano 2  
 Ah! Ah! Ah! Ah!

Alto 1  
 Ah! Ah! Ah! Ah!

Alto 2  
 Ah! Ah! Ah! Ah!

Tenor  
 Ah! Ah! Ah! Ah!

Bass  
 Ah! Ah! Ah! Ah!

for rehearsal only

♩ = 92

**7** IV1-a

Ahi! Ah! Che non pur, che non pur, IV1-c che non pur ri -

Ahi! Ah! Che non pur, che non pur, I-IV1-c che non pur ri -

Ahi! Ah! Che non pur, che non pur, IV1-b che non pur ri -

Ahi! Ah! Che non pur, che non pur, che non pur ri -

Ahi! Ah! Che non pur, che non pur, IV1-b che non pur ri -

Ahi! Ah! Che non pur, che non pur, che non pur ri -

<sup>20</sup> В приложениях 1 и 2 опубликованы *Song of Sorrows* М. Дж. Лич и II-IV части *Lamento d'Arianna* К. Монтеверди, из которых Лич заимствует материал. Римскими цифрами обозначен номер мадригала (I-IV), из которого заимствуется материал, арабскими цифрами — номер строки, латинскими буквами — мелодический оборот. «I» в начале

13

IV1-a

2

spon - de, che non pur ri - spon - de. Ahi! Ahi!

IV1-c

spon - de, che non pur ri - spon - de. Ahi! Ahi!

IV1-b

spon - de, che non pur ri - spon - de. Ahi! Ahi! Ahi!

I-IV1-b

spon - de, che non pur ri - spon - de. Ahi! Ahi!

I-IV1-b

spon - de, che non pur ri - spon - de. Ahi! Ahi!

19

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!

IV8-b

Che par -

мотива указывает на инверсию. Пунктирная линия означает неточное (в отношении мелодии или ритма) заимствование. Цифрами в рамках над нотными системами отмечены начала новых строк текста; нумерация дается по текущему произведению.

В пьесах Монтеверди и Лич отмечены исключительно заимствуемые обороты, автор не ставит цели проанализировать мотивную структуру произведений.



38

lin - gua, sì, par-lò la lin - gua, sì, par - lò, par-lò la  
 gio? Par-lò la lin - gua, sì, par-lò la lin - gua, sì, sì,  
 Par-lò la lin - gua, sì, par - lò, par - lò, par-lò la  
 gio? Par-lò la lin - gua, sì, par-lò la lin - gua,  
 va - neg - gio? Par-lò la lin - gua, sì, par - lò,  
 va - neg - gio? sì, Par-lò la lin - gua, sì,

4

42

lin - gua, sì, lin - gua, sì, lin - gua, sì, O -  
 par-lò la lin - gua, sì, sì  
 lin - gua, sì, par - lò, par-lò la lin - gua, sì,  
 sì, par-lò la lin - gua, sì, par - lò, O - Te-seo mi -  
 par-lò la lin - gua, sì, par-lò la lin - gua, sì, par - lò, O - Te-seo mi - o,  
 par - lò la lin - gua, par - lò,

48 5 6

Te-seo mi - o, Te-seo mi-o, Sì, sì che mio ti vo' dir,  
 O Te-seo mi - o, Te-seo mi-o, Sì, sì che mio ti vo' dir,  
 Te-seo mi-o, Sì, sì che mio ti vo' dir,  
 o, mi - o, mi - o, Te - seo mi-o, Che mio pur  
 Te - seo mi-o, Che mio pur  
 O mi - o, Te - seo mi-o, Che mio pur

54

Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o, Sì, I-II2-b Te-seo mi - o,  
 Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o, Sì, II2-c Te-seo mi - o,  
 Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o,  
 se - i, II2-b Te-seo mi - o, Sì, II2-a Te-seo mi - o, Sì, I-II2-b Te-seo mi - o, Sì,  
 se - i, II2-c Te-seo mi - o, Sì, II2-c Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o, Sì,  
 se - i, Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o, Sì, Te-seo mi - o, Sì,

58

112-a 113-a 7 114-c

Si, Te-seo mi-o, Te-seo mi-o, Si, Che mio pur se - i, Ben-chè t'in -

112-a 113-b 114-a

Si, Te-seo mi-o, Te-seo mi-o, Si, Che mio pur se - i, Ben-chè t'in-vo -

112-c 114-b

Si, Te-seo mi-o, Te-seo mi-o, Si, Che mio pur se - i, Ben-chè t'in-vo -

112-a

Te-seo mi-o, Si, Si, 112-b Te-seo mi-o, Si, Ben-chè t'in-vo -

112-c

Te-seo mi-o, Si, Si, Te-seo mi-o, Si, Ben-chè t'in -

Te-seo mi-o, Si, Si, Te-seo mi-o, Si,

63

8

vo - li, ahi cru - do, ben-chè t'in-vo - li, ahi - cru - do. IV9-a

li, ahi cru - do, ben-chè t'in-vo - li, ahi - cru - do. Mi - se-ra,

li, ahi cru - do, ben-chè t'in-vo - li, ahi - cru - do. Mi - se-ra,

li, ahi cru - do, ben-chè t'in-vo - li, ahi - cru - do. Mi - se-ra,

vo - li, ahi cru - do, ben-chè t'in-vo - li, ahi - cru - do.

Ben-chè t'in-vo - li, ahi cru - do. Mi - se-ra,





9

80

chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg-gio? Mi - se - ra, Che non  
 che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che? Mi - se - ra, Che non  
 che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che? Mi - se - ra, Che non  
 chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? Mi - se - ra, Che non  
 chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? Mi - se - ra, Che non  
 che chieg - gio? che chieg - gio? che chieg - gio? che? Mi - se - ra, Che non

10

85

pur ri-spon-de. Ah! — Ah! Che più d'a-  
 pur ri-spon-de. Ah! — Ah! Che più d'a-  
 pur ri-spon-de, che non pur ri-spon - de, che non pur ri-spon-de. Ah! — Ah! Che più d'a-  
 pur ri-spon-de, che non pur ri-spon - de, che non pur ri-spon-de, che non pur ri-spon -  
 pur ri-spon-de, che non pur ri-spon - de, che non pur ri-spon-de, che non pur ri-spon -  
 pur ri-spon-de, che non pur ri-spon - de, che non pur ri-spon-de, che non pur ri-spon -

90 **11** **12** **13**

spe È sor - do a' mie - i la - men - ti. **III9-a**

spe È sor - do a' mie - i la - men - ti. La - sciar - mi in ab - ban - do - no, La - scie - rai - **III9-b**

de, che non pur ri - spon - de. La - sciar - mi in ab - ban - do - no, La - scie - rai - **III9-c**

de, che non pur ri - spon - de. La - scie - rai -

de, che non pur ri - spon - de. La - sciar - mi in ab - ban - do - no, scie

96 **14**

tu, l'a

mo - ri - re. Par - lò fan - no mi - o, par - lò il do - **IV13-b** **IV13-c**

mo - ri - re. Par - lò fan - no mi - o, par - lò il do - **IV13-a** **IV13-d**

mo - re l'ò fan - no, o, par il

tu ri - lò par l'a no, mi par - lò.

