



ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ХОЛОПОВ И ЕГО НАУЧНАЯ ШКОЛА



Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского

SATOR TENET OPERA ROTAS

**Юрий Николаевич Холопов
и его научная школа**

(К 70-летию со дня рождения)

Москва 2003

УДК 78
ББК 85.31

Редактор-составитель В. С. Ценова

Идея «метадиалога» В. М. Барского

SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): Сборник статей / Ред.-сост. В. С. Ценова. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2003. 368 с., илл., нот.

ISBN 5–89598–136–4

© Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского, 2003
© В. С. Ценова (редактор-составитель), 2003
© Коллектив авторов, 2003

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В сентябре 2002 года Московская консерватория фестивалем «Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова» праздновала 70-летие выдающегося ученого. В рамках фестиваля прошла международная конференция «Ю. Н. Холопов и его научная школа», материалы которой и стали основой данного сборника. В нем – статьи учеников магистра разных поколений: от умудренных опытом и «отягощенных» количеством опубликованных исследований докторов и кандидатов искусствоведения до только начинающих свою научную жизнь аспирантов. Широта представленных тем и направлений отражает масштабность и многосторонность научных интересов Учителя.

Данная книга имеет особое значение. Все ее составляющие несут печать присутствия Юрия Николаевича Холопова. Те доклады, которые прозвучали на конференции, были им внимательно выслушаны, а те, которые не зачитывались (некоторые аспирантские тексты), – были написаны под его непосредственным руководством.

Юрий Николаевич принимал активное участие в конференции, он знал, что готовится книга по ее материалам. Он эту книгу ждал...

Весть о безвременном уходе Учителя застигла нас в самый разгар работы над сборником. Коллегиально было решено *не* менять его структуру, оставив ее в том виде, в каком она возникла при Юрии Николаевиче. Таким образом книга SATOR TENET OPERA ROTAS¹ сохраняет свой *юбилейный статус* – это Festschrift блистательному музыканту, ученому и педагогу².

На конференции Юрий Николаевич предварял выступления учеников докладом с программным названием «О сущности музыки» – и от него, как от могучего истока, потекли научные ручейки в разные стороны, подхваченные его многочисленными последователями, вместе составившими школу Холопова.

¹ Парафраз оригинального латинского изречения: «Sator Arepo tenet opera rotas» – «Сеятель Арепо умерет трудом превратности [судьбы]» (перевод Р. Л. Поспеловой).

² Подобно изданной 10 лет назад книге: Laudamus. К 60-летию Ю. Н. Холопова. М.: Композитор, 1992.

Текст выступления Юрия Николаевича, ставший волею судьбы его научным завещанием, готовился к конференции. Но в апреле 2003 года перед публикацией ученый внес в статью некоторые коррективы и уточнения.

21 апреля Юрий Николаевич в телефонном разговоре сказал: «Я закончил Сущность музыки». Через три дня его не стало... Рукописный текст этой статьи, полностью подготовленный к компьютерному набору, лежал сверху на его рабочем месте. Отдать он его не успел.

Ввиду исключительности ситуации текст Ю. Н. Холопова дается редактором без изменений, с сохранением разговорного стиля и всех особенностей авторской пунктуации.

Расположение статей сборника примерно соответствует исторической хронологии – от древних греков до самых новейших музыкальных явлений конца XX – начала XXI столетия. В Приложении к книге – дополнение к списку работ Ю. Н. Холопова, опубликованному в юбилейном издании MGS³, а также впервые составленная литература об ученом. В подготовке приложения принимал участие А. Рябуха, за что редактор-составитель выражает ему искреннюю благодарность.

Валерия Ценова

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Этот сборник статей из юбилейного волею судьбы стал мемориальным. Плоды «ума холодных наблюдений» превратились в вереницу «сердца горестных замет». Конечно, они не так напряжены по мысли, как собственные тексты Холопова. Да это и невозможно. Но в любом случае они освящены его именем. В них – законы осмысления музыкального мира, оставленные нам Учителем (законы Холопова), круг интересовавших его тем, проблем и явлений («круг чтения», «круг размышления», «круг пения» Холопова). Наконец, в них снятый смысл всех текстов, написанных самими разными людьми («круг общения» Холопова) под пристальным взглядом Учителя, с незапамятных времен добровольно взявшего на себя роль проводника по кругам мировой музыкальной «Божественной комедии».

³ Magistro Georgio Septuaginta. К 70-летию Ю. Н. Холопова. М.: Композитор, 2002 (в этом издании список составлен Р. Л. Поспеловой).

Умение ставить вопросы ценится просвещенными умами не меньше, чем способность находить на них ответы. Как писал поэт:

... гениальный всплеск похож на бред,
В рожденьи смерть проглядывает косо.
А мы все ставим каверзный ответ
И не находим нужного вопроса...

Это не про Учителя. Вопросов за свою жизнь он поставил множество. Какие-то оставил в наследство. На большую часть, выбрав самые трудные, ответил сам. И еще долго его строчки, не поспевающие за автором, освобождаясь от невыносимой тяжести печатного станка, будут освещать дорогу идущим следом. Знавшие его близко услышат за ними характерное покашливание, увидят острый блеск глаз вечного охотника за идеями, почувствуют азарт битвы за вечные ценности, которую он вел постоянно, разговаривая с живыми на живом языке.

... Я перебираю стопку стандартных, уже изрядно пожелтевших библиографических карточек из архива Холопова. Изначально пустые с одной стороны и, следовательно, пригодные для заметок, они густо испещрены его характерным почерком. Как, оказывается, легко продираться через интеллектуальные заросли «Послезакония» Платона после «законов» Холопова. И неожиданно в голову приходит мысль – идеи, на которые упал взгляд Учителя, высоко ценившего смысл и художественное совершенство текстов Платона, могут стать подвижным контрапунктом к статьям этого сборника, его вторым слоем. И тогда совершая прогулку по залам истории и современности и рассматривая «картинки с интеллектуально-музыкальной выставки», за голосом Афинянина чуткое ухо уловит и интонацию Учителя. Хотя ему трудно подобрать достойного собеседника. Но можно. Я остановился на Платоне...

Владимир Барский

... Мы выясняем, каким образом мы можем стать мудрыми, словно каждый человек имеет эту возможность. Между тем мудрость убеждает от нас, когда мы приближаемся к разумности так называемых искусств, ученых занятий и других тому подобных вещей, относимых нами к знаниям, тогда как ничто из этого не заслуживает такого обозначения, раз вся мудрость этих занятий обращена на человеческие дела. А ведь душа человека твердо уверена в этой мудрости и заявляет, что по своей природе она каким-то образом может ее обрести.

Юрий Холопов

О СУЩНОСТИ МУЗЫКИ

Вопрос «что есть музыка?», казалось бы, уже давно и согласно решенный, оказался в XX веке по-новому животрепещущим и остро дискуссионным. Когда музыкант безусловно высокого ранга говорит: «Если это музыка, то я – не музыкант», то вырисовывается какой-то непримиримый антагонизм между различными представлениями о том, в чем сущность музыки. И антагонизм этот – переходящий от столкновения с одними новаторами к столкновениям с другими, последующими. В области музыкальной эстетики назовем это:

1. Катаклизмы XX века

В наше время, когда XX век прошел, стало окончательно ясно, что минувшее столетие:

– период какого-то гигантского *перелома* в эволюции музыки, самой ее сущности, в развитии культуры, чуть ли не самой сущности человека¹;

¹ См., например, материалы последних обсуждений вопросов «цивилизационного слома» XX века в изданиях: Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. М., 2000; Культура в эпоху цивилизационного слома <...>. М., 2001; Циклы в истории, культуре, искусстве. М., 2002.

– по некоторым данным есть основания считать слом XX века также и началом новой исторической эпохи, после Нового времени – *Новейшего времени*;

– с некоторой осторожностью можно предположить начавшуюся эпоху новым периодом в масштабе не только очередного 300-летия (где «Новое время» – условно XVII–XIX века; терминологически так лучше, опять-таки чтобы чего-нибудь не преувеличить), но в гигантских размерах тысячелетий (первое – рубеж второго-третьего; или даже – с «осевого времени» – от VI века до Р. Х.)².

Всё же проверим, действительно ли «перелом»? Где он? В чем он? (Хотя для подготовленного читателя вопрос, вероятно, однозначно ясен.) Наверное, мы все согласимся с тем, что сущность музыки, если по-простецки, есть *искусство петь и играть*. Тогда как будто и нет никакого перелома – и «гудец в гусли» Орфей (определение из древнерусского словаря), и новгородец Садко, и Алла Пугачева, и автор «Света глаз» Антон Веберн, и музыкант, лично управляющий пением и игрой со своего электронного пульта Карлхайнц Штокхаузен, и актер-исполнитель проект-произведения Виктора Екимовского «Balletto» Марк Пекарский – все они мастера петь и играть.

И если выразить сущность музыки по-другому, по-ученому – «искусство интонируемого смысла» (Асафьев³), то опять перелома не видно: и у Орфея интонируемый смысл, и у Бояна же бо вешего (кой «растекашася мыслию по древу»), и у Глинки в «Руслане» (его же песни-истории), и у Эллы Фицджеральд, и у Денисова в сериальной «истории» господина Кёйнера про форму и содержание. – Правда, меняется «смысл»...

И даже если с совсем уж философской точки зрения А. Ф. Лосева, где сущность музыки как феномена искусства – «жизнь Числа во Времени», то тоже вроде никаких катаклизмов. Жизнь числа – во все «времена»: и в Гомеровы, и – Людовика XIV, и при Сталине, и при Путине. Впрочем, числа центральных созвучий оказываются в историческом времени изменяющимися, например, 2 : 3 : 4 – это в органуме, 8 : 15 : 16 – в додекафонии Веберна.

² «Осевым временем» (Axenzeit) называет К. Ясперс период \approx 800–200 до Р. Х., когда создалось мощное духовное движение (первые греческие философы, израильские пророки, основатели религиозных концепций в Ираке, Индии, Китае), «всечеловечески-общезначимый завет, возвращаться к творческим импульсам которого должны мы теперь, в ситуации современного кризиса человека». См.: *Аверинцев С. С. Ясперс К. // Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. С. 622.*

³ *Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С. 344.*

Таким образом, поверхностные определения сущности музыки, вроде «искусства петь и играть», вообще ничего не выявляют, равно как и взгляд на всегдашние формы бытовой музыки. Научные определения схватывают нечто важное, однако с их материалом еще радо разобраться.

Конечно, о сущности музыки лучше всего дает представление наше ее *ощущение и переживание*. А чтобы говорить об этом вполне конкретно, необходимо еще ее музыкально-теоретическое исследование, теоретический анализ. Но кроме того, в представление о сущности музыки всегда входит и приобщение к ее сокровенной *духовной основе*, к метафизическим глубинам.

Мы будем придерживаться принципа, что эпоху делают наиболее значительные, крупные и великие *композиторы*. Идеалы предыдущей музыки не исчезают, но потесняются новыми музыкальными идеями. Совершенно не занимаясь здесь композиторской «табелью о рангах» (это дело будущих историков музыки XX века), просто осмотримся и примем во внимание ряд фактов, вписанных в уже ставшую музыку XX века. Выбираем то, что чрезвычайно проблемно: К. Штокхаузен, «Контакты» для фортепиано, ударных и электронных звучаний (1960) и Э. В. Денисов, «Пение птиц» для магнитофонной ленты (конкретная музыка) и импровизирующего пианиста (1969).

То и другое – музыка II Авангарда, второй половины XX века. Некоторые признаки произошедшего перелома в музыкальном мышлении слышны здесь, так сказать, и невооруженным ухом. Нет *мелодии* («Мелодии нет!») – в свое время постоянный ругательный эпитет к Прокофьеву и Шостаковичу; а Стравинский заработал у Асафьева инвективу «молотобец русской мелодики»). Нет *гармонии* (полвека назад и про Прокофьева говорили: нет гармонии, а только дисгармония и «звуковые эффекты»). Нет *песенной формы*, основы и других форм, основы тематизма от Гайдна до Бартока, Шостаковича и Веберна. Соответственно нет традиционных смысловых значений частиц музыкального времени (нет того, лосевского, «числа во времени», нет смысловых функций 2-х такта, 6-го такта, 7-го и других). Как сказал бы Воланд, «что это у вас, чего не спросишь, ничего нет». В этом-то и проблема. Зато есть сонорика (музыка звучностей), тембровый контрапункт музыки в *расслоившейся одновременности*, экспрессивные линии в параметре плотности⁴, организующие числа⁵, секции определенной многопараметро-

⁴ Один из величайших новаторов И. Ф. Стравинский «по-стариковски» ворчал в адрес молодых («кому меньше тридцати») авангардистов, что у них, дескать, вместо гармонии – «плотность» (Диалог. Л., 1971. С. 252).

⁵ Например, в технике Штокхаузена: Фортепианная пьеса I – организующее число 6, Пьеса II – число 5; во втором этюде Рославца – организующее число 7 (1914); в IX пьесе из «20 взглядов» Мессиана – «Троицино» число 3 (уже номер пьесы = 3 x 3).

вой структуры⁶ и другие подобные отделы современной нам науки композиции Авангарда-II.

С учетом уже названных свойств *Новейшей музыки*⁷ можно теперь лучше увидеть и развитие в сущности всей музыки XX века. Простейшим и нагляднейшим образом это можно ощутить по восприятию публики еще Новой музыки первой половины века. Примечательно, что шок и скандалы, пожалуй, чаще возникали в начальный период века, чем в последний, нашего времени, хотя, казалось бы, градус новаций II Авангарда намного превышает уровень последних достижений 10-х – 20-х годов. Таким образом, невыразимая словом сущность феномена Новой и Новейшей музыки XX века непосредственно выявляется при соприкосновении переходящего в XX век ощущения того, *что́ есть музыка*, с сущностью музыки новейших художников звука. Напомним, в общем, известные отдельные и разнородные факты ради попытки *проникнуть в два ощущения* сущности музыки, условно – традиционной и новой.

Из Авангарда-I:

- Жуткий скандал на премьере «Весны священной» Стравинского в Париже в театре Елисейских полей (1913)⁸;
- «Скандал в публике форменный» на премьере Второго концерта Прокофьева в Павловске (1913); «юнец» (Прокофьев) «садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже»⁹.

⁶ О новых формах, в частности секциях композиции, см. в авторских схемах произведений Штокхаузена: Texte <...>. Bd. 2. Köln, 1964. S. 93 («Цикл»), S. 110 («Оригиналы»); Bd. 4. Köln, 1978. S. 214 («Илем»), S. 342 («Юбилей»); Bd. 5. Köln, 1989. S. 80 («Транс») и др.

⁷ Именно уже не просто «Новой музыки» первой половины века вроде «Сказки о Солдате» Стравинского, «Чудесного мандарина» Бартока», «Художника Матисса» Хиндемита, Шестой симфонии Мясковского, даже песни «Звезды» Веберна (ор. 25 № 3), «Моисея и Аарона» Шёнберга.

Соотношение Новейшей и Новой музык XX века можно выразить пропорцией:

Новейшая музыка : Новая музыка = Новая музыка : позднеромантическая музыка
или

Штокхаузен : Шёнберг = Шёнберг : Малер.

⁸ Стравинский вспоминает: «разразилась буря», в суматохе шумели даже и «самые элегантные дамы Парижа», на которых кричал Флоран Шмитт: «да замолчите вы, девки шестнадцатого» [квартала Парижа, с его богемными «вольными» нравами]. См.: Диалоги. С. 150.

⁹ Из рецензии в петербургской газете. Там же (возгласы публики): «Да от такой музыки с ума сойдешь! – Что, над нами издеваются, что ли? <...> Шикает большинство. Прокофьев вызывающе кланяется и играет на “бис”». Цит. по: *Савкина Н. П.* Сергей Сергеевич Прокофьев. М., 1981. С. 45.

Из времен Авангарда-II, послевоенного, тоже отдельные крупницы разнородных фактов:

- По поводу исполненного сочинения Андрея Волконского профессор Московской государственной консерватории на лекции по гармонии (в «танеевском», 9-м классе) наставлял студентов, что это не музыка, а «мелкое хулиганство» (а в ту пору за «мелкое хулиганство» полагалась исправительная мера: 15 суток ареста);
- Например, пространственная музыка Яниса Ксенакиса «Терретектор» для оркестра (1966), где круговая площадка оркестра разрезана напоподобие торта, в разрезы вводят публику; движущийся по кругу звук входит в слушателя справа, проходит насквозь и, выходя слева, удаляется так же кругообразно; остальная публика воспринимает кружение звука с кругового балкона; затем диспозиция публики меняется на обратную;
- Пример из самого крайнего новатора – «Лекция о Ничто» Джона Кейджа (1959), это квази-литературное [!] произведение из словесного текста глав и пространных пауз.

Перечень должен бы быть длинным.

Приведены разрозненные точки из линий-контуров, очерчивающих облик Новейшей музыки. К ним вопрос по нашей теме и *нашему ощущению* сущности музыки. Например, музыка движущегося звука в разрезе оркестрового «торта». Наше ощущение: что есть здесь музыка? Избранные нами традиционные показатели, полноценно действующие при Прокофьеве, Берге, Стравинском – мелодия, гармония, структура-форма, – где они у Ксенакиса? И где наше традиционное *переживание* этого феномена музыки? Ничего этого нет. *Музыка ушла* куда-то в новые измерения. Этого ощущения совершенно достаточно для того, чтоб с полной отчетливостью констатировать: мы имеем дело с глубоким *изменением самого существа* того, что мы ощущаем как музыку. (Сопоставим: что для нас музыка в романсе Глинки, в сонате Прокофьева, в *Santicum sacrum* Стравинского.)

И даже упоминавшийся Кейдж уже бесповоротно вписан в историю музыки. Больше нельзя его как маргинала вытеснять куда-то на обочину широкой столбовой дороги эволюции музыки или игнорировать. Не так давно в нашем конференц-зале была исполнена «Лекция о Ничто», то есть был прочитан *литературный* текст (в русском переводе). Естественно, каждый человек непременно скажет: «Всё хорошо, пусть и странно. Но – никакого отношения к музыке это не имеет. Ведь нет же вообще ни одного музыкального звука!»

Вот и приехали назад в Павловск. На новом витке – то же самое: к музыке «никакого отношения». Между тем, Кейдж сочинял «Лекцию» именно

как *музыкальное произведение* (!, ?, !?)¹⁰. И *сущностью* «Лекции о Ничто» он полагал:

- искусство *звука* [!] – а чем же не звук голос певицы?
- искусство *ритма* – ведь есть же свой ритм в строках словесного текста (во всяком случае в английском оригинале, как кажется, и в русском переводе);
- искусство *метра* – структура эта – *строчная* (конечно же, не песенная форма, см. выше); в каждой строчке – 4 такта, 12 строчек составляют раздел ритмической структуры, всего разделов – 48 (по 48 же тактов в каждом), вся форма состоит из 5 больших частей в пропорциях их размеров: 7, 6, 14, 14, 7 (те же пропорции и внутри 48-тактового раздела);
- искусство *формы*, и притом именно *музыкальной* (но только не из учебника Б. Маркса): там есть *группировка строк* (прямо как из нашего анализа православной стихиры), части сплавиваются в части-главы, как в симфонии; в коде учащенное повторение строк – точно как в коде классического финала, знак *conclusio*;
- и – между прочим – уж что-что, а Кейджева «Лекция о Ничто» точно есть *искусство интонируемого смысла*, ибо, по Асафьеву, мелодия и речь суть равноправные две ветви интонационного потока.