102 **15**

ban na ban na A do to A do to lo re, ban na ban do na to lo re, A do to A na do re lo so lo so lo do lo do ro do ro do

108

- do to ban do to ban na na na to a na a do e do - lo - ro - so, do - lor do - lo - e do - lo - ro - so, do - lo - ro - so, so lo so do ro lo - ro do ro lo so do

16

114

na tu, La - scie-rai, la - scie - rai, la - scie - rai, la - scie -  
 ro so, La - scie-rai tu, la - scie-rai, la - scie - rai, la - scie -  
 La - scie - rai tu, la - scie-rai tu, la - scie - rai, la - scie - rai, la - scie -  
 ro so, La - scie -

120

rai tu mo - ri - re, la - scie - rai tu mo -  
 tu mo - ri - re, la - scie - rai tu mo -  
 rai tu mo - ri-re, la - scie-rai, mo - ri - re, la - scie - rai tu mo -  
 rai tu mo - ri-re, la - scie-rai tu, la - scie - rai, mo - ri - re, la - scie -  
 rai tu mo - ri-re, la - scie, la - scie - rai, mo - ri - re, la - scie - rai tu, la - scie -  
 rai tu mo - ri-re, la - scie-rai tu, la - scie - rai, la - scie -

17 III13-a (в увеличении) 18 III14-a

126

ri - re, mo - ri - re. In - van III13-a pian - gen - do, in - van III14-a gri - dan -

ri - re, tu mo - ri - re. In - van \_\_\_\_\_ pian - gen - do, in - van gri - dan -

ri - re, tu mo - ri - re III13-b In - van pian - gen - do, III14-b in - van gri - dan -

rai - tu mo - ri - re. In - van pian - gen - do, in - van gri - dan -

rai - tu mo - ri - re. In - van pian - gen - do, III13-c in - van gri - dan -

III13-c III14-c

rai tu mo - ri - re. In - van pian - gen - do, in - van gri - dan -

III13-a III14-a

132

- do a - i - ta, III13-a In - van pian - gen - do, in - van III14-a gri - dan -

- do a - i - ta, In - van pian - gen - do, in - van \_\_\_\_\_ gri - dan -

- do a - i - ta, In - van pian - gen - do, in - van \_\_\_\_\_ gri - dan -

- do a - i - ta, In - van pian - gen - do, in - van \_\_\_\_\_ gri - dan -

- do a - i - ta, In - van pian - gen - do, in - van gri - dan -

- do a - i - ta, In - van \_\_\_\_\_ pian - gen - do, in - van gri - dan -

19

138

III15-a

do a - i - ta. Mi - se - ra, Ah, mi - se - ra,

do a - i - ta. Mi -

I-III15-b

do a - i - ta. Mi - se - ra, mi - se -

do a - i - ta.

III15-a

do a - i - ta. Ah, mi - se - ra, ohi -

do a - i - ta. Mi -

144

ohi - mè! Mi - se - ra, ohi, ohi, ohi,

se - ra, ohi - mè! ohi, ohi,

ra Ohi - mè! mè mè

Mi - se - ra mi - se - ra mè mè

mè! mi - se - ra, ra,

se - ra, ohi - mè!

150

ohi - mè! ri - an - na, mi - se -  
 ohi, ri - an - na, ohi, mi - se - ra Ahi -  
 mè A mi - se - ra, A - ri - an - na, mi - se - ra, Ahi -  
 mè mè mè mi - se - ra, A - ri - an - na,  
 mè! mi - se - ra, A - ri - an -  
 ohi - mè! mi - se - ra, Ahi -

156

ra, mi - se - ra, mi - se - ra, mi - se - ra, Ahi - mè!  
 mè! mi - se - ra, mi - se - ra, mi - se - ra, Ahi - mè!  
 mè! mi - se - ra, mi - se - ra, mi - se - ra, A - ri - an - na.  
 mi - se - ra, mi - se - ra, mi - se - ra, mi - se - ra, A - ri - an - na.  
 na, mi - se - ra, mi - se - ra, mi - se - ra, Ahi - mè!  
 mè! mi - se - ra, mi - se - ra, mi - se - ra, Ahi - mè!

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

К. МОНТЕВЕРДИ. *LAMENTO D'ARIANNA*, МАДРИГАЛЫ II-IV

О Teseo, Teseo mio (II° parte)

1

Soprano: O Te - seo

Alto: -

Tenore I: O Te - seo ||1-a O

Tenore II: O Te - seo O Te - seo

Basso: O Te seo

2

Soprano: O Te - seo mi - o ||2-a Te - seo mi - o si

Alto: O Te - seo mi - o ||2-b Te - seo - mi - o si

Tenore I: Te - seo mi o ||2-c Te - seo mi - o si

Tenore II: mi - o

Basso: O Te - seo mi - o

3

Soprano: ||2-d si che mio ti vò dir che mio pur se - i ||2-a Te - seo mi - o

Alto: ||2-e si che mio ti vò dir che mio pur se - i ||2-b Te - seo mi - o

Tenore I: ||2-f sì che mio ti vò dir che mio pur se - i ||2-c Te - seo mi - o

Tenore II: -

Basso: -



12 si si che mio ti vò dir che mio pur se - i

13-a  
13-b

4

16 ben - chè t'in - vo - li ahi cru - do ben - chè t'in - vo

14-a  
14-b

20 - li ahi cru - do a gli oc - chi mie -

24 i vol - gi - ti Te - seo mi -

28 o vol - gi - ti Te - seo

32 O Di - o vol - gi - ti'n - die - tro\_a ri - mi - rar co -

36 i vol - gi - ti'n - die - tro\_a ri - mi - rar co - le - i

39 i che la - scia - to\_ha per te la pa - tria\_el re - gno e'n que - st'a -

42 re - n'an - co - ra e'n que - st'a - re - n'an - co - ra

45 ci - bo di fe - re di spie - ta - te\_e cru - de  
 re - n'an - co - ra ci - bo di fe - re ci - bo di fe - re di spie -  
 e'n que - st'a - re - n'an - co - ra ci - bo di fe - re di spie -  
 ta - te e'n que - st'a - re - n'an - co - ra ci - bo di fe - re di spie -  
 re - n'an - co - ra

48 ci - bo di fe - re di spie - ta - te\_e  
 ta - te\_e cru - de ci - bo di fe - re di spie - ta - te\_e  
 ta - te\_e cru - de ci - bo di fe - re di spie - ta - te\_e  
 ta - te\_e cru - de ta - te\_e ta - te\_e ta - te\_e  
 ta - te\_e ta - te\_e ta - te\_e ta - te\_e