Здесь указаны крайние точки поля Кейджева творчества, между «лексикомыкой» и музыкой просто – инструментальной и вокальной; но всё это поле заполнено всеми переходными явлениями между полюсами.

Наконец, довод совсем уж неожиданный. Понятно, что никакими словесными доказательствами нельзя убедить музыканта, даже нынешнего, что может быть музыка без звуковысотности; *без гармонии никакой музыки нет и никогда не было*. И вдруг обнаруживается, что вроде бы что-то подобное мы где-то когда-то слышали, как будто такая музыка однажды именно *была* (а не «не была»). Оказывается, в самом деле была, и не где-нибудь там, на обочине столбовой дороги эволюции музыки, у какого-нибудь чудака (частый эпитет Кейджа), а *на самом видном месте* эволюции, ни мало ни много, у ее истока.

Оказывается, наша «музыка» действительно вытекала из того источника, который был у гениальных греков, основателей нашей музыкальной цивилизации. Источник назывался «мусикия», по-гречески *μουσική* – это *первое слово* нашей «музыки», *производной* от древнего корня. Здесь невозможно

¹⁰ Цит. по: Дроздецкая Н. К. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни // Сунпонева Г. И. Проблемы нотации в музыке XX века. М., 1993. С. 104; о «Лекции»: «Я сочиняю ее точно так же, как и музыкальное произведение» (Кейдж).

отвлечься на эту увлекательную проблему, это слишком громоздкое осложнение, но невозможно и обойти ее стороной, с оглядкой на 3000 лет назад. Поэтому схематично и бегло – только самые основные факты:

1. «Мусикия» – дело мус (муз), богинь высочайшего божественного ранга¹¹.

2. Среди девяти мус (Каллиопа, Клио, Мельпомена, Евтерпа, Эрато, Терпсихора, Талия, Полигимния, Урания) нет ни одной нашей музыкальной¹².

3. Зато музыкальное начало (в нашем понимании) проявляется в ... поэзии, то есть в словесном тексте; несколько мус различных видов поэзии (Каллиопа, Евтерпа, Эрато, Полигимния) и выражают другую, античную СУЩНОСТЬ МУЗЫКИ.

4. С ней-то фантастически парадоксальным образом и соприкасается *изменение границ музыки* в XX веке, отнюдь не только у Кейджа, но, например, у Стравинского¹³, Штокхаузена, Губайдулиной¹⁴; потому-то разлом XX века и приводит подчас к сравнению с древностью, поверх ряда веков, вопреки генеалогии.

5. Итого, сразу несколько указаний на *изменение сущности музыки*: изменения охватываемого ею «объема», расширение (иногда огромное) ее

¹¹ «Мусы» в переводе значит «мыслящие» (несомненное сходство корней «муса» и «мысль» обнаруживает тождество их происхождения). Отцом девяти мус был всевышний бог Зевс, матерью – богиня памяти Мнемосина.

В недавно вышедшей книге Т. В. Цареградской цитируются этимологические истоки нашей «музыки» согласно взглядам еще одного новатора из Авангарда-II: «Слово: Музыка, происходит от индоевропейского корня: МЕН. МЕН: означает движения духа. <...> Санскрит: manuate, он мыслит. Греческий: menos [= сила, жизнь, мысль, (описат.) душа, сущность], разум – mnepe, память – manteia: откровение. Латынь <...> Немецкий: Mensch, мужчина – Minne, любовь. Английский: mind, разум – man, мужчина. Немецкий: Musik. Английский: music. Французский: musique» (см.: Цареградская Т. В. *Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана*. М., 2002. С. 40). Коренной смысл МЕН – духовная сила, мысль (и мужчина; парная категория связана с корнем «ген», как греческий genos = род, отсюда всё родовое, родо-витое, родящее – ген, генеалогия, «жен» – жена, женщина, джентльмен).

¹² В переводе имя Мельпомены – «поющая», но она – вовсе не муза вокала, а муса трагедии (изображается с трагической маской в руке).

¹³ В его основополагающей концепции ритма. Скорее внешнее, но отнюдь не случайное совпадение: у Стравинского есть балет на тему девяти мус – «Аполлон Мусaget».

¹⁴ Еще отдельные факты: графическая партитура «Balletto» Екимовской, «Поэзия для власти» Булеза (спиралевидное размещение оркестра посреди публики), сатирический хэппенинг Волконского «Реплика», пространственная «Октофония» Штокхаузена, «Звукоэкскурсия» Й. А. Ридля (как прогулка по лесу, чтобы изучить, что там звучит; конечно, с определенной звуковой подготовкой), мультимедийный спектакль «Алло, вот земля» Л. Феррари, переменная опера «Ваш Фауст» А. Пуссера, музыкально-сценические перформансы И. Соколова и др.

границ (вплоть до вещей ранее «немузыкальных» – но, оказывается, мусических), в той или иной мере новое ощущение самого звучащего материала.

Рядом вырисовывается сходство и не только с нашей древностью. Вслед за неожиданным и как бы недостоверным включением в музыку словесно-речевой интонации (у Кейджа) сюда можно прибавить и *музыку жестов* – например, композиция Штокхаузена «Inogі» для жестов и оркестра¹⁵. И опять тот же вопрос – это музыка ли? Жесты – не звуки. И такой же ответ: музыка жестов – это *ритм*! Почему же ритм – это не музыка? Кстати, Лосев однажды обронил афоризм: «ритм есть музыка без звуков»¹⁶. Именно музыка. А что она «какая-то не такая», так мы как раз это и хотим понять: это **НОВАЯ СУЩНОСТЬ** музыки, потому и «не такая». Кстати, и Кейдж, и Штокхаузен утверждают, что «всё – музыка». Подождем пока разводить руками и уходить в «знакомые предметы».

Неожиданность не укладываемой в голове параллели между феноменами музыки античности и современности наводит на мысль слегка взглянуть на то, что в промежутке, – на *историю* понятия «сущность музыки».

2. Немного истории

А что находится в историческом пространстве между сущностью феномена мусикии у богинь дочерей Зевса и музыкой Нового времени? Оказывается, много самых различных концепций сущности музыки. Вкратце некоторые характеристики:

2.1. Сущность мифологической *мусикии* – космическая стихия телодвижения пляски, сфера поэзии, наслаждения. Мусы прославляют добрые нравы богов, воспевают установленные ими законы. Духовная подоснова содержания *moysikē technē* – упорядоченность и гармония олимпийского мира¹⁷.

2.2. Учение *пифагорейцев* (Пифагор – VI век до Р. Х.), согласно которому всё в мире есть *число*, полагало первым образцом мировой гармонии величавый порядок космоса, по-гречески это «краса», красота, что лежит и в основе искусства, особенно – музыки. Культ числа исходит из божественной

¹⁵ Ср. также: Губайдулина, «Ночная песнь рыбы», где певица один из номеров вокально-го цикла («Висельные песни», № 13) не поет, а жестикулирует в строго предписанном ритме.

Кстати, по воззрениям древних (уж точно как у Кейджа), есть ритм, который воспринимается зрением (пляшущее тело), слухом (поющая мелодия) и осязанием (наш пульс).

¹⁶ Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Форма. Стиль. Выражение. М., 1995. С. 124.

¹⁷ Лосев А. Ф. Музы // Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982. С. 177–179. Лосев отсылает к «Теогонии» Гесиода (1 – 103).

тетрактиды-четверки, то есть пропорции 1 : 2 : 3 : 4 (где единица – источник чисел). Первой же презентацией божественной гармонии была как раз музыка, мелодия, песня, что в пифагорейской школе демонстрировалось на монохорде как музыкальный лад, по-гречески *harmonia*, как священная гармония консонансов 1 : 2, 2 : 3 и 3 : 4, которые держат на себе красу всякой приятной слуху мелодии.

2.3. Отождествление сущности музыки с божественной гармонией мира запечатлено в концепции Бозция (\approx 480–524). Пифагорейский порядок вселенной он попросту называет «музыкой». Важно, что «музыка» для автора также и гармония: «определенный строй гармонии» в круговращении небесного свода, «некоторая гармония» – в связях четырех элементов мира (огня, воздуха, воды, земли). Всего у него три музыки: *mundana* (мировая, космическая), *humana* (человеческая, то есть гармония души и тела) и *instrumentalis* – наша обычная звучащая музыка (конечно, и подразумеваемая *musica vocalis*). Первые две как музыки метафизичны, а третья, совершенно идентичная тем двум по своей сущности, специфична способом реального выявления музыки-гармонии в звуковом выражении, доступном восприятию тварного существа – человека. И сразу же после констатации тройственной музыки Бозций переходит к чисто музыкальным материям: «консонанс, который управляет всей гармонией [modulationem – «ладом»] музыки, не может возникнуть [или: «проявиться» – fieri] без звучания»¹⁸.

2.4. Античная концепция сущности музыки переходит далее в средневековые *septem artes liberales* – семь свободных искусств, седьмым из которых является музыка; показательный факт. Девятая книга трактата Марциана Капеллы (IV–V вв.) «О браке Филологии и Меркурия» посвящена Музыка, но носит название Гармония (она – один из «живых» подарков жениха Меркурия). В составе свиты Филологии – не только Гомер с Вергилием, но и наши коллеги Орфей (кстати, он сын мусы Каллиопы), музыкальный теоретик Аристоксен и даже сам Пифагор со своими небесными числами. Свадебный персонаж – женщина-ученый Гармония – в своей речи раскрывает сущность феномена музыки. Гармония говорит, что она охватывает весь космос, она упорядочивает души, происходящие от монады как «первого оформления интеллектуального света». Гармония оказывает огромное влияние на всё живое и неживое. Ее основное занятие – вселенная и ее мировая гармония. Но ради земной женщины Филологии она занимается также (ее

¹⁸ Бозций. О музыкальном установлении // Герцман Е. В. Музыкальная бозциана. СПб., 1995. С. 133–141, 191–192, 303, 305.

«тэхнэ») звучащей музыкой – *мелосом* (звукорядами, ладами, вопросами построения мелоса) и *ритмом* (здесь – время, стопы, виды ритмов)¹⁹.

2.5. Столь же разительно отличие от нашего понимания сущности музыки и на Руси в допетровские времена. По ортодоксально-христианской (православной) традиции первоначально речь идет даже и не о «музыке» в позднейшем смысле (тем более – «музикии»), а об «ангелоподобном пении». Так, первоначальным истоком пения христианского явилось пение Ангелов Божьих в святую ночь Рождества Христова: «И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение!» (Лк. 2:13–14). Согласно Иоанну Златоусту (≈ 350–407), музыка есть согласие (= гармония), явление нематериальное (вневещественное), небесное, веселящее ангелов Бога²⁰. Пение божественное возвышается над мирским, как небо над землей.

В других источниках воинственно осуждается всё исходящее от язычества, «несмысленных еллинов», в том числе и гармония («кармония»), и музика-музыка. В азбуковниках конца XVI – начала XVII века можно встретить нелестные характеристики этих понятий: «кармонии – песни бесовския», «музика – в ней пишутся песни и кошуны бесовския»²¹.

2.6. Выравнивание ортодоксии и примкновение к общеевропейской, западной концепции музыки в России связано с идеями второй половины XVII века, родственными европейскому Просвещению, и с влиянием западной философии Нового времени. Дьякон Иоанникий Коренев (середина – 2-я половина XVII века) определяет «музику» как «согласное художество» [то есть «искусство гармонии», рус. – Ю. Х.] и преизящное гласовом разделение». А Николай Дилецкий (≈ 1630 – после 1681): «Музика сие есть, еже по гречески, словенски же пение, иже сердца человеческая возбуждает или до увеселения, или до жалости»²².

В. Ф. Одоевский (1804–1869), не без влияния Шеллинга, говорил о «божественной музыке мира», которую дано улавливать и осознавать только духовному слуху философа; музыка «составляет истинную духовную форму

¹⁹ О трактате Марциана Капеллы см. в кн.: Лосев А. Ф. История античной эстетики [Т. VIII]. Итоги тысячелетнего развития. Кн. 1. М., 1992. С. 153–161 (цит. со с. 156).

²⁰ Протопопов В. В. Русская мысль о музыке в XVII веке. М., 1989. С. 52.

²¹ Цит. по кн.: Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. М.; Л., 1928. С. 182, 184. Досталось и мамаше Гармонии – богине красоты и любви Афродите: «была жонка во еллинех, несытая блудница, чаровница и волхва» (Там же. С. 189).

²² Цит. по сб.: Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / Сост. А. И. Рогов. М., 1973. С. 105–143.

искусства точно так же, как звук показывает внутренние качества материи» (а материал пластических искусств – «внешность материи») ²³.

2.7. Наше ощущение сущности музыки сформировано в основном Новым временем (XVII–XIX вв.), особенно в период романтизма: «музыка – язык чувств», «романтизм – это апофеоз личности» (Тургенев), «Разум заблуждается, чувство – никогда» (Шуман). Тем не менее еще создатель классического понятия гармонии Ж.-Ф. Рамо в том самом «Трактате о гармонии, сведенной к ее природным основаниям» (1722), от которого идет наше «Учение о гармонии», утверждал, что «музыка подчинена арифметике» ²⁴.

3. Сущность музыки в эпоху перелома

Даже наших семи слов, выборочно высвечивающих в толще исторических пластов то или иное ощущение того, что есть музыка, достаточно, чтобы увидеть *относительность* нашего традиционного понятия и ощущения сущности музыки. Оно не только не является вечным и само собою разумеющимся, но, как видим, исторический период существования нашего понятия составляет лишь довольно тонкий пласт хронологии ²⁵. Поэтому происходящая в XX веке стремительная эволюция музыкального предмета – не просто закономерный факт, но событие, которого не могло не быть.

Отсюда необходимость и более конкретного *исследования феномена* музыки нашего времени, его *границ* (как видим – сместившихся и расширившихся), его логического *определения* (с учетом соотношения традиционного костяка понятия и новых реалий нашей современности).

Притом, как уже сказано, наибольшая острота отнюдь не решенной проблемы находится не в общих определениях сущности музыки и ее духовной подосновы – наверное, здесь легче всего достичь согласия, но в реальности *звукового феномена* музыки: ощущаем ли мы логику, красоту, «сияние порядка» в процессе временного развертывания череды звуков? Критерием должно быть следующее сравнение: наше включение в процесс восприятия музыки и пребывание в Духе должно быть столь же эффективным и давать столь же ясную и эстетически удовлетворяющую картину и в целом, и во

²³ Цит. по изд.: Русские эстетические трактаты 1-й трети XIX века. Т. 2. М., 1974. С. 161–162.

²⁴ То есть теоретической математике – еще древняя трактовка термина. См. в главе 4 первой книги «О музыке и звуке».

²⁵ Следовало бы коснуться еще и внеевропейской музыки – восточной и южной. Резко контрастирует нашему сущность музыки, как понимали ее в Китае, Японии, Индии, Персии, Древнем Египте.

всех мельчайших деталях, как если бы мы слушали первую прелюдию Баха (ХТК-I) или симфонию П. И. Чайковского.

То, что при этом имеется в виду, мы можем проверить на маленьком опыте. Представим себе звучание «темы» I части фортепианных вариаций Веберна оп. 27, тт. 1-7. Чисто музыкальная логика, условие восприятия красоты музыкальной мысли может быть сформулировано абстрактной лексической оппозицией, однако очень точно передающей *чисто музыкальный смысл* «темы», не выразимый никакой словесной характеристикой:

– Если здесь А, то там Б, а если здесь Б, – то там А.

Ощущая нашим слуховым сознанием каждое движение музыкальной мысли, мы овладеваем музыкой самóй и становимся причастными продолжающемуся процессу великого Творения, начавшемуся еще гласом «Et fiat lux!» – да будет Свет! – и идущему теперь в высших сферах духовного бытия.

Уже произошедшее в XX веке и продолжающее происходить расщепление традиционного единого в себе понятия сущности музыки, что уже дало «сто музык нашего времени»²⁶, в конечном счете означает новый этап эволюции искусства звуков, расширение пространства древней «мусике тэхнэ», великий синтез идей настоящего и прошлого, открытие перспектив для подлинных художников-творцов, творчество которых есть *создание нового* как природное продолжение мирового Творения.

²⁶ Выражение М. Т. Проснякова (1989).

... Возникающие здесь у каждого человека трудности превосходят все ожидания; но крайней мере так бывает у тех среди нас, кто оказывается в состоянии разумно и складно исследовать как самих себя, так и других людей с помощью всевозможных способов рассуждения.

ТАТЬЯНА КЮРЕГЯН (МОСКВА)

МУЗЫКА АНТИЧНЫХ ФОРМ

Предлагаемый этюд выполнен, можно сказать, в технике контрафактуры – контрафактуры на идею Ю. Н. Холопова, которая изложена в его статье «Об античной ритмике»¹. Там, говоря об исчезнувшем «музыкальном ряде» в синкретичных по своей природе творениях античности, исследователь находит его следы в поэтическом метре. И это справедливо: ведь даже сами древние полагали, что «мелодия и ритм – лишь приварок к слову»². Юрий Николаевич воспроизводит поэтический ритм нотными длительностями и обнаруживает в найденных ритмических построениях чисто музыкальные отношения. Отмечу, что в этом с ним солидарны даже филологи, которые вообще-то не очень охотно вспоминают об извечном союзе поэзии с музыкой. Но именно среди исследователей античной поэзии возникло направление так называемых «ритмистов», или «музистов», которые «представляли стих по музыкальному образцу, как вереницу нот»³. А Б. В. Томашевский в своем известном учебнике по теории литературы не только привел нотную схему, разъясняющую принцип долготного соотношения слогов, но и предложил «просольфеджировать» (именно так он выразился) гекзаметр на слоги «на-на», чтобы уловить суть квантитативной античной метрики⁴.

Юрий Николаевич идет еще дальше. Исходя из того, что первосущность синкретичной музыки – ритм (с чем согласны и сами древние), он находит в античных стихах – именно через ритм – «контуры обширного поля муси-

¹ Опубликована в сборнике материалов по итогам конференций памяти А. В. Рудневой: Музыка устной традиции. М., 1999. С. 16–22.

² Гаспаров М. Л. Древнегреческая хоровая лирика // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 336.

³ Гаспаров М. Л. Опыт истории европейского стиха. М., 1989. С. 67.

⁴ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1999.

ческой формы, там, где, как кажется, музыки вовсе нет»⁵. Анализируя фрагмент трагедии Еврипида, ученый показывает, как в нем воссоздается – через ритмические соответствия – «чисто музыкальная», по его характеристике, форма, притом довольно знакомая – типа формы бар с тройными столбами.

И вот эта идея Холопова о временной – музыкальной по природе – форме, утратившей свое звуковое наполнение, и наводит на размышления. Ведь она сохранила в себе едва ли не главное – пропорции, те самые пропорции, которые излучают прославленную античную гармонию, идет ли речь о скульптуре, или архитектуре, или, надо думать, о музыке. И эти формы, кажется, могли бы возродиться, когда б обрели звуки. Так и просится эксперимент по их «омузыкаливанию», останавливает лишь одно – то, что его уже провели, и довольно давно – лет 500 назад. Кто? Разумеется, гуманисты Возрождения. Общеизвестно, что античность для них была идеалом, который они стремились вновь обрести. И делалось это в разных искусствах, в том числе в музыке, притом в разных странах.

Раньше других «музыкальные слепки» античной метрики стали создавать в Германии, поначалу сугубо в прикладных целях. Еще в конце XV века поэт Конрад Цельтес поручил своему студенту Петрусу Тритониусу (Petrus Tritonius, он же Peter Trenbenreif) музыкально озвучить стихи Горация во имя достаточно прозаичной цели – чтобы они легче запоминались студентами. Однако исходные прикладные рамки были превзойдены, и «музыкальные опыты» Тритониуса позже получили даже публикацию в собрании Эглина (1597) с примечательным комментарием, который гласил: «Мелодии или четырехголосные гармонии на 22 рода героических, элегических, лирических стихотворений и церковных гимнов, сочиненные и приспособленные под руководством Конрада Цельтия Петром Тритониусом и другими учеными музыкантами нашего литературного Сотоварищества *согласно природе и длительности слогов и стоп*»⁶. При этом Тритониус действовал в полном согласии с рецептом, который отстаивает и Холопов, а именно: на долгий слог приходится звук вдвое длиннее, чем на краткий слог. И это естественно. Ведь метры в античных стихах в качестве единицы измерения имеют одну мору, и именно одна мора, по античным нормативам, соответствует краткому слогу, тогда как длинному – две.

Подобные работы велись и в Италии, и в Англии, а чуть позже даже в славянских землях, где, как указывает М. Л. Гаспаров, в 1618 году Мелетий

⁵ Холопов Ю. Н. Об античной метрике // Музыка устной традиции. М., 1999. С. 20.

⁶ Цит. по: Комбарье Ж. Французская музыка XVI века. М., 1932. С. 33 (выделено мной. – Т. К.).

Смотрицкий «разработал систему античных размеров для церковнославянского языка»⁷. Но более других известна в этом плане деятельность членов французской «Академии музыки и поэзии» Жана Антуана де Байфа (созданной в 1570 году). Увлеченные античными образцами, Байф со товарищи не просто озвучивали древних (как Тритониус), а работали над созданием французских аналогов античной поэзии (с ее чередованием кратких и долгих слогов) и, соответственно, музыки. Официально провозглашенной целью Академии было: «возродить старинный способ сочинения размеренных стихов, чтобы применить к ним пение также размеренное, согласно размеренному искусству»⁸. Так возникла «la musique mesurée» – размеренная (как говорят музыканты), или мерная (как говорят филологи) музыка.

Стремясь к исконному синтезу искусств, «академики» точно воспроизводили поэтический метр в музыке – как и древние, и действительно добились полного музыкально-поэтического тождества во временном аспекте. И именно этот, ритмический, аспект выдвигался ими всеми силами на первый план: гоморитмичные голоса и преимущественно силлабическая мелодика обеспечивали такое аккордовое «скандирование», при котором ритмический каркас текста, как словесного, так и музыкального, был вполне ясен.

Делалось это совершенно сознательно, опять-таки, как в древности. «Ритм возбуждает слух, мелодия услаждает», – писали античные теоретики⁹. В предисловии же к сборнику Лежёна «Весна» говорилось: «Древние, трактовавшие о музыке, делили ее на две части: гармонику и ритмику <...>. Ритмика была доведена ими до такого совершенства, что они производили ею чудесные эффекты, возбуждая при ее помощи в душах людей чувства, которые хотели <...>. С тех пор этой ритмикой так пренебрегали, что она совершенно забыта <...>. Никого не нашлось, чтобы излечить ее, вплоть до Клодена Лежёна, первого осмелившегося извлечь эту бедную ритмику из могилы, где она так долго лежала, для того чтобы уравнять ее в правах с гармонией»¹⁰.

Ритмическая формула значила для того же Лежёна, Модюи и других членов Академии столь много, что ее схема предваряла – как эпитафия или, если угодно, тема вариаций – нотный текст. Она составляла в буквальном смысле основу музыки и по сей день воспринимается как ее главный «пер-

⁷ Гаспаров М. Л. Опыт истории европейского стиха. М., 1989. С. 174.

⁸ Цит. по: Комбарье Ж. Французская музыка XVI века. М., 1932. С. 35.

⁹ Гаспаров М. Л. Древнегреческая хоровая лирика // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 337.

¹⁰ Комбарье Ж. Op. cit. С. 36.

сонаж». И если прав Игорь Стравинский в том, что музыка призвана, прежде всего, «внести порядок в отношения между человеком и временем»¹¹, то у Лежэна и компании это, безусловно, античный порядок. А значит, их опыты являют собой, по меньшей мере, временную реконструкцию античной музыки. И эта реконструкция проведена на двух масштабных уровнях – ритмических фигур или всей формы.

Не буду сейчас углубляться в тонкости античных метров во всем их многообразии. Покажу лишь на нескольких примерах, что следование тому или иному метру действительно обеспечивает очевидное музыкальное родство, протекающее из единого, античного, гена.

Сначала сравним образцы на основе четвертого пеона – 5-морного в общей сложности метра с долгим слогом в конце: $\theta \theta \theta \eta$.

К.Лежен. "La brunelette violette reflorit"

La bru-ne-let-te vi-o-let-te re-flo-rit, La be-le pein - te Pri-me-ve - re s'en vient

Ж.Модюи."Qui dire peult come l'amour pique"

Quidi-repeultco-me-l'amoumpique,etgou-ver - ne sorcoeur Qui-te le rang des a-mou-reux.

Без сомнения, результат очень близок. И дело не только в том, что авторы этих образцов, Лежэн и Модюи, – современники, и более того, друзья (напомню, что именно Модюи помог убежденному гугеноту Лежэну спастись вместе со своими рукописями в бурную Варфоломеевскую ночь). Сходный результат обеспечен при общем размере, даже если примеры его использования разделяют столетия.

В подтверждение приведу еще пару примеров, на основе 6-морного ма-лого, или восходящего «ионика» (слегка варьированного, что допускалось

¹¹ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 99.

античным стихосложением): $\theta \theta \eta \eta$. На этот раз их авторы всё тот же Лежен и... Антоний Степанович Аренский. Он хоть и обратился к античности еще лет на 300 позже, но его пьеса «Ионики» из фортепианного цикла «Опыты с забытыми ритмами» также вполне созвучна своей французской сестрице. А виной тому, конечно, всё тот же метр.

К.Лежен. "Revercy venir du Printans"



А.Аренский. "Ионики" op.28



Но реконструкция, как говорилось, возможна и в масштабе целого.

Ю. Н. Холопов в упомянутой статье показал, сколь музыкальна по природе основная форма античной поэзии, состоящая из строфы – ритмически идентичной антистрофы – и ритмически иного эпода. Любопытно, что М. Л. Гаспаров выводит ее из греческого обычая соединять пение с движением: сначала в одну сторону, потом в обратную в том же ритме, потом на месте в измененном ритме¹². Таким образом, эта, хорошо знакомая музыкантам под именем формы бар, конструкция имеет чуть ли не вечную историю: ее знает не только протестантский хорал, но и песни майстерзингеров, миннезингеров, провансальских менестрелей, далее – грегорианика, византийские песнопения и, наконец, сама античность! От древних греков конструкцию из строфы – антистрофы – эпода позаимствовали римляне, а от тех и французские академики. Но показать ренессансное музыкальное решение этой формы (которое наверняка есть) пока, к сожалению, не представляется

¹² Гаспаров М. Л. Опыт истории европейского стиха. С. 62–63.

возможным – слишком скромны в наших библиотеках нотные запасы «размеренной музыки».

Проиллюстрирую озвучивание античной метрической формы в масштабе целого на другом примере – «сапфической строфы». Название отсылает к ее создательнице Сапфó, творившей в Греции примерно в VII–VIII веках до н. э. В I веке до н. э. к ней обратился Гораций, который обогатил античную латынь многими древнегреческими размерами и строфами (не зря современники называли его «обильный размерами Гораций»¹³). А в XVI веке сапфическая строфа укореняется благодаря Ронсару, который тоже входил в Академию, уже и во французской поэзии. Байф же перенес ее в свой модифицированный «мерный» стих.

Что же из этого получилось в музыке?

Сравним два музыкальных варианта латинской оды Горация (принадлежащие П. Тритониусу, 1507, и П. Хофхаймеру, 1539), два творения Лежéна, где положены на музыку псалмы, переведенные Байфом «мерным стихом» (конец XVI века), и «сапфическую строфу» Аренского (конец XIX века), где вообще нет текста.

Но прежде, чтобы настроиться на метрику сапфической строфы (которая состоит из трех идентичных строк и четвертой укороченной), «просольфеджируем» (как советовал Томашевский) начало той самой оды Горация в русском переводе Н. И. Шатерникова¹⁴:

η θ η η η θ θ η θ η η
Уж довольно стлал по земле Юпитер
Снег и страшный град, – и десницей алой
В кремль святой метнув своих молний стрелы
Рим напугал он.
η θ θ η η

Музыкальные эквиваленты подобной строфы таковы:

¹³ Гаспаров М. Л. Гораций, или Золото середины // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 1. М., 1997. С. 137.

¹⁴ Цит. по изд.: Гораций. Оды. М., 1935.

П.Тритониус.Ода (1,2) Горация

Jam sa-tis ter-ris ni-uis at-que di-rae gran-di-nis mi-sit Pa-ter et ru-ben-te
 dex-te-ra sa-cras ja-cu-la-tus ar-ces cer-tu-it ur-bem.

П.Хофхаймер.Ода (1,2) Горация

Jam sa-tis ter-ris ni-uis at-que di-rae gran-di-nis mi-sit Pa-ter et ru-ben-te
 dex-te-ra sa-cras ja-cu-la-tus ar-ces cer-tu-it ur-bem.

К.Лежен. Псалом "O Seigneur"

O Seigneur' Jespars joure nuit de - vant toy Messoupirs ai - les re - le - ves de leur foy:

The first system of the musical score for 'O Seigneur' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line with various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Mon - te mon tour - ment de ceurex et baslieu Jus - ques a mon Dieu

The second system of the musical score continues the piece. It features the same two-staff structure as the first system, with a treble clef upper staff and a bass clef lower staff. The melody and accompaniment continue, ending with a final cadence.

К.Лежен. Псалом "Moy qui vois en Dieu"

Moy qui vois en Dieu mon a - puy re - cher - cher,

The first system of the musical score for 'Moy qui vois en Dieu' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line with various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Pour - quoy vien - driez vous d'i - cy m'ef - fa - rou - cher

The second system of the musical score continues the piece. It features the same two-staff structure as the first system, with a treble clef upper staff and a bass clef lower staff. The melody and accompaniment continue, ending with a final cadence.

Com - mequelque oy - zeau, me cri - ant, va t'en pront

Sau - ver a ton mont.

А.Аренский. "Сапфическая строфа" op.28



Бесспорно, что всё это выглядит как своеобразный цикл вариаций. Но если так, если все «прикосновения» к этой гипотетической «теме», уж два тысячелетия как канувшей в лету, дадут в чем-то сходный результат, значит, главное в ней угадано верно.

Ренессансные опыты с античными метрами в поэзии, а отчасти и в музыке, оценивают обычно как не слишком удачные (показательно, что в современном французском издании сочинений Баифа в пяти томах не нашлось места его «мерным стихам» – лишь пара из них дана в приложении). Как подтверждение «фиаско» главного ревнителя античности расценивают и то, что Баиф сам, в конце концов, оставил «мерный стих». Но поэт иначе объяснил свое отступничество – как вынужденное, а не идеологически выношенное. Вот его версия, данная в воображаемом диалоге с другом, который вопрошает поэта с долей сожаления:

Баиф, куда же ты девал

Стихи, что новы, хоть манерны?

Таких я больше не слышал,
И рифма снова стала верной¹⁵.

Ответ Баифа по-житейски прост и понятен:

Да, мерный стих – не ерунда,
Дю Гаст! Нет лучшего подарка.
Но в нашей Франции всегда

¹⁵ Античные стихи, как известно, – без рифмы.

То холодно, то слишком жарко.
Кто моде дань не отдает?
Мне важен лишь успех, признаться.
А кто с мартышками живет –
Тот должен, как они, кривляться¹⁶.

И всё же – так ли безусловно правы критики античного «ремейка»? Конечно, опыты по музыкальному оживлению античности – это «новодел», и как всякий новодел, пусть и почтенного возраста, не равен оригиналу. Но ведь возведен он на подлинном фундаменте и воссоздает достоверные контуры античных форм, а значит, отчасти – и их музыку, или хотя бы ее далекие отголоски...

¹⁶ Перевод В. Дмитриева. Цит. по изд.: Пoesия Плеяды / Сост. И. Ю. Подгаецкая. М., 1984.

АННА РУСАКОВА (МОСКВА)

О ЧЕМ МОЛЧИТ АНТИЧНАЯ ГАРМОНИКА?

Сегодня, наверное, каждому музыканту известны слова Роберта Шумана о том, что лучший способ сказать о музыке – это молчать о ней. Но, вероятно, не каждый музыкант догадывается, что эти слова были бы актуальны еще в эпоху античности, ставшей, по велению Клио, родоначальницей европейских традиций.

Поводом для такого предположения послужило одно загадочное высказывание Аристиды Квинтилиана – греческого писателя о музыке II–III веков от Р. Х., автора одного из крупнейших античных музыкальных трактатов «О мусическом искусстве». Во 2-й книге трактата он пишет: «Я изложу, с одной стороны, сказанное некоторыми древними, а с другой – еще и сегодня *замалчиваемое*: ни вследствие незнания авторов, ни из-за зависти, а вот почему: среди философов есть обычай не упоминать мужей, достигших совершенства с помощью музыки¹. И одно ими самими излагалось в трактатах, другое же, *не подлежащее огласке*, передавалось из уст в уста»².

Относительно той части науки о музыке, которая «излагалась в трактатах», естественно предположить, что автор имеет в виду учение о гармонике, повсеместно распространенное и использовавшееся для обучения начинающих. Представляя собой один из трех «курсов» в изучении теории мусического искусства (наравне с ритмикой и метрикой), гармоника полагалась наукой о том компоненте музыки, который являлся собственно музыкальным, то есть о мелодии как упорядоченном сопряжении звуков. Античные музыкальные учебники назывались «Гармоника», «Гармоническое введение», «Введение в гармонику»; они являлись основным пособием как для профессионалов, так и для любителей, желающих приобщиться к музыке.

Гармоника рассматривала 7 основных музыкальных категорий: звук, интервал, род, звукоряд, транспозиция, метабола, мелопея. На первый взгляд, античная музыкальная теория ограничивалась сводом простых технических правил. Однако если так проста эта наука, то почему постижение законов музыки представлялось античным грекам делом исключительной важности?

¹ В пифагорейской среде.

² Аристид Квинтилиан. О мусическом искусстве (II, 7). Перевод и курсив мой. – А. Р.

Почему мусическое воспитание стояло в одном ряду с философией и математикой? Почему в идеальном платоновском государстве именно мусическое «порождает рассудительность»³. И что имел в виду Аристид, говоря о некоем тайном учении, «не подлежащем огласке»?

Поскольку гармоника раскрывает значение терминов, попробуем найти ответ в них самих. Греческое *mousikē* («мусикé») – «мусическое» – это умение, ремесло, искусство, находящееся в ведении и под покровительством Муз – дочерей верховного божества Зевса и богини памяти Мнемосины. Само слово свидетельствует о божественном происхождении этого искусства.

Что касается основных предметов гармоники, то вначале рассматривалась категория звука. В трактате Клеонида⁴ «Гармоническое введение» звук (*phátoggos*) – это «попадание музыкального звучания на одну высоту», а буквально: «падение голоса на одну высоту». «Падение» звука сравнимо с брошенным в землю семенем. Если оно «прорастает», то есть звук удерживается во времени и пространстве, то он становится музыкальным, а если «умирает», то есть звук не утверждает свою устойчивость, – то речевым. Значит музыка подразумевает непрерывное становление и самоутверждение, постоянство, устойчивость, «самость» даже наименьшего из элементов.

Далее, греческое *diástēma*, состоящее из приставки *dia-* – «через, между, из», и корня *stēma-*, производного от глагола *hístēmi* – «стоять», предстает как нечто составленное «из стоящих, устойчивых» звуков, то есть музыкальных, не речевых. Это пространство, заключенное «между стоящими» звуками. «Интервал – это охваченное двумя звуками, различными по высоте и глубине (низкости)».

Род⁵, по Клеониду, – это «определенное расположение четырех звуков». Категория рода широко разрабатывалась в античной философии и науке. И сам термин *génos* – «рождение, происхождение, род, семья» – указывает на образование наименьшего музыкального социума – тетрахорда, где четко определены функции и положение каждого из звуков. Род в теории музыки обозначал определенный тип звукоотношений – с преобладанием тонов (диáтон), полутонов (хрóма) или четвертитонов (энармон). Изначальные ро-

³ Платон. Государство, 410 а. Пер. А. Н. Егунова. Цит. по: Платон. Сочинения в 3-х тт. М., 1971. Т. 3. Ч. 1. С. 196.

⁴ Клеонид (II в. от Р. Х.) – греческий автор о музыке, представитель аристоксеновского направления.

⁵ Античная категория рода возрождалась в переломные моменты развития истории музыки: в виде распространения хроматики на грани возрождения и барокко и появления микротонов в Новейшее время.

довые характеристики влияли в дальнейшем на развертывание и восприятие всей композиции.

При соединении тетрахорды складывались в звукоряд, называемый *sýstēma*. У Клеонида «звукоряд – это сложное из более чем одного интервала». Термин *sýstēma* родствен *diástēma*. Но если интервал определяет отношения между двумя звуками, разграничивая их, то звукоряд выстраивает их по порядку. Этот смысл содержит само слово *sýstēma* с приставкой *sýn* – «вместе, с, одновременно». Звукоряд объединяет все звуки и тетрахорды в нечто единое, цельный организм; в более крупный, чем род, музыкальный социум. Любопытно, что у греков применительно к государственным делам *sýstēma* употреблялось в значениях «устройство, организация, объединение, федерация, союз».