51 cru - de La - scie - rà l'os - sa\_i - gnu - de O  
 cru - de La - scie - rà l'os - sa\_i - gnu - de  
 cru - de La - scie - rà l'os - sa\_i - gnu - de O  
 cru - de La - scie - rà l'os - sa\_i - gnu - de O  
 cru - de La - scie - rà l'os - sa\_i - gnu - de O

55 Te - seo O Te - seo mi - o Te - seo mi - o Te - seo mi - o

59 mi - o Se tu sa - pes - si\_o Di - o  
o Se tu sa pes - si\_o Di - o Se tu sa -  
o Se tu sa - pes - si\_o Di - o

63 Se tu sa - pes - si\_ohi - mè co - me s'af - fan - na la po - ve -  
pes - si\_ohi mè co - me s'af - fan - na la po - ve -  
Se tu sa - pes - si\_ohi mè  
Se tu sa - pes - si\_ohi - mè co - me s'af - fan - na la po - ve -

ra A - rian - na For - se for - se pen - ti - to

ra A - rian - na For - se for - se pen - ti - to

For - se for - se pen - ti - to Ri - vol - ge -

ra A - rian - na

67

Ri - vol - ge - re - sti - an - cor la pro - ra - al li - to

Ri - vol - ge - re - sti - an - cor la pro - ra - al li - to

re - sti - an - cor la pro - ra - al li - to

ma con

71

ma con l'au - re se - re - ne Tu te ne vai fe - li - ce

ma con l'au - re se - re - ne Tu te ne vai fe - li - ce

ma con l'au - re se - re - ne Tu te ne vai fe - li - ce

l'au - re se - re - ne Tu te ne vai te ne vai fe - li - ce

ma con l'au - re se - re - ne Tu te ne vai fe - li - ce

75

ed i - o qui pian - go A te pre -  
 ed i - o qui pian - go A te pre -  
 ed i - o qui pian - go A te pre -  
 ed i - o qui pian - go A te pre - pa - ra Atte - ne  
 A te pre -

78

pa - ra Atte - ne lie - te pom - pe su - per - be  
 pa - ra Atte - ne lie - te pom - pe su - per - be  
 pa - ra Atte - ne lie - te pom - pe su - per - be ed i - o  
 lie - te pom - pe su - per - be ed  
 pa - ra Atte - ne lie - te pom - pe su - per - be ed

82

ri - man - go ci - bo di fe - re in so - li - ta - rie a -  
 i - o ri - man - go ci - bo di fe - re in so - li - ta - rie a -  
 i - o ri - man - go ci - bo di fe - re in so - li - ta - rie a -

85

89 re - ne Tu l'u\_n' e l'al-tro tuo vec - chio pa-ren - te strin - ge - rai lie - to

93 ed i - o più non ve - dro - vi ed i - o più

97 non ve - dro - vi\_o ma - dre o pa - dre mi -



101 ed i - o più non ve - dro - vi\_o

104 vi\_o ma - dre o pa - dre mi - o.  
 ma - dr'o pa - dre mi - o.  
 vi - o ma - dr'o pa - dre mi - o.  
 vi\_o ma - dr'o pa - dre mi - o.

## Dove, dov'è la fede (III° parte)

Soprano  
Do - ve Do - v'è la Fe - de che tan - to

Alto  
Do - ve Do - v'è la Fe - de che tan - to

Tenore I  
Do - ve Do - v'è la Fe - de che tan - to

Tenore II  
Do - ve Do

Basso  
Do - ve Do - v'è la Fe - de che tan - to

mi giu - ra vi. Co - sì ne -

mi giu - ra - vi che tan - to mi giu - ra - vi. Co - sì ne -

mi giu - ra vi. Co - sì ne -

- v'è la Fe - de che tan - to mi giu - ra - vi Co - sì

4 mi giu - ra vi. Co - sì ne -

l'al - ta se - de Tu mi ri - pon - de - gl'a -

l'al - ta se - de Tu mi ri - pon - de - gl'a -

l'al - ta se - de Tu mi ri - pon - de - gl'a -

Co - sì ne - l'al - ta se - de Tu mi ri - pon - de - gl'a -

l'al - ta se - de Tu mi ri - pon - de - gl'a -

vi. Son que - ste le co - ro - ne? On - de m'a - dor - ni'l

vi. Son que - ste le co - ro - ne? On - de m'a - dor - ni'l

vi. Son que - ste le co - ro - ne? On - de m'a - dor - ni'l

vi Son que - ste le co - ro - ne? On - de m'a - dor - ni'l cri - ne?

12 vi. Son que - ste le co - ro - ne? On - de m'a - dor - ni'l

9 III9-a

cri - ne? Que - sti gli scet - tri so - no? Que - ste le gem - m'e gl'o - ri? La - sciar -

cri - ne? Que - sti gli scet - tri so - no? Que - ste le gem - m'e gl'o - ri? La - sciar -

cri - ne? Que - sti gli scet - tri so - no? Que - ste le gem - m'e gl'o - ri?

Que - sti gli scet - tri so - no? Que - ste le gem - m'e gl'o - ri? III9-c

15 cri - ne? Que - sti gli scet - tri so - no? Que - ste le gem - m'e gl'o - ri? La -

m'in ab - ban - do - no A fe - ra che mi strac - ci\_e mi di -

m'in ab - ban - do - no. la - sciar - m'in ab - ban -

A fe - ra che mi strac - ci\_e mi di -

18 sciar - m'in ab - ban - do - no. A fe -

vo - ri la - sciar - m'in ab - ban - do - no a fe - ra  
do - no A ra che-mi strac - ci\_e mi di - vo - ri che mi  
A fe - ra che-mi strac - ci\_e mi di - vo - ri  
vo - ri A fe - ra  
22 ra che mi strac - ci\_e mi

che mi strac-ci,e mi di-vo - ri. Ah Te - seo Ah  
strac - ci\_e mi di - vo - ri. Ah Te - seo  
che mi strac - ci\_e mi di - vo - ri. Ah Te - seo  
26 di - vo - ri. Ah Te - seo

Te - seo mi - o. 12 13  
mi - o. 12-a La-scie- rai tu mo - ri - re in- van pian - 13-b  
mi - o. La-scie - rai tu mo - ri - re in- van pian - 13-c  
30 mi - o.

34

38

42

46 gen - do in - van gri - dan - do a - i - ta. La

49 ra A - rian - na ch'a te fi - dos - si

52 e ti diè glo - ria e vi - ta.