Путем перемещения полного звукоряда на ту или иную высоту образовывались транспозиции, или тоны (*tónoi*). По Клеониду, «тон – это некое пространство звучания, которое вмещает в себя не широкий⁶ звукоряд»⁷. Заметим, что термин *tóvos* происходит от глагола *teino* – «натягивать, напружать, растягивать, длить, удлинять, тянуться, простираться, длиться, продолжаться» и родствен производному от *teinō* термину *tásis* – «высота, напряжение, растяжение». Иначе говоря, транспозиция – это перемещение на другую высоту полного звукоряда.

Поскольку музыка развертывается во времени и требует разнообразия, то смены родов, звукорядов, ладов, транспозиций ознаменованы метаболлами. Как пишет Клеонид, «метаболла – это перемещение чего-либо одного на другое место», смена чего-то одного другим, но одинакового параметра. Термин «метаболла» обладает сильной внутренней энергией: *metabolé* состоит из приставки *meta-*, означающей «изменение, перемену, перемещение», и корня *-bolé* – «метание, бросок, удар». Среди значений «метаболлы» такие, как «поворот, превращение, переход, странствование, переселение, непостоянство, конец»⁸.

⁶ Или: не имеющий ширины.

⁷ Это определение допускает неоднозначное толкование. «Неширокий звукоряд» может пониматься как звукоряд, ограниченный двумя октавами, именуемый в теории большим полным (в данном случае «не широкий» – не простирающийся до бесконечности). Либо это октавный звукоряд как «вид октавы», или лад, и в таком случае в пределах транспонируемого двухоктавного «пространства звучания» может быть расположен каждый из 7 античных ладов.

⁸ Фукидид называет «метаболой» государственный переворот, у Платона слово «метаболла» используется для описания перехода из бытия в небытие.

При овладении основами музыкальной науки можно было приступать к созданию художественного целого – мелопеи. По Клеониду, «мелопея – это использование средств гармоник для воплощения любого замысла». В современной практике этот процесс называется композиторским творчеством. Слово «мелопея» образуется соединением двух корней: *mélōs* – «песня, поэма, лирическое произведение, напев, мелодия; член, часть тела»; и *poiēō* – «делать, действовать, производить на свет, рождать, слагать, составлять, сочинять, изобретать, выдумывать, создавать». Иными словами, «соединяя части», «складывая песни», она являет собой не что иное, как рождение из хаотичного звукового пространства числового порядка, сотворение музыкального космоса.

Если обратиться к лексике античной теории, то обнаруживается, что «технические» трактаты по гармонике апеллируют онтологическими категориями. В частности, в трактате Клеонида встречаются такие понятия, как гармония (*harmonía*), число (*arithmós*), функция⁹ (*dýnamis*), вид (*eídos*), свобода (*eleuthérion*), наука (*epistémē*), теория (*theōría*), характер (*éthos, charaktēr*), движение (*kinēsis*), равенство, подобие (*ison, homoíōma*), рациональное¹⁰ (*lógos*), мера (*méros*), середина, центр (*mésē*), смешение (*míxis*), единица (*monás*), музыка (*mousiké*), крайнее, предельное (*néaton*), сущее (*ónta*), страсть (*páthos*), действие (*práxis*), созвучие, консонанс (*symphōnía*), полнота, законченность (*téleion*), искусство (*téchnē*), пространство (*tópos*), природа (*phýsis*), время (*chrónos*), душа (*psyché*). Музыка и философия оказываются родственными в самой своей глубинной сущности – на уровне понятий и смыслов.

В этом контексте музыкально-философские параллели воспринимаются как нечто само собой разумеющееся. Не случайно Платон из всех человеческих занятий особо выделял мусическое искусство и философию, а для выражения философских идей древние мыслители часто использовали музыкальные сравнения.

Например, философ Клеанф называл «солнце плектром. На восходе, упирая лучи и словно ударяя ими мир, солнце приводит свет в упорядоченное движение»¹¹.

⁹ «Функция» здесь – специфически музыкальное прочтение понятия *dýnamis*. В философии оно может означать: «сила, мощь, потенция, возможность, могущество, власть, способность, значение, смысл» и т. п.

¹⁰ Понятие *lógos* в античности чрезвычайно многогранно и выходит далеко за пределы «рационального». Здесь приводится значение, подразумеваемое автором трактата.

¹¹ Климент Александрийский. Строматы V 8, 48 р. 358, 11 St.–Fr. // Цит. по: Фрагменты ранних стоиков. Том I. Зенон и его ученики. Пер. и комм. А. Столярова. М., 1998. С. 176, 177.

«Имена нета, меса, гипата¹² в Дельфах давали самим Музам¹³, неосновательно приурочивая их только музыкальной теории, точнее, к одной ее части – учению о (гармонике. – А. Р.)»¹⁴.

В платоновском «Государстве» рассудительность создает гармоничное звучание всех «струн» города, то есть гармоничную жизнь его сословий. На вопрос Главкона, что такое рассудительность, Сократ отвечал: «*symphōniā tīnī kai harrmoniā*», то есть некое созвучие и лад (430e). Человек «прилаживает друг к другу три начала своей души, совсем как три основных (тетрахорда – соединенных, высших и средних. – А. Р.); всё это он связует вместе и так из множественности достигает единства (*hēna ek pollōn*), рассудительности (*sōphrona*) и слаженности (*hermosménon*)»¹⁵.

Если помнить, что, по Платону, мусическое искусство порождало рассудительность, что оно являлось делом государственной важности и сильнейшим средством воспитания, а музыкальные законы родственны философским, то и музыкально-технические тексты, например те же гармоники, вполне могли бы допускать в древности философско-воспитательное прочтение. Попробуем эксперимента ради представить один из параграфов «Гармонического введения» Клеонида в таком преображенном виде.

Текст Клеонида, § 2	Возможная интерпретация
<i>В отношении свойств голоса рассматривается следующее. Его движение бывает двух видов: одно называется непрерывным, речевым, другое – прерывным (интервальным), мелодическим. Так вот, сплошное движение голоса делает повышения и понижения незаметно, нигде не останавливаясь, до наступления молчания. Прерывное движение по сравнению с непрерывным осуществляется наобо-</i>	<i>В отношении свойств человека рассматривается следующее. Его действия бывают двух видов: одни называются необдуманными, другие – обдуманными. Так вот, необдуманные действия совершаются спонтанно и протекают хаотично, пока не прекратятся. Обдуманные действия по сравнению с необдуманними осуществляются противоположно, а именно: над каждым шагом есть возможность пораз-</i>

¹² Нета, меса, гипата – названия ступеней в античном звукоряде.

¹³ По мифологической традиции, олимпийские Музы имели своих архаических предшественниц, которых было три: Мелета («опытность»), Мнема («память») и Аойда («песня»). О них, вероятно, и идет здесь речь.

¹⁴ Плутарх. Различные предания о числе Муз. Пер. Я. Боровского // Моралии / Застольные беседы. Кн. VIII, вопрос XIV, 3–4. Москва; Харьков, 1999. С. 271.

¹⁵ Платон. Государство, 443d-e. Там же. С. 239.

рот, а именно: звуковые единицы друг меж другом делают остановки. Чередованием повышения и понижения складывается каждое из этих двух видов движения голоса. Поэтому звуковые единицы мы называем натяженностями, а переходы одних натяженностей на другие – интервалами.

То, что производит различие натяженностей, есть натягивание и ослабление; их следствие – высота и низкость. Ведь путем натягивания [движение] идет в высоту, а путем ослабления – в низкость. Следовательно, высота – это результат натягивания, а низкость – ослабления. Ведь им обоим близко понятие «быть натянутым».

мыслить. В чередовании хорошего и плохого складывается каждый из этих двух образов действия, или характер. Поэтому характеры мы называем индивидуальностями, а общение одного человека с другим – отношениями.

То, что производит различие между людьми, есть сильные и слабые стороны натуры; следствие их развития – благородство или малодушие. Ведь при усилении воли характер улучшается, а при потакании слабостям – ухудшается. Следовательно, благородство есть результат работы над собой, а малодушие – следствие потакания слабостям. И им обоим свойственно понятие характера.

Хотя подобный опыт не дает права утверждать, что у греков при обучении музыке проводились такие прямые параллели, всё же основания для проекции музыки на философию есть. И, возможно, именно в этом – ключ к разгадке тайного учения античности о мусическом искусстве, «не подлежащего огласке, но передававшегося из уст в уста», о котором говорил Аристид. И в 3-й книге его трактата «О мусическом искусстве» находим тому многочисленные подтверждения. В частности: «Звуковое движение представляется бестелесным, и оно, в сущности, нематериально, как первоначала...»¹⁶. «Энармон неделим, хрома делится на три (хрои), диатон – на две <...>. Соответственно, в учении о человеке энармон символизировал сущность души, обнаруживавшую единство и простоту; хрома – промежуточную между душой и телом сущность, называемую природой, а диатон – чувственно воспринимаемое тело»¹⁷ и многое другое. Проводя параллели между человеческим бытием и музыкальным развитием, автор трактата замеча-

¹⁶ Аристид Квинтилиан. О мусическом искусстве (III, 10).

¹⁷ Там же (III, 11).

ет, что, подобно тому как в музыке с помощью метаболы изменяется всё развертывание мелодии, так и жизнь может кардинально измениться от одного поступка.

Если соединить воедино все рассмотренные выше категории гармоника, то античная теория музыки вполне могла бы отражать модель общественно-го устройства, где звук уподоблялся бы живому существу – человеку, интервал – отношениям двоих, род – семье, звукоряд с его видами – обществу, народности (примечательно, что названия октавных звукорядов, или ладов, происходят от названий народов – дорийский, фригийский, лидийский и т. д.). Транспозиции и метаболы могут представляться отражением отношений между членами внутри общества и народов между собой, а мелопея, как музыкальный космос, сравнима с мирозданием, которое потенциально содержит в себе любые модификации и гармонично соединяет все элементы бытия.

Ведь и сама «гармоника» (*harmonikē*), производная от глагола *harmózō* – «пригонять, сплачивать, сколачивать, скреплять, прилаживать, приспособлять, слагать, сочинять, настраивать», родственна «гармонии» (*harmonía*), означающей: «связь, скрепа, установление, порядок, слаженность, соразмерность, стройность». Гармоника мыслилась наукой, посвященной познанию природы гармонии, слаженности в музыке, которая получается от правильного «скрепления, сплачивания» звуков и интервалов в звукоряды, лады и, наконец, в музыкальную композицию – мелопею. В трактате Клеонида дается следующее определение: «Гармоника – это теоретическая и практическая дисциплина, [обучающая] созданию музыкальной слаженности».

Семичастное же строение гармоника представляется в определенной мере символичным – не секрет, что число 7 обладало в античности устойчивой символикой. Семерка считалась числом вселенной, макрокосма; она означала полноту и совокупность. Содержа в себе тройку как символ неба и души и четверку как символ земли и тела, семерка являлась первым числом, охватывающем и духовное, и материальное. В мифологических представлениях древних греков семерка была числом Аполлона – блюстителя гармоника космической и человеческой, на лире которого семь струн.

Аристотель отождествлял семерку с нормой, надлежащей мерой (*kairós*), у Еврипида по отношению к телу она определяется как «жизненно важный центр». Пифагорейцы называли гептаду достойной поклонения: она считалась священным числом, потому что человек, по их учению, управляет семью небесными духами, которым он делает приношения. В библейской истории символичен рассказ о семидневном сотворении мира. Семерка также

олицетворяет мистическую природу человека, соединяющего «троичное» духовное начало, троицу, и «четырёхсоставную» материю, тетраду.

Напомним, что тетрада у пифагорейцев связывалась с основным законом построения материи и символическими стадиями творения. И если вникнуть в семичастную структуру гармоник, то здесь эти категории также присутствуют. Логика ее построения отражает всё самое необходимое:

1-е измерение – теорию звука, или единицы (раздел «Звук»);

2-е измерение – отношения музыкальных чисел, пропорции («Интервалы»);

3-е измерение – варианты сопоставления звуков, «игру» с родами и ладами («Роды», «Звукоряды», «Тоны», «Метаболы»);

4-е измерение – синтез всех составляющих в художественном целом («Мелопея»)¹⁸.

Скрытая логическая структура обнаруживает геометрически-пирамидальную модель мира с ее: 1 – точками, 2 – линиями, 3 – плоскостями и 4 – объемом. Мельчайшими материальными частицами во вселенной являются атомы, а в установлении музыкального космоса атомами представляются звуки, сравнимые с точками в геометрии и единицами в математике. Звуки выявляют линейную связь друг с другом в интервалах, а затем выводится система плоскостей в образовании родов, звукорядов, транспозиций и метабол. И на последней стадии остается лишь наслаждаться творением, гармонично соединяющим все элементы в художественном целом – мелопее.

Гармоника предстает перед нами как проявление в музыке философской идеи гармонии, а обучение гармонике – как сакральный ритуал посвящения в тайны вселенной. В гармонике есть все категории, присутствующие в модели макрокосма:

<i>Категории геометрической модели вселенной</i>	<i>Их математическое выражение через:</i>	<i>Их музыкальное выражение через:</i>
точки	единицы	звуки
линии	числа	интервалы
плоскости	отношения чисел	роды, звукоряды, транспозиционные гаммы, метаболы
объем	сумма	мелопея

Греческие музыканты-философы излагали музыку в теории, то есть гармонике, поскольку теория – это усмотрение умственным взором предвечной

¹⁸ Примечательно, что первые три «измерения» постигаются разумом, то есть рационально. Четвертое «измерение» выходит за пределы умопостигаемого.

музыке идеи, реализованной через числа. Именно в музыке числа реализуются как элементы философии. Не случайно атомы=единицы=числа=звуки рассматривались древнейшими философами как структурные, «умные начала», невидимые глазом, но растворенные в пространстве – «вездесущие».

Аристид считал «высочайшей родственницей и спутницей философии именно музыку, лучше всего воспитывающую и познающую (ее) на практике. Они (философия и музыка) осваиваются, – писал он, – путем перехода от простых истин к священным таинствам; каждая из них уважаема и оценивается по достоинству, а вместе они составляют достойнейшую и благороднейшую пару. Ведь первая приводит к цели всего знания, вторая же к этому предварительно подготавливает»¹⁹.

В таком контексте представляется вовсе не случайным, что в античности овладение мусическим искусством подразумевало высокий уровень культуры и развития личности. Мусическое и культура души, умственное, нравственное, художественное воспитание – всё это находилось в неразрывном единстве. И помощником на начальном этапе долгого пути познания была именно гармоника, скрывавшая глубинные законы бытия. Ведь «музыка, как и ни одно из других искусств, составляющих созвучие (*symphōnias*) со вселенной, не могла бы ни возникнуть, ни существовать, ни производить воздействие, если бы она не была подобна всему высшему и не получила бы (свыше) свою поистине ниспосланную богами силу»²⁰.

¹⁹ Аристид Квинтилиан. О мусическом искусстве (III, 27).

²⁰ Там же (III, 9).

... Единичное для того, кто надлежит таким образом его усвоить, разъясняет и все остальное. Впрочем, как мы говорим, это будет лишь в том случае, если он правильно усваивает, производя свое наблюдение над единичным. Перед взрывчивыми людьми здесь обнаружится естественная связь всех этих вещей.

ВЛАДИМИР ФЕДОТОВ, ЮЛИЯ РАЗЛОМОВА (ВЛАДИВОСТОК)

О МЕТОДАХ АНАЛИЗА СРЕДНЕВЕКОВОГО ХОРАЛА

Судьба отечественной музыкальной медиевистики как науки в нашей стране сложилась неудачно. Не будет преувеличением охарактеризовать ее драматичной. История ее становления общеизвестна. В силу сложившихся исторических условий профессиональное музыкальное образование и музыкальная наука в России стали интенсивно развиваться на полтора-два столетия позднее, чем на Западе. Тем не менее, к началу XX века у нас сложился достаточно большой круг исследователей в области национальной медиевистики, в числе которых такие известные ученые, как Д. В. Разумовский, А. В. Преображенский, И. И. Воскресенский, С. В. Смоленский, В. М. Металлов. К сожалению, этому сформировавшемуся плодотворному научному направлению положил конец Октябрьский переворот 1917 года. Занятие церковной музыкой стало расцениваться делом идеологически ущербным и несовременным. Что же можно сказать об изучении западной церковной музыки – направлении музыкознания, которое так и осталось не востребовавшимся в России почти до конце XX века? В середине указанного столетия наблюдался вопиющий научный парадокс: за рубежом православной, а тем более западной средневековой музыкой, занимались больше, чем в России. К счастью, времена изменились. К началу XXI века в стране сложился достаточно большой круг исследователей с широким охватом проблем музыкального средневековья. Целью настоящей статьи является методологический аспект изучения средневековой западноевропейской культовой монодии: речь пойдет о направлениях и способах ее анализа в научно-исследовательском и учебно-методическом ракурсах.

Немаловажную роль в изучении многих теоретических проблем средневековья сыграл Ю. Н. Холопов. Так, например, в рамках учебного курса гар-

монии¹ он рассматривает один из образцов григорианского хорала согласно собственному плану анализа модального лада. План включает 9 пунктов: звукоряд, устой-тон, местоположение устоя, способ расположения тонов звукоряда, регистр, побочные опоры, влияние членения текста, ладовые формулы и ладовые тяготения. Отдельно автор рассматривает явление ладовой переменности, выделяя пять ее типов: переменность устоя, переменность звукоряда, децентрализованность лада в двух вариантах, переменность устоя и звукоряда².

Предложенный план анализа модального одноголосия дополнен и углублен в статье «Месса»³. Исследователь предлагает два варианта: 1) анализ текста, его структуры и образности, после чего следует анализ музыкальной формы (см. блестящие при всей краткости описания текстов и анализ песнопений в указанной статье); 2) одновременный анализ текста и анализ музыки, идущие параллельно (структура текста – музыкальная форма; текстовые повторы – музыкальные повторы; оптимальный вариант формы).

Н. Ефимова в исследовании «Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий» занимается преимущественно ладовой стороной григорианских песнопений. Ею разработана методология анализа формульного лада в период перехода от устной практики к письменной. Формульный анализ предполагает две основных стадии:

I. Выявление в конкретном песнопении мелодических формул и адаптация мелодии к мелодической модели тона. При этом предполагается следующая последовательность операций: 1) выписать отдельно мелодические модели тона; 2) сравнить их с формулами песнопения, учитывая: а) местонахождение формул в мелодии; б) функцию в музыкальном контексте; в) использование различных вариантов анализируемого музыкального источника; г) выявление общих принципов интонационного строения формул.

II. Ответить на вопрос: в чем проявляется специфика данного лада?

Таким образом, автор предлагает осуществлять сравнительный анализ формул конкретного песнопения и мелодических формул-моделей, зафиксированных письменно в теоретических трактатах VIII–X веков, «через совмещение теоретических предписаний того времени с непосредственным анализом мелодий»⁴. На примере определенного лада Н. Ефимова выявляет

¹ Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 166–168.

² Там же. С. 173.

³ Холопов Ю. Месса // Григорианский хорал. Науч. труды МГК. Сб. 20. М., 1998.

⁴ Ефимова Н. Раннехристианское пение в Западной Европе VII–X веков. К проблеме эволюции модальной системы средневековья. М., 1998. С. 171.

интонационные формульные конструкции, через которые проступает его ладовая специфика. Пункт б) дает также выход на формообразование. Кроме того, автор предлагает методологические рекомендации к анализу особенностей антифонной псалмодии, исходя из ее ладообразующей роли в напеве или группе напевов (глава III рассматриваемой работы).

Методика анализа средневекового хорала, предложенная в кандидатской диссертации И. Лебедевой, опирается на концепцию формульного строения хоральной мелодии, в чем сильно перекликается с исследованием Н. Ефимовой. Основываясь на концепции формульного строения литургической мелодики, разработанной зарубежными медиевистами, Лебедева разрабатывает собственную методику анализа лексики и грамматики напевов. Она опирается на принципы системного анализа, заключающиеся в выяснении закономерностей функционирования всех элементов системы и их связей. В решении конкретных аналитических задач автор обращается к методам статистической лингвистики, а точнее, к «применению одной из ее числовых характеристик – относительной частоты употребления», по показателям которой «выявились структурно значимые нормативные или случайные компоненты мелодики»⁵.

Предлагаемый И. Лебедевой план анализа включает два крупных аспекта – формульность и формообразование, причем главенствующее значение отводится первому. Особую ценность представляет метод сравнения модели конкретных напевов с интонационными формулами и псалмовыми тонами на предмет сходства или отличия, что в еще большей мере подтверждает концепцию работы. Выявление моделей, по мнению автора, открыло пути для анализа другого исследовательского уровня песнопений – формообразования. Анализ формообразования осуществляется на уровне функционирования не отдельных мелодических формул, а их моделей, что является, по нашему мнению, новым и весьма интересным направлением. Таким образом, И. Лебедева выходит на более высокий и новый виток развития теории формульного мелоса, рассматривая понятие модели как важнейшей категории организации средневековой монодии.

А. Жданова в брошюре «Гимны св. Амвросия Медиоланского в аспекте анализа музыкально-выразительных средств» использует метод анализа, относящийся к статистическим. Анализируемый материал иллюстрируется в

⁵ Лебедева И. Принципы мелодической организации западноевропейской средневековой монодии: Автореф. дис... канд. иск. Л., 1988. С. 3.

виде дистрибутивных матриц, которые «позволяют наглядно отразить общность закономерности организации мелодий практически на любом уровне»⁶.

Матричный метод ладового анализа в музыковедении был предложен М. Ройтерштейном⁷. В анализе григорианского хорала он весьма уместен, позволяя отразить количество и качество интонаций лада. А. Жданова, помимо звуковысотной стороны, рассматривает в виде матриц и ритмический рисунок. Анализ интервалики происходит поэтапно: сначала рассматриваются силлабические построения (исходя из ведущего эстетического принципа средневековья – преимущественного значения текста), затем – мелизматические (образование распевов текста). Анализ ритмической организации раскрывается в выявлении «механизма соотношения силлабических и мелизматических составляющих».

При анализе лада А. Жданова практикует комплексный подход, предполагающий его рассмотрение в двух взаимосвязанных аспектах – звукорядном и формульном. Анализ, связанный со звукорядным проявлением лада, заключается в сопоставлении представленных в мелодиях звукорядов с теоретическими нормами лада. Формульный анализ ограничивается автором только двумя типами формул – инициальных и финальных.

Ладовый анализ плавно перерастает в анализ формы и формообразования. Важно отметить понимание формы в условиях монодии, которая существует в неразрывной связи с ладом. Поэтому «рассмотрение этого параметра может сводиться только к выявлению наличия или отсутствия повторов музыкального материала, то есть к анализу структурной организации монодии»⁸. В связи с этим автор разделяет песнопения на три группы, критерием которых является наличие определенного принципа в качестве ведущего: 1) песнопения, форма которых основана на постоянном обновлении материала; 2) песнопения, в основе формы которых преобладает принцип повторности; 3) промежуточный случай равноправия обоих принципов.

Авторы настоящей статьи, обобщив выработанные перечисленными учеными методологические принципы анализа хоральных мелодий, внесли в них некоторые дополнительные компоненты, предлагая следовать приводимому ниже плану:

⁶ Жданова А. Гимны св. Амвросия Медиоланского в аспекте анализа музыкально-выразительных средств. Новосибирск, 2000. С. 7.

⁷ Ройтерштейн М. Граф и матрица как инструменты ладового анализа // Музыкальное искусство и наука. Сб. статей. Вып. 2. М., 1973. С. 175–183.

⁸ Жданова А. Цит. соч. С. 43.

І. Лад.

А. Звукорядный аспект лада:

1. Название лада и его наклонение (плагальное или автентическое).
2. Главные ладовые параметры (амбитус, финалис, реперкусса).
3. Индивидуальное проявление ладовых норм в напеве (характеристика ладовых норм):
 - а) диапазон напева, выделение базового диапазона, проявление его в динамике (выдерживание на протяжении формы), наличие узкообъемных структур;
 - б) положение финалиса в реальном звукоряде;
 - в) реперкусса, ее явное или скрытое проявление, интервальное соотношение с финалисом;
 - г) возможность других побочных опор (в частности, аффиналисов);
 - д) расположение тонов звукоряда выше устоя (супертоны) и ниже устоя (субтоны);
 - е) соотношение начальных и финальных звуков в мелизматических построениях;
 - ж) проявление принципов ладовой анафоры и эпифоры;
 - з) объяснение имеющихся несоответствий с типичными категориями лада, в частности, наличие мутаций, отклонений, транспозиций и других осложняющих ладовую картину явлений.

Б. Формульность:

1. Характеристика мелодических формул:
 - а) местонахождение в напеве;
 - б) функция в музыкальном тексте;
 - в) наличие вариантов;
 - г) выявление общих принципов звуковысотной организации;
 - д) функционирование формул в структуре напева на всех уровнях формы.
2. Модель мелодических формул данного лада.
3. Сравнение мелодических формул напева с ладовой моделью.
4. Ладообразование на уровне попевочной драматургии:
 - а) наличие типовых формул-попевок, их количество в напеве, обусловленность словесным рядом (с учетом текстовых повторов), композиционная функция;
 - б) степень варьирования типовых попевок;
 - в) проявление типовых попевок в текстовой структуре (по строкам);
 - г) их функционирование в структуре всего напева;
 - д) обобщения, касающиеся интонационного строения всего напева.

II. Интервальная структура.

1. Построения силлабического типа; интервальный состав:
 - а) преобладающие интервальные соединения;
 - б) наличие широких интервальных ходов (скачков);
 - в) типы мелодических движений и их направления.
2. Построения мелизматического типа (внутрислоговые распевы):
 - а) количество распеваемых слогов и их соотношение с силлабикой;
 - б) количество звуков в распевах;
 - в) интервальный состав (по плану п. I, 1).

III. Формообразование.

1. Текстовая структура:
 - а) количество строк, их протяженность;
 - б) группировка строк в крупные разделы (синтаксические, смысловые, поэтико-структурные);
 - в) наличие текстовых повторов;
 - г) буквенная структурная схема текста по строкам;
 - д) другие особенности структуры текста (троичность, симметрия).
2. Музыкальная структура:
 - а) изменение структуры словесного текста в музыкальной форме (из-за повторения строк, слов и т. п.);
 - б) наличие повторов на тематическом уровне (с указанием разделов формы словесного текста и роли повторов в текст-музыкальной форме); при отсутствии таких тематических повторов выявление объединяющего начала: анафоры, эпифоры, сходства попевок, других типов развертывания мелодии.
 - в) наличие особых композиционных методов («стандартные фразы», реитерация, «музыкальные рифмы», центонизация, адаптация и др.);
 - г) текст-музыкальная схема по строкам;
 - д) особенности архитектоники (в том числе наличие симметрии);
 - е) ведущий принцип формообразования: повторность или обновление.
3. Обобщения по текст-музыкальной форме:
 - а) деление на крупные разделы, наличие музыкальных связей между ними;
 - б) тип формы.

IV. Жанр.

1. Литературная основа:
 - а) первоисточник;
 - б) обобщенное содержание.

2. Музыкальная основа: местоположение в богослужении, литургический жанр.

Анализ григорианского песнопения по предложенному плану:
Kyrie eleison VI (Liber usualis, p. 31–32)

7.
K *Yri-e * e- lé-i-son. Ký-ri-e e-*
lé-i-son. Ký-ri-e e- lé-i-son. Chri-ste
e- lé-i-son. Chri-ste e- lé-i-son. Chri-ste
e- lé-i-son. Ký-ri-e e- lé-i-son. Ký-ri-
*e- lé-i-son. Ký-ri-e **
e- lé-i-son.

Лад.

VII лад (миксолидийский, тетрардус автентический):

DEFGahcdefg

Fin Rep

Показатели данного лада согласно средневековой теории: *ambitus (Amb)* – *G-g*, *gergussa (Rep)* – *d*, *finalis (Fin)* – *G*. Показатели лада в данном песнопении: *Amb* – *D – g*, *Fin* – *G*, *Rep* – *d*. Базовый диапазон выдерживается на протяжении двух частей формы, в третьей части он переходит в область *c – g*, момент мелодического расцветания, связанный с кульминационной зо-

ной, представлен распевом на слоге *e* (последнее *Kyrie*). *Fin* располагается в нижней части *Amb* (верхняя нота нижнего тетра хорда, являющаяся первой нотой среднего). *Rep* ярко проявляет себя в третьей части формы, то есть ближе к концу в качестве подчеркиваемого *d* (в первых двух частях главным тоном речитации является *C*). Интервалы, определяющие соотношение *Fin* и *Rep*, – кварта (два первых раздела) и квинта (третий раздел). Начальные и финальные тоны: || *G - G* || *G - G* || *G - G* || *h - G G - G* || *h - G* || *d - d* || *d - G* || *d - G* || образуют в структуре целого три части, обусловленные различными видами интервальных соотношений: первая часть – гегемония *Fin*, во второй части – интервальная симметрия с опорой на *Fin*, в третьем разделе – выделение второй опоры в виде звука *d*. Принцип *ладовой анафоры* проявляется только в первой части; *ладовая эпифора* наличествует за исключением седьмой строки (последняя нота – *d*). Несоответствия: совпадает только *Fin*; *Rep* седьмого лада проявляется в третьей части формы; *Amb* увеличивается на кварту вниз. В данном напеве происходит постепенное формирование VII лада (миксолидийского автентического); в начале он проявляется плагальным наклоном (*Rep C*, *Amb D-d*). По Ю. Н. Холопову, это 5-й тип ладовой переменности, которая заключается в срастании двух ладовых структур.

Формульность. В напеве присутствуют два вида мелодических формул – инициий и дифференция. Инициий – мелодический оборот, находящийся в начале напева. Функция его заключается в установлении звуковысотного уровня реперкусы и общей ладовой настройке. Инициий представлен в трех мелодических разновидностях соответственно трем фразам текста, каждая из которых, в свою очередь, имеет свои варианты. Структурно-интонационная схема озвучивания первых слов текстовых фраз:

Kyrie: a a¹ a

Christe: b c b

Kyrie: d d¹ d d² d³

Уже одного взгляда на приведенную схему достаточно, чтобы оценить архитектурную стройность песнопения, в котором символика троичности сочетается с продуманной логикой мелодического развертывания. Инициальная формула в первом разделе приходится на первые два слога слова *Kyrie* с последующим распеванием слога – *e*. В дальнейшем удельный вес мелизматике возрастает, особенно в третьем разделе формы (построение в середине, обозначенное как *d d²*). *Медиация* в песнопении отсутствует.

Дифференции проявляются в конце всех строк напева, выполняя функцию каденций и завершаясь в основном на звуке *G*. Они имеют два мелодических варианта: первый, неизменно повторяющийся на слове *eleison* в кон-

це первой – шестой, восьмой – девятой фраз, и второй – только один раз звучащий в седьмой фразе. Налицо четкое выделение двух основных формул – инициия и дифференции, степень варьирования первой достаточно высокая (четыре вида плюс варианты), вторая имеет всего лишь один вариант. Обе формулы функционируют во всех строках. Каденционная формула связана с окончанием слова *eleison*.

Интервальная структура.

1. Матрица силлабических построений

	1	2↑	2↓	3↑	3↓	4↑	4↓	5↑	5↓	6↓
1	5	1		2	1		2	2		1
2↑		1	1	2	1		1			
2↓	6		6							
3↑	1									1
3↓		1		1						
4↑										
4↓		1		2						
5↑	2									
5↓										
6↓				2						

Преобладают следующие соединения: $2\downarrow - 1$ (6), $3\uparrow - 2\downarrow$ (6) и $1 - 1$ (5), что позволяет говорить о равноправии трех типов мелодического движения: поступенного, через ноту и речитации на одном звуке. Наряду с широкими ходами на $4\downarrow$ (3) и $5\uparrow$ (2) есть ход на $6\downarrow$ (2), образующий соединение $1 - 6\downarrow - 3\uparrow$, в котором последний ход на $3\uparrow$ частично заполняет скачок и возвращает исходный звуковысотный уровень.

Данный ход возникает в последней, 9-й строке формы, которая представляет собой мелизматический распев слога. Преобладает восходящее движение в виде медленного развертывания, направленного к вершине, и последующего нисхождения в распевах.

Мелизматические построения:

	1	2↑	2↓	3↑	3↓	4↑	4↓
1			4	5			
2↑	2	8	11	8	3		
2↓	4	16	32	10	6	1	
3↑		2	16	7			6
3↓	2	3	2	1			

До девяти звуков в распеве – мелизматический стиль. Последняя, 9-я строка представляет собой большой распев (45 звуков на слоге *e*), обусловленный прежде всего трехчастным строением строки, связанным со сменой исполнительского состава. Из 60 слогов распевается 36, то есть распевность

преобладает. Из данных анализа матриц вытекает, что преобладает соединение $2\downarrow - 2\downarrow$ (32), что является закономерностью для Кугие; определяющий тип движения – постепенное нисходящее.

Формообразование.

Текстовая структура: 9 строк одинакового объема, которые группируются в 3 строфы, образующие в смысловом отношении 3 крупных части: I – Kyrie eleison, II – Christe eleison, III – Kyrie eleison. Роль текстовых повторов велика: они создают троичность повторения словесного ряда (внутри части и в крайних разделах):

1	2	3
aaa	a ¹ a ¹ a ¹	aaa

Ее особенностью является утроенная троичность, имеющая, как уже говорилось, символическое значение (Св. Троица, 9 ангельских чинов), симметрия крайних разделов.

Музыкальная структура не меняет структуры словесного текста. Тематические повторы обусловлены повторениями слова *eleison*.

Общая тексто-музыкальная схема:

Строки	1	2	3
Текст	a a a a a a		a a a
Мелодия	af a ¹ f af	bf cf bf	dg d ¹ f d – распев – f

Особенности структуры следующие: возникает разделение каждой строки на две части посредством попевок a (b, c, d) и f (g), что выражается на протяжении всего напева; последняя, 9-я строка состоит из трех полустий, приходящихся на распев слога e.

Ведущие принципы формообразования – повторность и вариантность. Общая тексто-музыкальная форма – трехчастная типа A A¹ A. Напев характеризуется наличием «музыкальной рифмы».

Жанр.

Канонический текст на греческом языке, содержащий возгласы, произносимые народом с просьбой о помиловании: «Господи, помилуй», «Христос, помилуй», «Господи, помилуй». Исполняется после входного антифона – интроита в начале мессы. По жанру – гимн, основу которому дало краткое молитвословие.

Предлагаемый план анализа, являющийся результатом обобщения методологических указаний, представленных в статье исследователей и собственных размышлений авторов, может быть использован как в научно-исследовательских, так и в учебно-методических целях.

РИММА ПОСПЕЛОВА (МОСКВА)

РЕФОРМА НОТАЦИИ ГВИДО АРЕТИНСКОГО: ПРОЛОГ К АНТИФОНАРИЮ

Гвидо Аретинский¹ – один из самых легендарных и великих музыкальных теоретиков средневековья и вообще западного мира. Однако, несмотря на выдающееся значение ученого, специальная литература о нем на русском языке небогата. Кроме традиционных выдержек в трудах общеисторического характера² можно назвать буквально считанные работы³. Конечно, определенным тормозом к изучению наследия Гвидо является неизданность полных русских переводов всех его трактатов, хотя в самое последнее время и появились некоторые ценные материалы. В частности, С. Лебедев перевел и издал *Письмо к брату Михаилу*⁴.

Мы предлагаем в данной публикации (впервые в полном переводе на русский язык⁵) еще один важнейший трактат Гвидо, в котором изложены принципы его знаменитой нотной реформы. Это так называемый «Пролог к Антифонарию» (около 1020–25), то есть предисловие к певческой книге (собранию антифонов), которая была заново переписана Гвидо по новой ли-

¹ Даты жизни точно неизвестны. Предположительно 990/999–1050. Интенсивная деятельность относится к 20-м годам XI века.

² См., к примеру: *Саккетти Л.* Очерк всеобщей истории музыки. СПб., 1883. С. 56–61; *Браудо Е.* Всеобщая история музыки. Т. 1. Петербург, 1922. С. 88–98; *Сапонов М.* Искусство импровизации <...>. М., 1982. С. 9–13 и др.

³ См. фрагменты трактатов Гвидо в издании: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Ред.-сост. В. Шестаков. М., 1966. С. 195–204; также раздел в книге В. Федотова, посвященный гвидоновой теории органума, вместе с переводом 18 и 19 глав Микролога (*Федотов В.* Начало западноевропейской полифонии. Владивосток, 1985. С. 17–24, 106–112). И хотя первый отечественный сборник по истории западной нотации был составлен по материалам международной конференции, посвященной 1000-летию юбилею Гвидо (*Ars notandi <...>* / Ред.-сост. И. Барсова. М., 1997), в нем есть только одна статья, специально посвященная теоретику (итальянского ученого Р. Монтероссо).

⁴ В кн.: *Musica Latina*. СПб., 2000. С. 217–231.

⁵ Лишь небольшой фрагмент трактата в русском переводе М. Иванова-Борецкого был напечатан в вышеупомянутой хрестоматии В. Шестакова (с. 200–201, под названием «Другие правила о неизвестном пении»).

нейной системе и которую он показывал папе Иоанну XIX во время своего визита в Рим (как новинку в деле обучения пению)⁶.

Оценка Гвидо претерпела изменения в историческом времени. От безоговорочного, почти легендарного признания его высоких заслуг во времена средневековья и Возрождения – вплоть до приписывания ему ряда мнимых открытий⁷ – к этапу некоего «гиперкритицизма», когда тщательной проверке «по источникам» был подвергнут объем его «истинного научного вклада» по меркам современной науки в сопоставлении с предшественниками⁸, в результате чего более точно был определен характер его реформ и новаций. И наконец, к современной оценке, закрепленной в ряде словарей и энциклопедий, которая как бы на новом витке спирали, то есть без слепого доверия, подтверждает огромное значение теоретика для развития западной музыки и музыкальной науки.