Ahi ch'ei non pur risponde (IV° e ultima parte)

1

iv1-a

Soprano

Ahi ch'ei non pur ri - spon - de

Alto

iv1-b

Ahi ch'ei non pur ri - spon - de Ahi

Tenore I

iv1-c

Ahi ch'ei non pur ri - spon - de Ahi

Tenore II

Basso

Ahi che più d'as - pe sor - d'a miei la - men - ti O

che più d'as - pe sor - d'a miei la - men - ti O

che più d'as - pe sor - d'a miei la - men - ti O

4

nem - b'o tur - b'o ven - ti som - mer - ge - te - lo voi den - tr'a quel - l'on - de Cor - re -

nem - b'o tur - b'o ven - ti som - mer - ge - te - lo voi den - tr'a quel - l'on - de Cor - re -

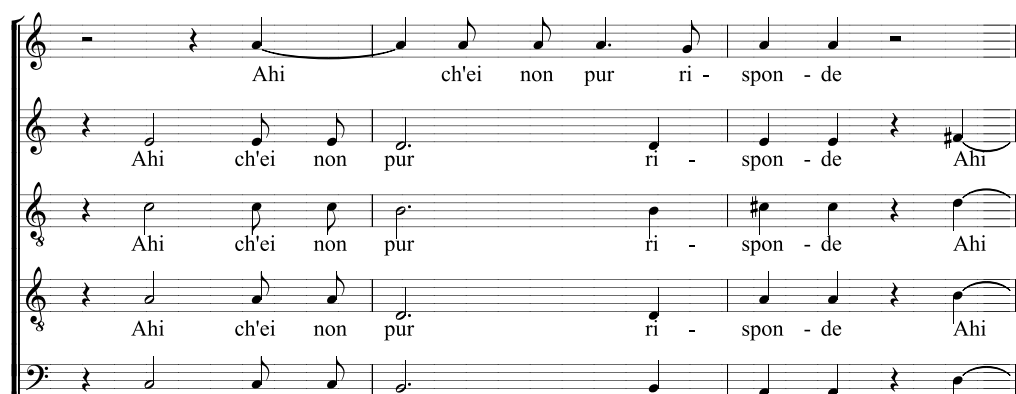
nem - b'o tur - b'o ven - ti som - mer - ge - te - lo voi den - tr'a quel - l'on - de Cor - re -

7



t'or - ch'e ba - le - ne e de le membr' - im - mon - de em - pie - te le vo - ra - gi - ni pro - fun - de.

10



Ahi ch'ei non pur ri - spon - de

13



Ahi che più d'as - pe sor - d'a miei la - men - ti O

16



19 nem - b'o tur - b'o ven - ti som - merge - te-lo voi den - tr'a quel -

21 l'on - de cor - re - t'or - ch'e ba - le - ne

23 e de le mem - br'im - mon - de em - pie te le vo - ra - gi - ni pro - fun - de.

**8**

iv8-a iv8-d  
Che par - lo ahi che va -  
iv8-b iv8-e  
Che par - lo ahi che va -  
iv8-a iv8-d  
Che par - lo ahi che va -  
iv8-c iv8-f  
Che par - lo ahi che va - neg - gio

25

**9**

iv9-a iv9-c iv9-d  
neg - gio mi - se - ra ohi - mè che chieg -  
iv9-b  
neg - gio mi - se - ra ohi - mè ohi - mè che chieg -  
neg - gio mi - se - ra ohi - mè che  
iv9-c  
ohi - mè ohi - mè che chieg -

29

**10**

go. O Te - seo. ||1-b  
go. O Te - seo. ||1-b O Te - seo  
chieg - go. O Te - seo. ||1-a O Te - seo mi  
go. O Te - seo. O Te - seo mi - o.

33

111-a

O Te - seo mi - o.  
mi - o. Non son non son quel - l'i -  
o. Non son Non son non son quel - l'i -  
Non son non son quel - l'i -  
mi - o.

37

non son quel - l'i - o che'i fe - ri det - ti sciol - se par -  
o non son quel - l'i - o che'i fe - ri det - ti sciol - se  
o non son quel - l'i - o che'i fe - ri det - ti sciol - se

41

lò l'af - fan - no mi - o par - lò'l do - lo - re  
par - lò l'af - fan - no mi - o par - lò'l do - lo - re par - lò la lin - gua  
par - lò l'af - fan - no mi - o par - lò'l do - lo - re par - lò la lin - gua

45

par-lò la lin - gua sì par-lò la lin- gua sì ma non già'l co -  
 sì ma non-già'l co - re ma non già'l co -  
 sì ma no già'l co

49

Non son non son quel-l'i - o non son quel-  
 re. Non son non son quel - l'i - o non son quel-  
 re. Non son non son quel - l'i - o non son quel-  
 re. Non son. Non son non son quel - l'i - o non son quel-'

53

l'i - o che'i fe - ri det - ti sciol - se par - lò l'af -  
 l'i - o che'i fe - ri det - ti sciol - se par - lò l'af -  
 l'i - o che'i fe - ri det - ti sciol - se par - lò l'af -  
 l'i - o che'i fe - ri det - ti sciol - se par - lò l'af -  
 fe - ri det - ti sciol - se par - lò l'af -

57

61 fan - no mi - o par - lò'l do - lo - re par - lò la lin - gua sì

65 sì ma non già'l co re.

**ЛОЛА АБДУРАВИФОВНА ДЖУМАНОВА**

Родилась в г. Душанбе (Таджикистан), где в 1982 году окончила Среднюю специальную музыкальную школу. В 1982–1987 годах обучалась на историко-теоретическом факультете Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Среди преподавателей — Б. К. Алексеев (сольфеджио), Ю. Н. Холопов (гармония, музыкально-теоретические системы) и М. И. Катунян (гармония), Т. Ф. Мюллер (полифония), В. Н. Холопова и Т. Б. Баранова (анализ музыкальных произведений), Ю. А. Муравлёв (фортепиано). В 1990 году окончила аспирантуру Московской консерватории. В 1991 году защитила кандидатскую диссертацию «Творчество таджикских композиторов 70–80х гг.: теоретические проблемы» (научный руководитель — доцент Т. Б. Баранова). С 1991 года работает в Московской консерватории в Секторе педагогической практики. С 1996 года руководит Учебно-методическим центром практик, возглавляет Вечернюю музыкальную школу-десятилетку Центра. С 1995 года ведет совместительскую преподавательскую работу на кафедре теории музыки Московской консерватории, а с 2003 года — в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории. С 2010 года — доцент кафедры теории музыки.

**LOLA A. DZHUMANOVA**

Born in Dushanbe (Tajikistan), where in 1982 she graduated from the Secondary Special Music School. In 1982–1987 she studied at Tchaikovsky Moscow State Conservatory (the Department of Music History and Theory). Among teachers: B. K. Alexeev, Yu. N. Kholopov, M. I. Katunian, T. F. Müller, V. N. Kholopova, T. B. Baranova. In 1990 she completed her post-graduate course in Moscow Conservatory. In 1991 defended her Ph. D. thesis “Works by Tajik Composers at the 70s–80s: Theoretical Problems” (scientific advisor — Assoc. Prof. T. B. Baranova). From 1991 she works in the Section of Pedagogic Practice at Moscow Conservatory. From 1996 — Head of the Educational Methodological Centre of Practices and of the Evening Music School of the Centre. Since 1995 she also teaches at the Subdepartment of Music Theory at Moscow Conservatory (from 2010 — Associate Professor), and since 2003 — at the Central Music School of Moscow Conservatory.

**НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ ТАРАСЕВИЧ**

Проректор по Учебно-методическому объединению, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, аккредитованный эксперт Федеральной службы по надзору в сфере образования и науки и Национального центра профессионально-общественной аккредитации. В 1978 году окончил историко-теоретическое отделение Сургутского музыкального училища (педагоги: Т. И. Егорова, С. И. Хлебникова, Е. И. Гусак-нов), в 1984 году — историко-теоретический факультет Уральской консерватории (преподаватели: Н. А. Вольпер, З. А. Визель, В. П. Костарев, Л. А. Серебрякова). Совершенствовался в аспирантуре Московской консерватории под руководством Н. А. Симаковой (окончил в 1992 году). В том же году защитил кандидатскую диссертацию «Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса». В 2007 году защитил докторскую диссертацию «Адриан Пети Коклико и его трактат о музыке». С 1991 года руководил индивидуальными занятиями у студентов историко-теоретического факультета в спецкурсе полифонии; с 1998 года — доцент, с 2008 года — профессор кафедры теории музыки. Ведет специальный курс полифонии у студентов историко-теоретического факультета Московской консерватории.

Научные интересы Н. И. Тарасевича связаны с музыкальной культурой позднего Средневековья и эпохи Ренессанса. Основные направления исследования — история и теория музыкальных жанров и форм, история и теория полифонии, техника письма, психология творчества, музыкально-теоретическое наследие прошлого (изучение старинных трактатов).

**NIKOLAY I. TARASEVICH**

Doctor of Fine Arts, Deputy Rector for the Educational Methodological Association, Full Professor of the Music Theory Subdepartment of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, accredited expert of the Federal Service for Supervision in Education and Science and the National Center for Professional and Public Accreditation. In 1978 he graduated from Surgut Music College, and in 1984 — from the Department of Music History and Theory of Mussorgsky Ural State Conservatory. In 1992 he completed his post-graduate studies in Tchaikovsky Moscow State Conservatory under Full Prof. Natalia A. Si-

makova, and in the same year defended his Ph. D. thesis “Problems of Thematic Invention in Renaissance Music”. In 2007 he was granted a degree of Doctor of Fine Arts (thesis: “Adrianus Petit Coclico and His Musical Treatise”). Since 1991 Tarasevich teaches at Tchaikovsky Moscow State Conservatory, from 1998 — Associate Professor, from 2008 — Full Professor of the Music Theory Subdepartment. He carries out a special course of polyphony for students of the Department of Music History and Theory. Scientific interests of Tarasevich are connected with the music culture of the late Middle Ages and the Renaissance. The main lines of research are the history and theory of music genres and forms, the history and theory of polyphony, compositional techniques, the psychology of creativeness, the musical-theoretical heritage of the past (the early treatises).

### **Константин Владимирович Зенкин**

Родился в 1958 году в Москве. Окончил ЦССМШ и Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского (в 1981 году — по специальности «фортепиано», в 1983 — по специальности «музыковедение»). В 1982–2002 годах преподавал музыкальную литературу в ЦССМШ. С 1990 года работает на кафедре истории зарубежной музыки Московской консерватории (с 2000 года — профессор), с 2009 года — проректор по научной работе. В 1987 году защитил кандидатскую диссертацию «Фортепианная миниатюра Шопена и ее место в историко-художественном процессе», в 1996 году — докторскую «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма» (обе впоследствии были опубликованы как монографии). Автор более 130 статей по истории музыки XVIII–XX веков, философии музыки (А. Ф. Лосев) и истории фортепианного исполнительства (М. В. Юдина), разделов «Фридерик Шопен», «Фортепианное творчество Листа», «Романтизм и национальные школы в музыкальной культуре XIX века», «Музыкальная культура Польши» в книге «Европейская музыка XIX века. Польша. Венгрия» (М., 2008).

### **KONSTANTIN V. ZENKIN**

Born in Moscow in 1958. Graduated from Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Piano Department in 1981, Department of Music Theory and History in 1983). Ph. D. thesis: “Chopin’s Piano Miniature and its Role in the Historical Artistic Process” (scientific advisor — Full Prof. E. M. Tsareva, 1987). Doctor of Fine Arts; thesis: “Piano Miniature and the Roads of Musical Romanticism” (1996). From 1982 to 2002 Dr. Zenkin taught at the Central Music School of Moscow Conservatory. Since 1990 he has been teaching at the Subdepartment of Western European Music History, Moscow Conservatory (Full Professor since 2000). Deputy Rector for Science since 2009. Dr. Zenkin is the author of more than 130 papers on various aspects of music history, music philosophy (A. F. Losev) and history of piano performance (M. V. Yudina). He is also one of the co-authors of the book “European Music of the 19th Century: Poland, Hungary” (Moscow, 2008).

### **Марианна Сергеевна Высоцкая**

В 1992 году окончила Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского по двум специальностям: «орган» (класс проф. А. А. Паршина) и «музыковедение» (класс проф. Г. В. Григорьевой). В 1995 году окончила аспирантуру Московской консерватории по специальности «музыковедение» (научный руководитель — проф. Г. В. Григорьева). В 1996 году получила степень кандидата искусствоведения; тема диссертации: «К исследованию современного художественного мышления (на материале симфонии и оперы 80-х годов)». В 1997–1999 годах прошла ассистентуру-стажировку в Московской консерватории по специальностям «орган» (класс проф. А. А. Паршина) и «современная исполнительская практика» (класс проф. В. Г. Тарнопольского). С 1999 года — концертмейстер кафедры хорового дирижирования Московской консерватории. С 2008 года — доцент, с 2013 — профессор кафедры современной музыки Московской консерватории. В 2000–2002 годах стажировалась в Консерватории Люксембурга (Conservatoire de Musique Ville de Luxembourg) под руководством проф. Ж.-Ж. Казеля. Обладатель Первой премии Высшего Интеррегионального конкурса органистов (Люксембург, 2002). С 2001 года — член Союза композиторов России. В 2012 году в Московской консерватории защитила докторскую диссертацию «Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев».

### **MARIANNA S. VYSOTSKAYA**

In 1992 graduated from Tchaikovsky Moscow State Conservatory qualified as organist (under Full Prof. A. A. Parshin) and as musicologist (under Full Prof. G. V. Grigoryeva). In 1995 finished the post-graduate school of Moscow Conservatory as musicologist and in 1996 defended her Ph. D. thesis “To the Investigation of Modern Artistic Mentality (on the Material of Symphony and Opera of 1980s)” (scientific advisor — Full Prof. G. V. Grigoryeva). In 1999 she completed her post-graduate studies at Moscow

Conservatory as organist (under Full Prof. A. A. Parshin) and as specialist in modern performing practice (under Full Prof. V. G. Tarnopolsky). From 1999 — accompanist at the Choral Conducting Subdepartment of Moscow Conservatory. From 2008 — Associate Professor, and from 2013 — Full Professor of the Subdepartment of Modern Music of Moscow Conservatory. In 2000–2002 she studied at the Conservatoire de Musique Ville de Luxembourg under Full Prof. J.-J. Kasel. Winner of the First Prize of the Interrégional Supérieur Competition of Organists (Luxembourg, 2002). Since 2001 — member of the Union of Composers of Russia. Doctor of Fine Arts (2012); thesis: “Between Logic and Paradox: Composer Faradz Karayev”.