Кроме того, именно в наше время, то есть в начале третьего тысячелетия, стало очевидным, что музыкальная нотация претерпела такие кардинальные потрясения, которые высветили фигуру Гвидо в неожиданно новом свете. Оказалось, что в течение почти десяти веков нотация развивалась в принципе в том направлении, которое было задано им. Однако появление в XX веке (особенно во второй его половине) всякого рода «рисуночных музык», «графических нотаций», а в ряде случаев отказ от нотации вообще, показывает, что музыка в каком-то смысле пытается если не возвратиться к «догвидоновой» эпохе, то, по крайней мере, сталкивается вновь с похожей ситуацией. А это, в свою очередь, свидетельствует о том, что реформы Гвидо носят не абсолютный характер, равно как и ценности, которые за этими реформами стояли⁹.

Таким образом, рациональная западноевропейская музыкальная система, даже сверхрациональная в своей исторической тенденции, обнаруживает кризис: об этом сигнализируют многие факты, и в частности, отказ от классической концепции произведения, наплыв формульности в техниках и т. п.

⁶ Об этом подробнее см. в вышеупомянутом *Письме* (Musica Latina. С. 218–219).

⁷ Типа изобретения клавирина и самой музыки (см. об этом: *Риман Г.* Катехизис истории музыки. Ч. 1. М., 1896. С. 111).

⁸ См., в частности, обобщающую для своего времени работу Римана (*Riemann H.* Studien zur Geschichte der Notenschrift. Lpz., 1878; R: Hildesheim, 1970, S. 39–52, 151–165 et passim), который ссылается, в свою очередь, на труды по истории музыки – Берни, Амброса и др.

⁹ В связи с нотацией XX века ее исследовательница Е. Дубинец, в частности, констатирует: «Едва ли не все современные композиторы ищут средства сломать устоявшуюся в веках систему записи, заложенную еще Гвидо Аретинским» (*Дубинец Е.* Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев, 1999. С. 155).

Всё это говорит о каком-то глобальном повороте в музыкальном мышлении современности, когда старые ценности, хотя и не рухнули окончательно, но показали свою относительность, а музыкально-теоретические идеи Гвидо получили возможность новой интерпретации: в контексте нашей современности и «итогах тысячелетнего развития». Новое значение, в частности, приобретает тот опыт, с которым имел дело Гвидо, а именно: опыт полуустной формульной григорианики¹⁰, оттолкнувшись от которого и в некотором отношении отрицая который, Гвидо пришел к своим реформам, пытаясь прежде всего облегчить жизнь певчим ученикам и их педагогам, сократив время разучивания хоральных песнопений.

Что же представляет собой данный трактат?

Прежде всего о его *названии*. Названия средневековых трактатов часто варьировались от рукописи к рукописи, особенно если трактат имел широкое распространение и сохранился в большом количестве списков. Именно это имеет место в случае с данным трактатом Гвидо (передан в 51-м кодексе)¹¹. Часто название было делом рук переписчика рукописи и отражало рецепцию содержания трактата в общественном музыкальном сознании. Все названия очень важны, так как помогают глубже понять содержание трактата, его значение и основной пафос – как они воспринимались современниками, учениками и ближайшими последователями Гвидо.

Как выявил автор критического издания трактата выдающийся бельгийский ученый Смитс ван Васберге, прослеживаются две основные группы названий (при этом в ряде рукописей название вообще отсутствует)¹². Первая группа содержит ключевое сочетание «Пролог к Антифонарию» (*Prologus in Antiphonarium*), вторая – «Другие правила о неизвестном песнопении» (*Aliae regulae de ignoto cantu*). Причем первое название отнюдь не преобладает количественно. Кое-где после слова «Пролог» следуют слова *in musica* или *musicae artis*, уводящие читателя в предельно общую проблематику и поэтому не отражающие конкретных обстоятельств и мотивов возникновения труда, а именно – связь с Антифонарием¹³.

¹⁰ См. об этом опыте, в частности, в кн.: *Ефимова Н.* Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. М., 1998.

¹¹ См. Критическое издание: *Guidonis Prologus in Antiphonarium*, ed. J. Smits van Waesberghe // *Divitiae Musicae Artis*. A. III. Buren, 1975. S. 9, 52–53.

¹² *Ibidem*. S. 58.

¹³ Соответственно данные варианты названия не отражают аутентичную или авторскую традицию, будучи приводящими от скрипторов.

Между тем в музыкально-исторической науке трактат более известен под вторым названием, фигурирующим в ряде рукописей, в том числе и в издании М. Герберта (GS II, 34–41). Второе название в своем полном (а не сокращенном) виде содержит в принципе и первое, представляя трактат как бы от имени переписчика, а не от автора: «Другие правила Гвидоновы о незнакомом песнопении, написанные в качестве Предисловия к его Антифонарию» (*Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu identidem in antiphonarii sui prologum prolatae*), из чего ясно, что данный трактат представлял собой единое целое вместе с певческой литургической книгой «Антифонарий», нотированной Гвидо по новой линейно-буквенно-невменной системе. Таким образом, становится очевидным, что Гвидо (видимо, с помощью своего соратника, брата по ордену Михаила) предпринял очень трудоемкую работу: он переписал сотни текстов и мелодий некоего полного Антифонария, создав его принципиально новую нотационную версию, которую он предварил рассмотрением своего нового метода нотации, в дальнейшем отпочковавшимся от собственно Антифонария и ставшего известным в музыкально-теоретических рукописях как Пролог к Антифонарию¹⁴.

Однако возникает вопрос, почему «Другие правила»? Тем более, если хронологически (что, однако, только предполагается¹⁵), это – первый трактат теоретика? Здесь возможно, на наш взгляд, следующее объяснение. *Правила* были названы *другими (иными)* в знак отличия от Гвидоновых же *Стихотворных правил (Regulae rhythmicae)*, и тогда данное название идет, скорее всего, от переписчиков, различавших таким образом эти два трактата Гвидо.

Итак, оба названия не противоречат друг другу. Васберге «восстанавливает» и рекомендует как более аутентичное название «Пролог к Антифонарию», которое мы и будем использовать в дальнейшем.

Любопытно то, что второе название трактата содержит программное выражение – *santus ignotus*. Оно также требует комментария (тем более, что оно встретится и в названии другого трактата Гвидо – *Epistola de ignoto*

¹⁴ Как тут не провести заманчивую параллель с многочисленными предисловиями к своим партитурам композиторов второй половины XX века, объясняющими примененные в них новые методы нотации!

¹⁵ Обычно считается, что этот трактат появился у Гвидо первым. См., однако, довольно скептические рассуждения Васберге о возможности точной датировки трактатов Гвидо (*Guidonis Prologus in Antiphonarium*, ed. J. Smits van Waesberghe // *Divitiae Musicae Artis*. A. III. Buren, 1975, S. 13). Впрочем, Васберге уверен в том, что первым появился *Микролог*. Но ненадежна очередность появления Антифонария с Прологом и *Regulae rhythmicae*. *Письмо* появилось последним, так как в конце содержит отсылки на все предыдущие трактаты Гвидо.

сantu). М. Иванов-Борецкий переводит *cantus ignotus* в тексте переведенного им фрагмента совершенно верно – как «незнакомое песнопение» или «неизвестную мелодию»¹⁶. Но в переводе самого названия трактата он то же самое словосочетание переводит как «неизвестное пение» («Другие правила о неизвестном пении») ¹⁷. Однако перевод *cantus ignotus* как «неизвестного пения», отчасти закрепившийся в русской традиции, может ввести читателя в заблуждение. Как следует из текста обоих трактатов (и особенно *Письма*), речь шла о проблемах выучивания учениками *незнакомого, неизвестного им ранее песнопения (и в этом смысле – конкретной мелодии, напева)*.

Приведем несколько цитат в подтверждение (курсив в цитатах мой. – Р. П.).

В начале *Письма*, рассказывая своему соратнику Михаилу о предыстории поездки к папе в Рим, Гвидо пишет: «Равноапостольный Иоанн, который ныне управляет Римской церковью, слышав о славе нашей школы и о том, как мальчики по нашим антифонариям¹⁸ распознают *неслышанные ими прежде песнопения [inauditos cantus]*, очень удивившись, через трех нунциев призвал меня к себе»¹⁹. Чуть далее Гвидо говорит о том, что папа, решив испробовать новый метод на себе, буквально не сходя с места, «выучил *незнакомый ему, выбранный им произвольно версикул [unum versiculum inauditum]*» (Там же. С. 219). Еще ниже Гвидо, уже имея в виду не столько новую нотацию, сколько им самим недавно изобретенный новый метод сольмизации, мотивирует свое письмо к Михаилу следующим образом: «Поскольку в настоящий момент я не могу к тебе приехать, то пока что направляю тебе изложение самого лучшего метода *распознавания незнакомой мелодии [de inveniando ignoto cantu]*...» (Там же. С. 220, 221).

Кстати, английский перевод О. Странком *cantus ignotus* как *unknown melody* отлично соответствует этому смыслу оригинала²⁰.

¹⁶ Музыкальная эстетика <...>. С. 200, 201 и далее.

¹⁷ Возможно, что этот разницей при переводе одного и того же выражения (весьма характерный, впрочем, для работы любого переводчика) идет от составителя хрестоматии В. Шестакова.

¹⁸ Любопытно, что «антифонарии» упоминаются здесь во множественном числе, что может свидетельствовать о появлении вторичных копий вышеупомянутого Антифонария и таким образом о дальнейшем распространении Гвидоновой нотации.

¹⁹ Гвидо. Письмо. С. 218. Все цитаты из Письма приводятся в переводе С. Лебедева по вышеупомянутому изданию (*Musica Latina*).

²⁰ *Strunk O. Source readings in music history. V. 1. N.-Y., 1965. P. 123.*

Таким образом, *cantus ignotus* следует переводить, на наш взгляд, как «незнакомое песнопение»²¹.

Итак, о чем же идет речь в данном трактате?

Прежде всего, в начале своего сочинения Гвидо сетует на то, что певцы тратят массу времени на выучивание хоральных песнопений с учителем (то есть с голоса учителя) и на то, что без учителя они вообще не могут выучить ни один антифон, «пусть даже они упражняются денно и ночью хоть сто лет». В результате «многие клирики и монахи [разных] религиозных орден с небрежением относятся к псалмам, святым чтениям, пречистым бдениям ночных служб и прочим долгам благочестия, через которые мы призываемы и ведомы к вечной славе, тогда как науку пения, которой они никак не могут овладеть, долбят тяжким и упорным²² трудом». И как следствие, вместо того чтобы славить Бога, они состязаются между собой (в искусстве пения), что является «тягчайшей ошибкой в святой церкви и опасным разногласием».

Далее Гвидо жалуется на множество расплодившихся антифонариев, «разногласных» между собой («сколько учителей в отдельных церквях, столько и антифонариев», замечает Гвидо), и на то, что «пение одного [певца] едва ли согласуется с пением другого, будь то ученика с учителем или ученика со своими соучениками». И чтобы исправить это незавидное положение, Гвидо и решается предложить *по-новому* «невмированный» антифонарий, то есть новую систему нотации, с помощью которой ученики могли бы достаточно надежно разучивать новые хоралы самостоятельно, без учителя (*per se, sine magistro*), то есть прямо «с нот» (или «с листа»), как мы говорим), после усвоения нескольких несложных правил.

Новый метод нотации – это и есть линейная система (лестница), на которую «сажаются» старые невмы, таким образом, что линиям и промежуткам в знак их точного высотного значения предпосланы определенные буквы монохорда (ключи, по-нашему), или же сами линии окрашены в определенный цвет в знак этих букв. Сам Гвидо, по его собственным словам, рекомен-

²¹ У С. Лебедева в самом тексте *Письма* это выражение совершенно адекватно переводится обычно как «незнакомая мелодия», и странно, почему в названии трактата он опять оставляет «незнакомое пение» («Послание о незнакомом пении»: см.: *Гвидо. Письмо*. Ср.: с. 217, 220). Хотя не исключено, что в данном контексте (контексте названия трактата) возможен несколько иной нюанс понимания выражения *cantus ignotus*, а именно, как новой системы обучения пению (по сольмизационным слогам *ut, re ...* и т. д.). Впрочем, многозначность лат. *cantus* естественно ведет к таким трудностям перевода.

²² Букв. «глупейшим» (*stultissimo*).

в названии трактата
 cantus ignotus magister
 незнакомое пение
 (с учителем)
 cantus ignotus sine magistro
 незнакомое пение
 (без учителя)

дует использовать два цвета: желтый для линии *C* и красный для линии *F*²³. Причиной выбора именно этих высот в качестве точек отсчета или системы координат традиционно считается то, что ниже их находятся полутоны, местоположение которых всегда составляло трудность для певцов при чтении невм.

Ключевые обозначения в начале линеек, равно как и окрашенные линии (род музыкального светофора!), порознь или в сочетании можно встретить, как пишет Палиска, в рукописях Центральной Италии XI–XII веков, что показывает влияние Антифонария Гвидо, который сам был утерян (Palisca, 1980, p. 804). Цветные линии исчезли уже в XIII веке, тогда как ключи-буквы сохранились до наших дней под видом ключей «фа», «до» и «соль».

Следует заметить, однако, что целая плеяда средневековых теоретиков, начиная от Хукбальда²⁴ и кончая Одо Аретинским (непосредственным предшественником Гвидо), билась над проблемой усовершенствования невменной нотации. Но именно Гвидо выпала историческая честь достойно завершить и увенчать искания и усилия предшественников. Нотная реформа гениального аретинца аккумулировала опыт многих ученых, идеи которых в снятом виде и в форме некоего *нового творческого синтеза* предстали в том, что мы сегодня называем Гвидоновой нотацией.

Синтез этот прежде всего заключается в том, что Гвидо объединил принципы невменной, линейной и буквенной нотации. Буквы он использовал как ключи, указывающие высотное значение линий и промежутков нотного стана, тогда как теоретики до него (главным образом школы Хукбальда) в качестве своеобразных ключей использовали интервальные сигнатуры или дасийные знаки, а иногда и те и другие одновременно (Пример 4). Линейный принцип он усовершенствовал, наделив высотным значением как промежутки, так и собственно линии (Примеры 2, 3), тогда как до него использовались, как правило, только промежутки или только линии. Соответственно количество линеек уменьшилось, и линейная нотация приобретала достаточно компактный вид. Невмы он посадил на линии, то есть на нотный

²³ В литературе отмечается, что к концу X века этот прием уже использовался в нотных рукописях до Гвидо. При этом иногда указывается, что Гвидо ввел третью линию для звука *a*. В самом трактате, однако, этот момент не проясняется. Возможно, что он более рельефно обнаруживался в нотации Гвидонового Антифонария.

²⁴ Именно опыты Хукбальда и Псевдо-Хукбальда, как более ранние, безусловно, явились отдаленным прообразом нотного стана и, как справедливо пишет Риман в вышеупомянутом труде (*Riemann. Studien. S. 153*), «дали импульс последующему расположению невм на линиях». Поэтому Риман подчеркивает, что «изобретение линий и ключей восходит гораздо в большей степени к Хукбальду, чем к Гвидо» (там же).

стан, в то время как предыдущие теоретики помещали на позиции (промежутки) нотного стана в основном слоги текста, пытаясь устранить невмы как таковые. Однако данная попытка (которой отдал дань сам Гвидо в Микрологе²⁵) была исторически бесперспективной, так как нельзя было отказаться от такого богатейшего наследия, как невмы, – это было бы просто невозможно. Когда мы говорим «одним махом» и по привычке, что линейная нотация сменила невменную, это неверно по существу. Невмы никуда не исчезли, они были просто посажены на нотный стан, а позднее постепенно преобразовались в наши «ноты» путем утолщения своих форм и выработки особого квадратного шрифта. Однако вновь возникшее понятие «квадратной ноты» похоронило понятие невм, хотя последние в снятом виде присутствуют и в современной нотации. ✓

Пример 1. Гвидо. Микролог

C. u ————— ^{G G G} rui-tu — rui-
 F. o ————— ^{F F F F F} lo — to — o — co — o
 E. i ————— ^{E E} ri ————— pi — dig
 D. e ————— ^{D D D D D D D D} te — nes-me — neque — ne-
 C. a ————— ^{c c c c c} Sanc — han — as — ca
 C D F C D D E F G G F G F E C D D F E D C D D
Sanctē Iohannes meritorum tuorum copias nequeo digne canere.

Пример 2. Гвидо. Микролог

C. — c ————— ^d cc — cc
 — a — a — a — a — a — aa — a — a
 F. ————— ^{G G G G G G G G F F F F F} E E F
 ————— ^D
Tertia dies est, quod hac facta sunt.

²⁵ В Микрологе присутствуют различные экспериментальные образчики нотации (линейно-слоговой, линейно-буквенной), которые можно трактовать в русле традиций Хуквальда и его школы (Примеры 1, 2). И только Пролог к Антифонарию описывает новую синтетическую форму нотации, которая и получила в истории название «Гвидоновой» (Пример 3).

Пример 3. Гвидо. Пролог к Антифонарию. Синтетическая нотация

P uer Ihesus proficiebat etate et sa-pi-enti-a apud deum et ho-mi-nes

Пример 4. Псевдо-Хуквальд. Дасийно-линейная нотация двухголосия

ma-ris squa-li
mine un-tidi di
do di ni que
li ma-ris ni nis squa-li li.
cae mine un so ta tidi di so
Rex caeli do di Tytanis ni que

Rex cae-li do-mi-ne ma-ris un-di-so-ni.
Ty-ta-nis ni-ti-di squa-li-di-que so-li.

Реформа Гвидо оказалась столь жизнеспособной потому, что впитала в себя и синтезировала главные наработки истории в области музыкальной нотации.

ГВИДО АРЕТИНСКИЙ

Пролог к Антифонарию

(Перевод с латыни и примечания Р. Поспеловой²⁶)

В наше время из всех людей [на свете] самые тупоумные (*fatui*) – это певцы! Ибо во всяком искусстве (*arte*)²⁷ значительно больше того, что мы познаем с помощью наших чувств, чем того, что выучиваем от учителя. Так, прочитав из всех книг только одну псалтырь, мальчики научаются чтению [как таковому]. Также и земледельцы быстро постигают науку земледелия: ибо тот, кто узнал, как подрезать один виноградник, посадить одно деревце или навьючить одного осла, дальше – во всех подобных случаях – будет, без сомнения, делать то же самое [так же хорошо] или даже еще лучше.

Но несчастные²⁸ певцы и ученики певцов!.. Пусть даже они упражняются денно и ночью хоть сто лет, никогда сами – без учителя – не смогут спеть ни один, даже малюсенький антифон! Хотя и потратят на [обучение] пению столько времени, что его хватило бы с лихвой для того, чтобы постичь все божественные и мирские писания.

А что опаснее всех прочих зол, так это то, что многие клирики и монахи [разных] религиозных орденов с небрежением относятся к псалмам, святым чтениям, пречистым бдениям ночных служб и прочим долгам благочестия, через которые мы

²⁶ Настоящий перевод сделан по критическому изданию Васберге (*Guidonis Prologus in Antiphonarum*, ed. J. Smits van Waesberghe. // *Divitiae Musicae Artis*. A. III. Buren, 1975; далее сокращенно: Guido, 1975) с учетом издания Герберта (*GS II*, 34–37). Самые крупные разночтения между двумя этими текстами будут оговорены в дальнейших примечаниях.

²⁷ Здесь *ars* можно понимать не только как искусство, но и как науку (также ремесло) в значении греч. «техне», что следует из дальнейших рассуждений Гвидо о науках земледелия и скотоводства.

²⁸ Здесь у Герберта вместо *miserabiles* (несчастные) Васберге стоит *mirabiles* (удивительные), что существенно влияет на понимание смысла отрывка. Впрочем, это одно из очень редких смысловых разночтений между текстами Герберта и Критического издания. В принципе последнее не ставит под сомнение текст Герберта. Разночтения носят мелкий характер (часто это просто перестановка рядом стоящих слов, замены типа *vel* вместо *aut* и т. п.). В издании Васберге более четкая и дробная пунктуация текста, делающая более ясным его синтаксис.

призываемы и ведомы к вечной славе, тогда как науку пения, которой они никак не могут овладеть, долбят тяжким и упорным²⁹ трудом³⁰.

И кто же не будет оплакивать результат всего этого, как тягчайшую ошибку в святой Церкви и опасное разногласие; ведь во время совершения божественной службы часто возникает впечатление, что мы не Бога хвалим, а между собой составляемся³¹.

При этом пение одного [певца] едва ли согласуется с пением другого, будь то ученика с учителем, или ученика со своим товарищем³². И как следствие, [ныне] существует уже не один или, по крайней мере, несколько антифонариев, но ровно столько, сколько есть учителей в различных церквях. И уже обычно говорят не «Антифонарий Григория», но «Антифонарий Леонина» или «Альберта»³³, или кого-нибудь еще. И если один антифонарий [и то] весьма трудно выучить, то несколько, без сомнения, [вообще] невозможно.

А поскольку в этом деле они [учителя] произвольно (*pro sua voluntate*³⁴) многое изменяют, то должны самую малость или вовсе не негодовать на меня, если и я отстаю иногда немного от обычной практики, – [но только] для того, чтобы все

²⁹ Букв. «глупейшим» (*stultissimo*). См. след. примечание.

³⁰ ...*dum cantandi scientiam, quam consequi numquam possunt, labore assiduo et stultissimo persequuntur*. Из этих слов Гвидо создается впечатление, что он заботился о скоростных методах обучения пению не ради них самих, а для того, чтобы высвободить время монахов для дел собственно и более богоугодных. Далее, из этих и особенно дальнейших слов также можно сделать вывод, что музыкальная сторона службы ко времени Гвидо, с одной стороны, очень усложнилась по сравнению с первыми веками христианства, а с другой – погрязла в музыкально-цеховой рутине и музыкально-профессиональных склоках. Так что монахи парадоксальным образом становились всё более и более «профессиональными» музыкантами (или певцами), нежели оставались «профессиональными» монахами. То есть налицо процесс музыкальной профессионализации монахов, когда побочная профессия (музыкант) фактически вытесняет главную (монах). Ведь именно это следует из слов Гвидо: монахи не могут в полной мере отдаться «делам благочестия», потому что они вынуждены непропорционально много времени тратить на обучение пению!

³¹ ... *non Deum laudare, sed inter nos certare videamur*. Возможно, здесь лат. *certare* (состязаться, состязаться) уже в каком-то смысле предвосхищает позднейшее новоевропейское слово «концерт» (итал. *concerto* от *concertare*), хотя и употребляется явно в негативном контексте.

³² Букв. «соучеником» (*condiscipulo*) у Васберге. У Герберта – «соучениками» (*condiscipulis*).

³³ Любопытно, что Гвидо здесь упоминает о фигурах, вызывающих у современного читателя ассоциации со школой Нотр-Дам, конца XII–XIII веков (Леонин, Альберт). Возможно, что это были просто весьма распространенные имена, отсюда и подобные «странные» совпадения.

³⁴ Букв. «по своему желанию».

песнопения возвратились единообразно к общему правилу искусства³⁵. А так как все эти [вышеупомянутые] и многие другие беды проистекают по вине тех, кто изготавляет антифонарий (qui antiphonarium faciunt), то я прошу и призываю, чтобы всякий, кто впредь еще соберется невмировать (neumare)³⁶ антифонарий, перво-наперво хорошо ознакомился бы с настоящими правилами, с целью улучшения самого искусства³⁷. А иначе, наверняка, станет учителем ошибки тот, кто прежде не был учеником истины.

И вот с Божьей помощью решился я нотировать [переписать] этот антифонарий³⁸ (hoc antiphonarium notare disposui), с тем чтобы [отныне]³⁹ по нему всякий толковый и прилежный [ученик] с легкостью изучал бы хорал (leviter ... cantum discat); и после того, как часть его [антифонария] он хорошо выучит с учителем (per magistrum bene cognoverit), остальное смог бы безошибочно выучивать сам, без учителя⁴⁰.

А если кто подумает, что я относительно [всего] вышесказанного ввожу [кого-либо] в заблуждение, то пусть придет [к нам сам], испытает и увидит, что [именно] это⁴¹ и делают у нас [в монастыре] отроки⁴², которые всё еще получают суровые розги за незнание псалмов и обычных букв и которые часто не знают, как произносить слова и слоги того самого антифона, который они могут правильно пропеть сами без учителя⁴³.

³⁵ ... si a communi usu vix in paucis abscedo, ut ad communem artis regulam uniformiter omnino cantilena recurat.

³⁶ То есть «нотировать» попросту, в невменной нотации. Поскольку нотация была невменной, то наше понятие «нотировать» равнозначно по смыслу «невмировать» (или пометать невмами). В следующем абзаце Гвидо, кстати, применяет и слово notare в данном значении. Возможно, что интенция Гвидо «нотировать» антифонарий как раз и предполагает какие-то дополнительные знаки помимо собственно невм, а именно: снабжение последних пометами в виде букв-ключей, как разъясняется далее.

³⁷ ... ipsam artem perficere.

³⁸ Васберге предполагает, что это мог быть скорее антифонарий Мессы, нежели антифонарий Оффиция (Guido, 1975, S. 12).

³⁹ У Герберта в этом отрывке стоит наречие posthac (см.: GS ii, 35b), что допускает вставку в переводе слова «отныне». Текст Васберге не дает такой возможности (ср.: Guido, 1975, S. 65, строки 40–41). Данное слово не присутствует, однако, ни в одной из рукописей, если судить по текстокритическим примечаниям Васберге (см. там же).

⁴⁰ ... reliqua per se sine magistro indubitanter agnoscat (у Герберта agnoscit).

⁴¹ Quod tale – чтение Герберта, quia tales – Васберге. Однако чтение Герберта, находимое в ряде рукописей (см. чтения различных рукописей данного места в текстокритических примечаниях Васберге: Guido, 1975, S. 65), кажется нам более вероятным.

⁴² Букв. младенцы (pueruli). Далее фактически говорится о раннем музыкальном обучении (до обучения чтению, как следует из текста).

⁴³ ... quam per se sine magistro recte possunt cantare...

И то же самое с Божьей помощью легко сможет делать всякий толковый и прилежный [ученик], если постарается узнать, по какой науке надо располагать невмы⁴⁴.

Итак, звуки (voces) располагаются [при записи] таким образом, что всякая высота (unusquisque sonus), сколько бы раз она ни повторялась в песнопении (in cantu), всегда находится на одной и той же своей позиции (in uno semper et suo ordine inveniatur). И чтобы ты мог лучше различить эти позиции, они отмечаются жирными линиями. И одни позиции звуков находятся на самих линиях, а другие между ними, в промежутках или посередине.

И каковы бы ни были звуки (soni), находящиеся на одной линии или в одном промежутке, все они имеют одинаковую высоту (omnes similiter sonant). И чтобы ты понял, какие линии или промежутки имеют одно и то же высотное значение, всем этим линиям или промежуткам предпосылаются⁴⁵ соответствующие буквы монохорда, а также закрашиваются они [определенными] цветами. Тем самым дается знать [следующее]: поскольку на протяжении всего антифонария и во всяком песнопении какие бы то ни было линии или промежутки имеют одну и ту же букву или один и тот же цвет, то и указывают они везде на одну и ту же высоту, как если бы все они были на одной линии. Ведь подобно тому, как [данная] линия обозначает единую высоту [находящихся на ее уровне] звуков, так [единая] буква или цвет обозначает единую линию, а посредством нее и единую высоту.

Если же ты посмотришь на последующую звуковую позицию от данной, помеченной буквой или окрашенной линии, то ясно распознаешь ее, ибо на всех последующих позициях есть то же самое единство звуков и невм. Сходным образом о третьей, четвертой, а также и прочих позициях разумеешь, [неважно], будешь ли ты различать выше или нижестоящие позиции.

Итак, совершенно ясно, что все невмы или звуки (omnes neumae vel soni), поставленные одинаково на линиях одной и той же буквы или цвета, звучат везде одинаково. Но на различных линиях или промежутках даже одинаково нарисованные невмы ни в коей мере не звучат одинаково⁴⁶. Вот почему, хотя расстановка невм [сама по себе] совершенна, она всецело слепа и ничего [точно] не обозначает без прибавления букв или красок⁴⁷.

⁴⁴ si, cum quanto studio neumae disponantur, curet agnoscere.

⁴⁵ У Герберта здесь чтение praefigurantur («изображаются спереди»); у Васберге praefiguntur («прикрепляются спереди»), оба чтения близки по смыслу.

⁴⁶ ...etiam similiter factae neumae nequaquam similiter sonant. Гвидо проводит здесь многозначительную разницу между относительной и абсолютной высотой звучания невм-попевок.

⁴⁷ Ideoque quamvis perfecta sit positura neumarum, caeca omnino est, et nihil valet sine adiunctione litterarum vel colorum. Имеется в виду, очевидно, «слепота» (невидимость) абсолютно звучащая какой-либо невмы-попевки (также и всей мелодии), а также недостаточная прозрачность точной интервалики ступеневых отношений в мелодии. Очень резкое (знаковое, программное) данное высказывание Гвидо в адрес невменной нотации все же надо воспринимать в контексте его собственной реформы. Это высказывание pro domo.

Что же касается красок, то берем два [цвета], а именно желтый и красный⁴⁸. И я тебе [сейчас] сообщу весьма полезное правило касательно этих цветов, с помощью которого ты очень легко⁴⁹ сможешь узнать о всякой невме и о всяком звуке, [из] какого они лада и какой буквы монохорда⁵⁰, однако при условии (кстати, весьма важным), что ты хорошо знаешь монохорд и схемы ладов (tonorum formulas)⁵¹.

Букв же монохорда – семь, что более подробно покажу далее.

Итак, везде, где увидишь шафран, он будет означать третью букву⁵² [монохорда, то есть С]⁵³; а где увидишь киноварь, она будет означать шестую букву [монохорда,

⁴⁸ Букв. шафран и киноварь – термины, которые в дальнейшем будут использованы как заменители желтого и красного [цветов].

⁴⁹ У Герберта здесь *artissime* («очень удобно»), находимое в ряде рукописей, у Васберге *apertissime* («очень ясно»). Оба чтения близки по смыслу. Заметим, что разночтения подобного рода могли легко возникнуть как следствие контракций, которыми изобиловали средневековые рукописи, в том числе и текст данного трактата (см. факсимиле отдельных страниц различных рукописей в издании Васберге). Мы передаем данное наречие как «очень легко».

⁵⁰ Каждый звук звукоряда был связан с каким-то из восьми ладов (см. об этом далее, см. также схему этой связи, приводимую Гвидо).

⁵¹ Несмотря на большой соблазн «перевести» данное словосочетание как «ладовые формулы» (формулы ладов или тонов), здесь имеется в виду, скорее всего, звукорядный состав ладов, его обозримая звукорядная «форма» или структура – в том смысле, в каком данное выражение постоянно используется в трактате «Диалог о музыке», который был хорошо известен Гвидо и на который он ссылается в конце своего «Письма» как на «Учебник почтеннейшего аббата Одо». См. об этом подробнее: *Шмелькина Ю.* Ладовое учение Одо Аретинского (по трактату «Диалог о музыке») // *Musica theologica*. Вып. 7. Сб. статей. М.: МГК, 2001 (на правах рукописи). Впрочем, мы не можем полностью исключить здесь значение термина *formula* как собственно «формулы» (ладовой).

⁵² «Третья» – в смысле третья по счету (у нас – с), начиная от первого звука системы звукоряда, то есть от А (нашего ля большой октавы), от которого велся отсчет вверх всех других звуков. См. подробнее вышеупомянутый «Диалог о музыке» Одо Аретинского, где более ясно представлена подразумеваемая Гвидо особая (особая для нас) система идентификации ступеней звукоряда через порядковые номера. Вплоть до седьмого звука порядковые номера букв-звуков совпадают с порядковыми номерами первых семи букв латинского алфавита, но начиная с восьмого звука, ля малой октавы (октавного повторения первого), это совпадение заканчивается. Так, двойная ступень b/h у Одо уже именуется «девятым звуком» и т. д. См. далее составленную нами схему ступеней тогдашнего звукоряда с современными их значениями (Схема 2).

⁵³ В Критическом издании Васберге здесь и далее в аналогичных местах нет букв, иллюстрирующих звуки канонического церковного звукоряда (называемого в тексте «монохордом»), представляемых соответствующими цветами и позициями на линейках или в промежуточных. У Герберта они, однако, присутствуют (имеются в некоторых рукописях). Буквы поэтому мы заключаем в квадратные скобки, но всё же считаем необходимым их привести, в том числе и по причине большей наглядности для современного читателя, тем более что в сводной обобщающей схеме звукоряда, даваемой самим Гвидо (см. далее), все эти буквы вочью фигурируют. См. далее схему Гвидо и ее адаптированный вариант, приспособленный к современному восприятию (Схемы 1, 1А).

то есть F] – независимо от того, сами линии или промежутки между ними будут окрашены. Следовательно, на третьей позиции под шафраном будет первая буква [то есть A], в которой⁵⁴ [находится] первый или второй лад⁵⁵. Под шафраном рядышком [мыслится] вторая буква [B], в которой находится третий или четвертый лад. Далее сам шафран означает третий звук (vox) или букву [то есть C], в которой пятый или шестой лад [находится]. Соседняя над шафраном и третья под киноварью означает четвертую букву [D], в которой первый или второй лад [находится]. Рядом под⁵⁶ киноварью будет пятая буква [E], в которой третий или четвертый лад [находится]. В самой киновари будет шестая буква [F], в которой пятый или шестой лад [обретается]. Рядом над киноварью будет седьмая буква [G], в которой седьмой или восьмой лад [обретается].

Далее первая буква [то есть A] повторяется – в третьей позиции над киноварью и в третьей же позиции под шафраном, в которой первый или второй лад [находится], как сказано выше. После чего все остальные буквы повторяются, ничем не отличаясь от предыдущих. И всему этому тебя яснее обучит данная схема (Схема 1).

⁵⁴ Здесь у Герберта чтение *in qua* («в которой»), у Васберге просто союз *et* («и»). Ср.: GS ii, 36a; Guido, 1975, S. 71, строка 60. Если следовать чтению Васберге, то надо переводить «...на третьей позиции под шафраном находится первая буква [A] и первый или второй лад». С одной стороны, такой перевод может укрепить мысль о непосредственной связи данного звука (наше ля большой октавы) и транспонированного первого и второго лада (с общим финалисом в данном звуке). Но, с другой стороны, последующие аналогичные положения о других звуках-буквах скорее говорят о том, что здесь просто имеет место случайное чтение *et* вместо систематического *in qua* [est].

⁵⁵ В этом и некоторых следующих предложениях у Васберге (и у Герберта) глагол-связка *est* («находится» или «есть») опускается (но явно подразумевается). Поэтому здесь и далее в аналогичных местах мы заключаем его в квадратные скобки. Странк переводит: «... буква A, принадлежащая 1 и 2 тону» (*Strunk O. Source readings in music history. V. 1. N.-Y., 1965. P. 119*). Для понимания всего данного отрывка принципиально важен параллельный отрывок из «Диалога о музыке» Одо, который послужил явной моделью для данных положений Гвидо См.: Одо [Аретинский]. Диалог о музыке. Фрагменты. Пер. с лат. Р. Поспеловой, примечания Ю. Шмелькиной // *Musica theorica*. Вып. 7. М.: МГК, 2001 (на правах рукописи). Главное различие в том, что если Одо говорил о связи отдельных звуков канонического звукоряда и конкретных ладов безотносительно к нотации, то Гвидо излагает данный пункт (свидетельствующий о неразрывности теории звукоряда и теории ладов) в тесной связи со своей реформой нотации.

⁵⁶ У Герберта здесь чтение *est* («находится»), у Васберге *subest* («находится под»), что более точно указывает местоположение данного звука.

Схема 1. Гвидо. Пролог к Антифонарию. Схема (основная версия)⁵⁷
 [Схема звукоряда в связи с ладами: оригинал]

v .C. vi	vii .G. viii	i .d. ii	i .a. ii
iii .B. iiii	v .F. vi	v .c. vi	vii .g. viii
i .A. ii	iii .E. iiii	iii .h. iiii	v .f. vi
vii .Г. viii	i .D. ii	i .a. ii	iii .e. iiii

Схема 1 А. Схема звукоряда в связи с ладами (современная адаптация)

⁵⁷ Данная схема Гвидо (мы назвали ее условно «Схема звукоряда в связи с ладами») явно наследует аналогичной схеме Одо, которую тот поместил также в конце своего «Диалога» (см.: GS I, 264b). Различия в схемах Одо и Гвидо носят незначительный характер и касаются двух-трех звуков. Интересно, что у того и другого теоретика данная схема звукоряда не содержит двойной ступени *b/h* (которой положено быть в малой октаве). Вместо нее (как и в большой октаве) фигурирует только *h*. Объяснение можно видеть у Одо, который говорит относительно этого звука: «Девятый звук в виде первого *b* не имеет правильного подобия ни с одним из ладов – или потому, что подряд за ним следуют три тона, или скорее всего потому, что ни один из вышеследующих звуков не образует с ним приятной кварты, равно как и не может он с нижеследующими звуками составить [чистую] октаву. Поэтому ты не увидишь, чтобы песнопение или его раздел имел бы в этом звуке свой принцип или финалис, если только не случится это по ошибке» (GS I, 264a). Общее примечание (разъяснение) к схеме см. в конце данных примечаний, а также варианты схемы в разных рукописях.

И хотя всегда два лада⁵⁸ будут в одной и той же букве или звуке [иметь окончание], однако намного лучше и чаще отдельным невмам и звукам подходят формулы второго, четвертого, шестого и восьмого ладов⁵⁹. Ведь формулы первого, третьего, пятого и седьмого [ладов] не подходят [им], если только мелодия не достигает внизу [своего] финалиса, спускаясь сверху⁶⁰.