---

### **СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ ГРОХОТОВ**

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

Ph. D., Full Professor of the Subdepartment of Theory and History of Performing Art at Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Born in Moscow in 1958. In 1982 graduated from Gnessins State 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 19<sup>th</sup> Century” (scientific advisor — A. M. Merkulov). Sergey Grokhotov is the author of 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).

---

### **РОМАН АЛЕКСАНДРОВИЧ НАСОНОВ**

Родился в 1971 году в Воронеже. Окончил Академическое музыкальное училище при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1990), теоретико-композиторский факультет (1994) и аспирантуру (1996) Московской консерватории. В том же году защитил кандидатскую диссертацию на тему: «“Универсальная музургия” Афанасия Кирхера. Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего Барокко» (научные руководители — проф. М. А. Сапонов и проф. Ю. Н. Холопов). С 1996 года преподает на кафедре истории зарубежной музыки историко-теоретического факультета Московской консерватории, с 2004 года — доцент. С 1998 года преподает также на кафедре литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова.

### **ROMAN A. NASONOV**

Born in Voronezh in 1971. Graduated from the Piano Department of Academic Music College at Tchaikovsky Moscow State Conservatory (1990), the Music Theory and History Department of Moscow Conservatory (1994). Ph. D. thesis: “Athanasius Kircher’s *Musurgia Universalis*: Musical Science in the Context of the Early Baroque Musical Practice” (scientific advisors — Full Profs. Yu. N. Kholopov and M. A. Saponov, 1996). Since 1996 he has been teaching at the Subdepartment of Foreign Music History of Moscow Conservatory. Associate Professor since 2004. Since 1998 he has been teaching also at the Subdepartment of Literary and Art Criticism and Publicism at the Department of Journalism, Lomonosov Moscow State University.

---

### **ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА ЦАРЕГРАДСКАЯ**

Окончила ГМПИ имени Гнесиных (1982) как музыковед и пианистка. Профессор Российской академии музыки имени Гнесиных и Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Ведет курсы гармонии, новейших композиционных техник, культуры научно-исследовательской работы, массовой музыкальной культуры. Доктор искусствоведения (2002). Сфера



научных интересов — зарубежное музыкальное искусство XX–XXI веков (история и теория). Среди работ — монография «Время и ритм в музыке Оливье Мессиаена» (2002).

**TATIANA V. TSAREGRADSKAYA**

Doctor of Fine Arts (2002), Full Professor of Gnessins Russian Academy of Music and Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Holds courses of contemporary harmony, newest compositional techniques, culture of research work, mass music culture. The topic of her published in 2002 book is “Time and Rhythm in Olivier Messiaen’s Music”. Her recent research interest is the theory of musical gesture seen as a musical structure in music of the late 20<sup>th</sup> century.

**ВЛАДИМИР ПЕТРОВИЧ ЧИНАЕВ**

Окончил фортепианный факультет Киевской консерватории в 1974 году. В 1977 году защитил кандидатскую диссертацию «Фактурные принципы советской фортепианной сонаты в связи с задачами интерпретации». В 1994 году защитил докторскую диссертацию «Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков». Профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (с 1997 года), заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства (с 2004 года).

**VLADIMIR P. TCHINAEV**

Graduated from the Piano Department of Kiev Conservatory in 1974. Ph. D. thesis: “Principles of Soviet Piano Sonata in Their Connection With Interpretation Problems” (Moscow Conservatory, 1977). Doctor of Fine Arts; thesis: “Performance Styles in the Context of Artistic Culture of the 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries” (1994). Full Professor of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Head of the Subdepartment of History and Theory of Musical Performance.

**ГАЛИНА ВЛАДИМИРОВНА ГРИГОРЬЕВА**

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Автор книг и статей по проблемам современной музыки, в том числе: «Николай Сидельников» (М., 1986), «Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века» (М., 1989), «Музыкальные формы XX века» (М., 2004), «Музыка XX века: от авангарда к постмодерну» (в соавторстве с М. Высоцкой; М., 2011). С 1981 по 2008 год читала в Московской консерватории авторский курс «Современная музыка» для композиторов и музыковедов. Руководитель дипломных работ, кандидатских и докторских диссертаций. Член Союза композиторов РФ, постоянный участник дискуссий в рамках фестиваля «Московская осень». Имеет публикации за рубежом, в том числе статьи по проблемам музыки XX века, творчества Э. Денисова и других композиторов.

**GALINA V. GRIGORYEVA**

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Music Theory Subdepartment at Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Author of books and articles on problems of modern music including: “Nikolai Sidelnikov” (M., 1986), “Stylistic Problems of the Russian Soviet Music in the Latter Half of the 20<sup>th</sup> Century” (M., 1989), “Musical Forms of the 20<sup>th</sup> Century” (M., 2004), “Music of the 20<sup>th</sup> Century: From Avant-Garde to Postmodern” (in co-authorship with M. Vysotskaya; M., 2011). From 1981 to 2008 had been holding in Moscow Conservatory the authorial course “Contemporary Music” for composers and musicologists. Works as a scientific advisor of diploma and doctoral theses. Member of the Composers’ Union of Russian Federation, permanent participant of the discussions and debates in the framework of the festival “The Moscow Autumn”. Published abroad, including articles on the problems of 20<sup>th</sup>-century music, creative work of E. Denisov and other composers.

**ЕВГЕНИЯ ИВАНОВНА ЧИГАРЕВА**

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 Союза композиторов России. Автор около двухсот научных работ. Сфера интересов: наследие Моцарта и его современников, музыка композиторов XX века (Б. Бартока, А. Шнитке, А. Локшина, Н. Корндорфа и других), 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 Tchaikovsky Moscow State 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 20<sup>th</sup>-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 a number 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).

**ТАТЬЯНА СУРЕНОВНА КЮРЕГЯН**

В 1975 году окончила теоретико-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, в 1979 — аспирантуру Московской консерватории (научный руководитель — профессор Ю. Н. Холопов). В 1982 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Эволюция принципов музыкальной формы в творчестве советских композиторов 1950–70-х годов». Доктор искусствоведения; тема диссертации: «Форма в музыке XVII–XX веков» (1999). Профессор кафедры теории музыки Московской консерватории. Читает спецкурс музыкальной формы, участвует в коллективных курсах «Музыкально-теоретические системы» и «Теория современной композиции». Член Союза композиторов России.

**TATYANA S. KYUREGYAN**

Graduated from the Department of Music History and Theory of Tchaikovsky Moscow State Conservatory (1975) and then completed her post-graduate studies there (1979). Ph. D. thesis: "The Evolution of the Principles of Musical Form in the Works of Soviet Composers of the 1950–70s" (scientific advisor— Full Prof. Yu. N. Kholopov, 1982). Doctor of Fine Arts; thesis: "The Form in the Music of the 17<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries" (1999). Full Professor of the Music Theory Subdepartment at Moscow Conservatory. She holds a special course of lectures on musical form and collaborates in courses on musical-theoretical systems and on theory of modern composition. Member of the Russian Composers' Union.

**ВЕРА ВЛАДИМИРОВНА ЖЕСЛИН-ПОТАПОВА**

Родилась в 1986 году в Москве. В 2009 году окончила Московский психолого-педагогический университет по специальности «лингвистика». В 2012 году поступила на музыковедческий факультет Лионского университета, который окончила в 2016 году, а также в Безансонскую консерваторию и далее в Национальную школу музыки, театра и танца Вилль Урбан (по специальности «саксофон»), благодаря чему приобрела исполнительский опыт в области новой академической музыки (симфонический оркестр, камерные ансамбли, аудиовизуальное искусство, электроакустика, современный танец). Работала журналистом на радиостанции *Radio Campus*. С 2014 года Вера Жеслин участвует в международных конференциях в рамках *Journées Grame*, Международного конкурса камерной музыки, семинарах кафедр музыковедения университетов Лиона и Ниццы, Unesco-ITEN в Доме гуманитарных наук *Paris Nord* и создает исследовательский проект, ключевыми вопросами которого являются человеческое тело, движение и музыкальная мультимодальная композиция, а также использование современных технологий в процессе создания произведений. В настоящее время Вера Жеслин является докторантом лаборатории *Passages XX–XXI* Лионского университета, а также президентом ассоциации артистических инноваций *LiSiLoG*, основанной ученым Кристофом Лебрегоном и профессором Парижской и Лионской консерваторий Жаном Жоффруа.

**VERA V. GESLIN POTAPOVA**

A graduate in linguistics (Moscow University of Psychology and Pedagogy, 2009) and musicology (Lumière Lyon 2 University, 2016), Vera Geslin started her pedagogical and research activity in Moscow, and then in France since 2012, where she also got a performing experience (symphony and jazz orchestras, chamber ensembles, audio-visual art, modern dance) during her education (saxophone) in the Besancon Conservatory and the National School of Music, Theatre and Dance of Villeurbanne. In 2013 she created musical broadcast series at Radio Campus. Since 2014, Vera Geslin participates in international conferences, as for example, at Grame Days or International Chamber Music Competition in Lyon, seminars of the Department of Musicology at the Universities in Lyon and Nice, of the Unesco-ITEN Chair, Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. In 2016 she worked at Grame, the National Center of Music Creation, where she created a thesis project around such concepts as transdisciplinari-

ty, gesture and new musical instruments. Currently Vera Geslin is a Ph. D. student in the *Passages XX–XXI* research group of Lumière Lyon 2 University and the president of the *LiSiLoG* association for artistic innovation, which was founded by Christophe Lebreton, a scientist in music informatics, and Jean Geoffroy, a professor at the National Conservatory of Paris and Lyon. In the present paper she analyses the process of musical multimodal writing, as exemplified by Thierry De Mey's work. Her scientific interest is the relation between corporality and new tools for artistic creation, as well as a renewed notion of composer and performer.

### **ЛАРИСА ВАЛЕНТИНОВНА КИРИЛЛИНА**

Окончила теоретико-композиторский факультет Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (1980) и историко-теоретический факультет Московской консерватории (1985). В 1990 году защитила кандидатскую диссертацию «Бетховен и теория музыки XVIII — начала XIX в.». Доктор искусствоведения (1996); тема диссертации: «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX в.: Самосознание эпохи и музыкальная практика» (1996). Профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории, ведущий научный сотрудник отдела западного классического искусства Государственного института искусствознания. Автор ряда книг, в том числе: «Театральное призвание Георга Фридриха Генделя» (2019), «Глюк» (серия ЖЗЛ, 2018), «Гендель» (серия ЖЗЛ, 2017), «Бетховен» (серия ЖЗЛ, 2015), «Бетховен: жизнь и творчество» (в 2 т., 2009), «Реформаторские оперы Глюка» (2006), «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX в.» (в 3 ч., 1996–2007). Переводчик и комментатор мемуаров Ф. Вегелера и Ф. Риса («Вспомяна Бетховена», М., 2001, 2007). Ред.-сост. и соавтор книги «Италия — Россия: четыре века музыки» (2017); ред. и соавтор издания «Бетховен. Письма» (в 4 т., 2011–2016), основанном на собрании Н. Л. Фишмана 1970–1986 г.

### **LARISSA V. KIRILLINA**

Graduated from the Music Theory and History Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory (1985). In 1990 defended her Ph. D. thesis “Beethoven and the Music Theory in the 18<sup>th</sup> and the Beginning of the 19<sup>th</sup> Century”. Doctor of Fine Arts (1996); thesis: “The Classical Style in the Music of the 18<sup>th</sup> — Early 19<sup>th</sup> Centuries. Self-Conscience of the Epoch and the Musical Practice”. Full Professor of the Subdepartment of Foreign Music History at Tchaikovsky Moscow Conservatory, Leading Research Fellow of the Classical Western Art Department at the State Institute for Art Studies (Moscow). Author of books: “The Theatrical Vocation of George Frederic Handel” (2019), “Gluck” (a biography, 2018), “Handel” (a biography, 2017), “Beethoven” (a biography, 2015), “Beethoven: Life and Works” (2 vols., 2009), “Gluck’s Reform Operas” (2006), “The Classical Style in the Music of the 18<sup>th</sup> — Early 19<sup>th</sup> Centuries” (3 parts, 1996–2007). Editor and contributor of the book “Italy — Russia: Four Centuries of Music” (2017); editor and collaborator of the new Russian edition (2011–2016) of Beethoven’s letters based on N. L. Fishman’s commented collection (1970–1986).

### **КРИСТИНА РОБЕРТОВНА АГАРОНЯН**

Родилась в 1994 году в Ростове-на-Дону. В 2014 году с отличием окончила Иркутский областной музыкальный колледж им. Ф. Шопена (отделение теории музыки, классы И. О. Цахер, Я. Л. Юденковой), в 2019 — историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (научный руководитель — доцент Р. А. Насонов). В настоящее время — аспирантка Московской консерватории (научный руководитель Р. А. Насонов). С 2017 года — библиограф Научной музыкальной библиотеки имени С. И. Танеева.

### **KRISTINA R. AGARONIAN**

Born in 1994 in Rostov-on-Don. Graduated with honors from the Music Theory Department of Chopin Irkutsk Regional Musical College (2014, under I. O. Zacher and Ya. L. Yudenkova), and then from the Music History and Theory Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory (2019, scientific advisor of Diploma thesis — Assoc. Prof. R. A. Nasonov). At the moment — a postgraduate student at Moscow Conservatory (scientific advisor — Assoc. Prof. R. A. Nasonov). Since 2017 to the present, she has been working as a bibliographer at Taneyev Scholarly Music Library, Moscow Conservatory.

## 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: ФИ.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@mosconserv.ru](mailto:journal@mosconserv.ru)). Именем файла является фамилия автора кириллицей или латиницей (например: Иванов.docx, Alexeev.doc, Солнцев.rtf).

Текст статьи и сопровождающие текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются в отдельных файлах (имя каждого файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации, например: Иванов\_Пример\_1.mus, Alexeev\_ill\_4.jpg, Солнцев\_Схема\_3.xls).

## ОФОРМЛЕНИЕ РУКОПИСЕЙ

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (форматы .doc, .docx, .rtf). Шрифт Times New Roman (кегель 12 или 14). Межстрочный интервал — одинарный или полуторный. Абзацный отступ — 1,25 см (использование табуляции или пробелов недопустимо), интервал между абзацами — обычный. Выравнивание абзацев — по ширине, без переносов.

- Для выделения текста используются курсив и разрядка. Подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются. Для отображения разрядки нельзя применять пробелы между буквами!
- Для знака тире (—) используется комбинация клавиш [Ctrl+Alt+минус]; для «короткого тире» (–), применяемого между цифрами, — комбинация [Ctrl+минус].
- Кавычки — «», внутри цитат — обычные “”.
- Названия произведений даются обычным шрифтом, с прописной буквы и в кавычках.
- Жанровые названия — с прописной буквы, без кавычек.
- Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами.
- Обозначения опусов не отделяются от названия запятой.

Пример: Прелюдия h-moll op. 7 №2,  
Второй фортепианный концерт op. 29.

- Тональности обозначаются по-латыни обычным шрифтом (C-dur, g-moll), названия звуков — латинскими буквами курсивом: *h*, *G*.

- Даты обозначаются цифрами: века — римскими, годы и десятилетия — арабскими. Использование русских букв «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.

### ПРАВИЛА СОСТАВЛЕНИЯ НАУКОМЕТРИЧЕСКОГО СПИСКА НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ:

1. Название: References
2. Последовательность указываемой информации: а) автор; б) год публикации; в) название статьи или раздела монографии (при необходимости); г) название издания; д) место издания и название издательства (разделяются запятой); е) doi (если имеется); ж) язык публикации (при необходимости, см. далее пункт 7).
3. Все перечисленные выше пункты разделяются **точкой**.
4. Автор указывается в формате: фамилия + запятая + инициалы (разделенные неразрывным пробелом). При отсутствии автора используется прочерк в формате: \_\_\_\_\_.
5. Год публикации приводится в **круглых скобках**. Если год издания неизвестен, это указывается следующим образом: (n. d.).
6. Название издания выделяется курсивом и может иметь уточняющие дополнения, которые **вводятся после запятой и разделяются запятыми**, например: 2<sup>nd</sup> ed., Materials of International Scientific Conference, D.A. diss., PhD diss., edited by, compiled by, translated by, Vol. 15, Issue 3, No. 2, Jg. 55, Bd. 4, Heft 11; No. 1/2019 (последнее — формат, используемый для отечественных изданий, в которых не принято присваивать номер тома для нескольких выпусков в границах одного года). Дополнения курсивом не выделяются. В том случае, если издание фигурирует в списке частично (автор ссылается на статью из

сборника, энциклопедии или из периодического издания, на раздел монографии), последнее дополнение — диапазон страниц (цифры, разделенные коротким тире, без добавления сокращений слова «страницы»; если номера страниц обозначены трех-четырёхзначными числами и номер заключительной страницы начинается с той же сотни (или тех же тысячи и сотни), то он приводится сокращенно — только десятки и единицы; см. далее образцы). Названия всех изданий, кроме периодических, вводятся английским предлогом In, который не следует выделять курсивом.

7. Если издание напечатано кириллицей, используется транслитерация в системе BGN. Транслитерацию рекомендуется осуществлять автоматически при помощи сайта <https://translit.ru/ru/bgn/>. Транслитерируются следующие компоненты описания (см. выше, п. 2): (а) — автор; (в) — название статьи или раздела монографии; (г) — название издания; (д) — название издательства. В пунктах (в) и (г) транслитерация дополняется переводом на английский язык, который помещается в квадратные скобки. Место издания не транслитерируется, а приводится по-английски в соответствии со сложившимися языковыми нормами (например: Moscow, St. Petersburg). При использовании транслитерации необходимо заполнить пункт (ж) в следующем формате: (in Russian).
8. При ссылках на электронные издания информация для пункта (д) приводится в формате: Available at: [электронный адрес] (accessed [дата последнего обращения в формате: ЧЧ.ММ.ГГГГ]).

### ОБРАЗЦЫ ОФОРМЛЕНИЯ

#### Монография:

Potter, K. (2006). *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge, Cambridge University Press.

#### Статья в энциклопедии:

Potter, K. (2001). Minimalism. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> ed., edited by St. Sadie, Vol. 16, 716–18. London, Macmillan.

#### Коллективная статья в периодическом издании:

Potter, K., Wiggins, G. A., Pearce, M. T. (2007). Towards greater objectivity in music theory: Information-dynamic analysis of minimalist music. *Musicae Scientiae*, Vol. XI, No. 2, 295–324.

#### Статья в сборнике или глава коллективного труда:

Potter, K. (2013). Mapping Early Minimalism. In *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, edited by K. Potter, K. Gann, P. ap Siŋn, 19–37. Aldershot, Ashgate. doi:10.4324/9781315613260.ch1

#### Издание на русском языке:

Taneev, S. (1985). *Dnevnik. Kniga tret'ya. 1903–1909* [Diaries. Third Book: 1903–09], edited and commented by L. Z. Korabel'nikova. Moscow, Muzyka. (in Russian).

#### Статья в журнале на русском языке:

Brezhneva, I. (2018). Darstvennye nadpisi kak istoricheskiy istochnik [Inscriptions as a Primary Source]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory], No. 4/2018 (35), 34–49. (in Russian).

## 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 indentation is 1.25 cm. The paragraph alignment is across the width without division of words.

- For text highlighting italics and interspace are to be used. Underlining and semibold type are not allowed. Using of spacebar is not allowed for interspace!
- For dash (—) one should use [Ctrl+Alt+minus] key combination; for 'short dash' being placed between numerals one should use [Ctrl+minus] key combination.
- Footnotes containing annotations are to be paginal, numeration is to be through.

References to the sources are to be given in the text in the form of numerals enclosed in square parentheses which indicate the number of the source according to the bibliographic list given after the text of the paper. The editions in the bibliographic list are placed in alphabetical order. It is obligatory to indicate the publishing house as well as the total number of pages (for monographs), numbers of pages in collections and journals (for articles).

Music examples are to be sent in the form of separate file in .mus, .sib, .ly formats; illustrations are to be in .tiff, .jpg (300 dpi resolution), .pdf, .eps formats. Tables and diagrams are to be presented in the form of separate files in .doc, .docx, .xsl, .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.