И наконец, имей в виду: если⁶¹ хочешь преуспеть во всем этом, тебе надо выучить наизусть изрядное количество песнопений – таким образом, чтобы ты наизусть знал [их] отдельные невмы, интервалы и отдельные звуки – какие они есть⁶². Ибо⁶³ одно [дело] – разуместь наизусть, и совсем другое – петь наизусть; ведь если первое доступно одним знатокам, то второе весьма часто делают и несведущие⁶⁴.

Однако [всего] этого⁶⁵ будет достаточно для новичков (*simplicibus*) – в отношении простого узнавания невм (*ad cognoscendas simpliciter neumas*)⁶⁶. Что же касается [узнавания] того, каким образом звуки должны течь, связано или раздельно звучать, какие из них будут замедленные, какие дрожащие, а какие ускоренные; или каким образом песнопение должно разделяться на части, а также, будет ли звук последующий ниже, выше или на одном уровне с предыдущим, – то [всё это] объясняется в простой беседе [с учителем], исходя из самой формы невм, если, как это должно быть, они тщательно соединяются⁶⁷.

⁵⁸ То есть автентический и его плагальный.

⁵⁹ *Quamvis autem duo semper toni in una sint littera vel voce, tamen multo melius et frequentius conveniunt singulis neumis ac sonis formulae toni secundi, quarti, sexti et octavi.*

⁶⁰ Как предполагает О. Странк, Гвидо хочет сказать, что финалис чаще будет встречаться в плагальных мелодиях, нежели в автентических (*Strunk O. Op. cit. P. 120, note 4*).

⁶¹ У Герберта здесь чтение *quodsi*, у Васберге *quia*.

⁶² ...*necesse est, ut aliquantos cantus ita memoriter discas ut per singulas neumas modos vel sonos omnes, qui vel quales sint, memoriter sentias.* У Васберге чтение *cantos* вместо *cantus* Герберта, что, скорее всего, представляет собой случайную опечатку Критического издания. Правильное чтение – Герберта (*cantus*), так как это слово 4-го склонения, стоящее в форме *accusativus pluralis*.

⁶³ У Герберта чтение *quod*, у Васберге *quoniam*, что более вероятно по смыслу отрывка.

⁶⁴ *Quoniam quidem longe aliud est memoriter sapere, quam memoriter canere, cum illud soli habeant sapientes, hoc vero saepe faciunt imprudentes.*

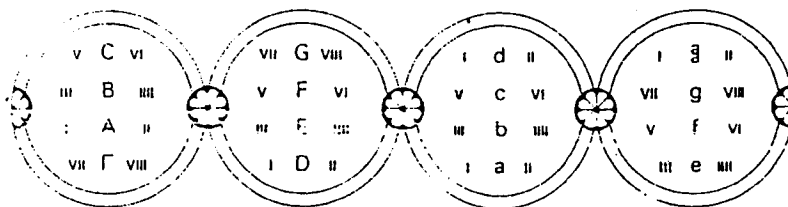
⁶⁵ То есть вышесказанного.

⁶⁶ Очевидно, данное выражение предполагает узнавание точной высоты местоположения невм в соответствии с изложенной выше Гвидо системой линейно-буквенной нотации.

⁶⁷ *Quomodo autem liquescent voces, et an adhaerentes vel discretas sonent, quaeve sint morosae vel tremulae, vel subsitaneae, vel quomodo cantilena distinctionibus dividatur, et an vox sequens ad praecedentem gravior, vel acutior, vel aequisona sit, facili colloquio in ipsa neumarum figura monstratur, si, ut debent, ex industria componantur.* Данное положение, очень важное и любопытное в контексте устной традиции обучения пению по невмам, свидетельствует о том, что помимо простого узнавания абсолютной высоты звуков песнопения, предполагаемо-

Гвидо. Пролог к Антифонарию

Варианты Схемы I в разных рукописях (приводятся по: Guido, 1975, S. 75)



VII I III V I III V VII I III V I III V VII I
 .Г. .А. .В. .С. .D. .E. .F. .G. .a. .h. .c. .d. .e. .f. .g. .ā.
 VIII II III VI II III VI VIII II III VI II III VI VIII II

.VII.	.I.	.III.	.V.	.I.	.III.	.V.	.VII.
Г	А	В	С	D	E	F	G
	a	h	c	d.	e	f	g
.VIII.	.II.	.III.	.VI.		.III.	.VI.	.VIII.

го как раз изложенными Гвидо в этом трактате принципами нотной реформы, многое в науке выучивания хора оставалось скрытым, будучи доступным пониманию только в результате непосредственного общения ученика с учителем. Следующий дальше у Герберта текст под рубрикой Epilogus. De modorum formulis et cantuum qualitatibus сейчас считается самостоятельным текстом некоего анонимного автора школы Гвидо (Гербертом приписывался Гвидо как продолжение или заключение *Других правил*). Он посвящен теме ладов и их дифференций и составлен во второй половине XI века. Он показывает также влияние работ Одо Аретинского и приписываемого ему иногда «Диалога о музыке». Есть Критическое издание этого трактата (Brockett C., ed. Anonimi de modorum formulis et tonarius. CSM 37 [1997]). Подробнее см.: Huglo M., Brockett C. Odo // ²NGD. V. 18. L., 2001. P. 337–339.

Вариант с расширенным звукорядом ($b^1 c^2 d^2$)

II. III. VI. II. III. VI. VIII. II. III. VI. II. III. VI. VIII. II.
Г А В С D E F G a b h c d e f g ã b̃ ε ð
I. III. V. I. III. V. VII. I. III. V. I. III. V. VII. I.

Версия Герберта (GS II, 36b)

. I. g . II.
. V. s . VI.
. III. H . III.
. I. ã . II.
. VII. g . VIII.
. V. f . VI.
. III. e . III.
. I. d . II.
. V. c . VI.
. III. h . III.
. I. a . II.
. VII. G . VIII.
. V. F . VI.
. III. E . III.
. I. D . II.
. V. C . VI.
. III. B . III.
. I. A . II.
. VII. Г . VIII.

Вариант схемы с чтением слева направо

. v	C	vi	. iii	B	iiii	. i	A	ii	. vii	G	viii
. vii	G	viii	. v	F	vi	. iii	E	iiii	. i	D	ii
. i	d	ii	. v	c	vi	. iii	h	iiii	. i	a	ii
. i	a	ii	. v	g	viii	. v	f	vi	. iii	e	iiii

Примечание к Схеме 1. Что касается схемы, то ее представление в разных рукописях разнится. Приведенный здесь вид (по Критическому изданию) имеет схема в большинстве рукописей, поэтому Васберге, очевидно, дает именно данный вариант как основной. В ряде рукописей варьируется графическое оформление схемы, но не содержание ее (см. варианты Схемы 1). Единственное существенное различие, что в некоторых случаях схема простирается до звука ре второй октавы (в оригинале обозначаемого как удвоенная буква dd). Кстати, в таком именно расширенном виде схема дается у Герберта (GS ii, 36b). Однако в большинстве рукописей схема звуко-ряда ограничивается сверху звуком ля первой октавы (в оригинале aa), в результате чего точно выдерживается двухоктавный диапазон (плюс добавочный звук Г снизу), в пределах которого образуются четыре тетра хорда. Схему (в оригинале) следует читать по четырем вертикальным колонкам снизу вверх. Она имеет, как видим, вид квадрата, что вряд ли случайно, ибо заключение мысли в квадрат имело, по средневековым понятиям, магическое значение (вспомним знаменитый квадрат Sator Агеро...). Римские цифры, окружающие буквы-высоты, означают порядковые номера ладов (сверху над буквами – автентических, то есть нечетных, снизу – пла- гальных, то есть четных). Приводимый нами адаптированный вариант схемы носит разъясняющий характер. Весь парадокс в том, что Гвидо, создавая модель современной нотации именно в данном трактате, еще не знал этой модели в том развитом позднейшем виде, в котором она привычна для нас.

Схема 2. Схема звукоряда Одо-Гвидо

НАТАЛЬЯ ЕФИМОВА (МОСКВА)

НАУКА И ЭМПИРИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ УЧЕНИИ РЕГИНО ПРЮМСКОГО

История европейского музыкознания, представленная огромным числом поистине бесценных памятников научно-теоретической мысли, хранит немало любопытных страниц, конкретизирующих различные этапы ее развития. Изучение этого обширного наследия – один из тех путей, которые ныне помогают науке приблизиться к реалиям удаленных эпох, открывают возможность вписать их в общий процесс эволюции музыкально-теоретического знания и, наконец, ведут к широкому кругу сравнительных культурологических исследований, которые способны вовлечь в поле зрения сходные явления культуры разных времен и народов.

К числу таких бесценных памятников несомненно принадлежат Тонарий и Трактат (*Epistola de harmonica institutione*) Регино Прюмского, датируемые соответственно 900 и 901 годами¹. В характеристике многих параметров этих опусов Регино неперменным оказывается употребление слова «первый», и уже это обстоятельство придает определенный смысл нашему сегодняшнему выступлению.

Будь то проблема авторства, проблема упорядочения и ладовой классификации хорального репертуара, или же проблема создания западной модели научного знания о певческой практике Церкви – все они, являясь в целом актуальными для данной эпохи, находят здесь свою поистине новую оригинальную интерпретацию, которая выделяет их создателя среди прочих его современников.

Написанные практически одновременно с анонимными трактатами «группы *Enchiriadis*» (куда, как известно, входят трактаты *Musica enchiria-*

¹ Именно к такой датировке, с небольшими оговорками, склоняется большинство исследователей. См: *Bernhard M.* Studien zur Epistola de Armonica institutione des Regino von Prum / VMK, 5. München, 1975. S. 12–45; *Bower C.* Natural and artificial music: The origins and development of an aesthetic concept / MD, 25. Rome, 1971; *Hiley D.* Western Plainchant. Oxford, 1993. P. 328; *Ferrari Barassi E.* I modi ecclesiastici nei trattati dell' eta carolingia. Nascita e crescita di una teoria / Studi musicali VI, 1975. F. 23–26; *Huschen H.* Regino von Prum, Historiker, Kirchenrechtler und Musiktheoretiker / Festschrift Karl Gustav Fellerer, 1962. S. 210; *Le Roux M.* The «De harmonica institutione» and «Tonarius» of Regino of Prum. Washington, 1965. P. 9.

dis, Scolica enchiriadis и *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, созданные в десятилетие между 895–905 годами), работы прюмского аббата, в отличие от последних, получают имя собственное своего автора, что несомненно служит убедительным доказательством авторитета самого Регино во франкском мире рубежа IX–X столетий, раздробленном на королевства.

Биографические сведения о Регино весьма скупы. Доподлинно известно, что родился будущий настоятель Прюмского аббатства в дворянской семье в середине IX века. Местом его рождения считается местечко Альтрип² на Рейне. Прюмские анналы хранят упоминание о том, что Регино уже в ранние годы был отправлен учиться в Прюм. Здесь он принял бенедиктинский постриг. А в тяжелый период после разрушительных вторжений норманнов получил в 892 году пост аббата. В течение последующих семи лет своего служения на этом посту Регино оставался влиятельным иерархом Церкви.

Установлено, что музыкальные памятники написаны монахом вне Прюма. Местом их написания стал Трир, куда Регино прибыл, уступив интригам облеченных властью графов³, по настоянию трирского архиепископа Раббодата. Тонарий и Трактат (*Epistola*) в форме письма были написаны как раз именно для упомянутого архиепископа.

Любопытно отметить, что адресность труда Регино не осталась без внимания его современников. К примеру, пару десятилетий спустя Берно из Райхенау, следуя заданной Регино моде, также адресовал свой Тонарий архиепископу Пильгриму. Таким образом, Регино оказался своего рода основоположником и авторской и адресной линий в деле создания Тонариев.

Что касается самой истории написания упомянутых музыкальных памятников, то она весьма прозаична. Регино сочинил их по просьбе архиепи-

² Название Альтрип (*Altrip*), согласно указанию Х. Хюшена, ведет свое происхождение от «alta rira», то есть «высокий берег». Именно здесь, на высоком берегу Рейна в окрестностях современного Людвигсхафена некогда стоял Римский костел (*Huschen H.* Op. cit. S. 219), основанный еще папой Лео III. Геополитическое положение аббатства связано с центральной частью бывшей Каролингской империи – Лотарингией. Лотарингия – королевство, полное воспоминаний о династических и духовных узак прославленных предков Каролингов. Здесь процветали богатые церкви и монастыри. Это было владение, где, казалось, Каролинги-предки поддерживали своих потомков «плодами интеллектуального и художественного труда, своей политической и воинской службой» (*Тейс Л.* Наследие Каролингов. Т. 2. М., 1993. С. 145).

³ Известно, что в конце IX и на всем протяжении X столетий в западных королевствах активизировался процесс присвоения церковной собственности, в частности монастырской, светской аристократией. Подобное присвоение светскими властями функций, полномочий и богатств Церкви неизбежно вело к духовному упадку в обществе. Это было время, когда судьба Церкви была тесно связана с судьбой светской власти и во многом зависела от последней (*Тейс Л.* Цит. соч. С. 168–173).

скопа Ратбода с намерением устранить недостатки певческой практики трирской Церкви и упорядочить по тонам ее хоральный репертуар. По крайней мере, эта цель ясно обозначена уже в первой главе его Трактата.

Всякому, кто знаком с историей становления научно-теоретической концепции Октоиха на Западе, подобное желание Регино справедливо покажется вполне соответствующим духу времени. И это действительно так, ибо попытки унификации и регламентации певческого репертуара, а также стремление разработать нормативы псалмодирования, иницилируемые еще Карлом Великим в конце VIII века, со временем превратились в общее желание нескольких династических поколений Каролингов.

Упорядочивать, обновлять, освящать. От Пипина Короткого (ум. 768) до Карла Простоватого (ум. 929) все каролингские князья и их окружение пытались претворять в жизнь эту программу. Программа отвечала несложному, но важному требованию: устроить земную жизнь в соответствии с Божественным планом; служить Богу так, чтобы гармония двух миров осуществлялась к великому благу христианского народа.

Как показало время, реализация этой программы не только не исключала развития научной мысли, но на первых порах была, в сущности, единственной веской причиной, приведшей к онаучиванию практики, к рационализации богослужебного пения.

Обретенная в рамках христианского благочестия свобода мысли распространялась средневековыми реформаторами на право личного осмысления. Именно оно, в сочетании с опытом личной экзегезы, наложило отпечаток на характер певческой реформы и вообще на характер западноевропейского гуманитарного знания.

Отныне приветствовалась всякая кодификаторская и аналитическая деятельность, направленная на созидание практически ориентированного музыкально-теоретического знания. Эта линия развития стала магистральной, переходной ко второму тысячелетию эпохи.

Совершенно очевидно, выросшая из сознательно формулируемых стремлений, целью которых стало производство универсального знания, способного управлять «законами кантилены», линия особым образом формировала интеллектуальный климат эпохи. Именно она стимулировала и активизировала ее творческий потенциал.

Какой представлялась западному монаху модель знания, каков должен был быть ее содержательный уровень и, наконец, как в его сознании классическая ученая традиции соотносилась с официальным учением Церкви – вот те вопросы, на которые, в свете вышесказанного, мы попытаемся ответить в ходе рассмотрения музыкального учения Регино. Свое изложение мы созна-

тельно ограничим зоной творческих находок Регино. Именно по ним можно сегодня судить о вкладе ученого в будущую модель европейского музыковедения.

Проблема упорядочения певческого репертуара по тонам, которая стала одной из ключевых в музыкальном учении Регино, была не нова и апробирована в трудах многих его предшественников. Анонимные Тонарии Сен-Рикье (конец VIII века) и Меца (начало IX века), трактат «Musica disciplina» Аврелиана из Реомэ (ок. 850 года) явили латинскому Западу первые образцы классификационного опыта. В этом смысле Регино стал лишь достойным продолжателем установившейся традиции. Его усердие в упорядочении певческого репертуара помогло обнаружить и описать группу «проблемных» антифонов, в которых цельность тона узнавалась нелегко. Таким антифонам, которые, по замечанию Регино, «начинаются в одном тоне, середину имеют в другом, а заканчиваются в третьем» (GS I, 231a)⁴, на практике оказалось очень сложно присвоить конкретный тон из-за архаичной «вольности» их мелодических линий. Поэтому, выделив данные антифоны на понятийном уровне, путем введения неологизма «nothas» (что в буквальном переводе с греческого означает «поддельный, фальшивый, противоестественный»), Регино предложил оценивать их ладовые параметры по двум показателям — «началу» и «концу», то есть по тем пограничным участкам, которые могли присоединяться к мелодекламируемому версу. Благодаря подобному нововведению, сводимому чисто к технической стороне выстраивания гармоничного плана псалмодической формы, антифоны получили двойную идентификацию. Она облегчила практику их использования в богослужении. Самого же Регино ныне по праву можно назвать первым, кто нашел путь к решению этой острейшей проблемы бесписьменного периода и применил его в практике конкретного монастыря.

Следующей новацией Регино явилось его толкование сущностной природы музыки, нашедшее выражение в предложенной им классификации. Упомянутая классификация была передана интеллектуалам средневековья в Трактате (*Epistola*) и получила здесь подробное изложение в главах с 4 по 7. Классификация как бы подменила известную систематику Боэция, относящую музыку в состав квадривия и делившую ее на три вида (мировую, человеческую и инструментальную). Вовлеченная в мировоззренческое про-

⁴ Сравнительный анализ текстов Трактата Регино, изданных М. Гербертом (*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien, 1784), М. Ле Ру и М. Бернхардом, показал, что тексты имеют незначительные расхождения. Поэтому при цитировании мы будем ссылаться на издание М. Герберта (в дальнейшем GS I) в том случае, если цитируемый фрагмент одинаков во всех упомянутых публикациях.

странство ученого-теолога, музыка у Регино оказалась встроенной в иную онтологическую схему музыкальной реальности. Здесь она имела два уровня существования, которые именовались: музыка естественная (*naturalis*) и музыка искусственная (*artificialis*).

Под естественной музыкой понималась та, «которая создается не инструментами, не прикосновением пальцев, не какими-то иными импульсами или побуждениями человека, но та, которая с божественным вдохновением модулирована самой природой и производит сладостные лады (*modos*), такие, какие есть в движении неба, в звучании человеческого голоса. Некоторые (*nonnulli*) говорят, – продолжает далее Регино, – что есть третий вид, быть может, в голосе или звуке неразумного животного» (GS I, 233 a, b). Однако этот последний пункт менее всего интересует его. Свое объяснение музыки, рождающейся при пении разного вида птиц или от звуков неразумных животных, а также рассуждение о воздействии музыки на последних (GS I, 236 a, b) он ограничивает компиляцией авторитетов Боэция, Исидора Севильского, Кассиодора. Подобным цитированием классиков он как бы дает понять, что в данном пункте не претендует на оригинальность открытия.

То же самое происходит и тогда, когда Регино характеризует искусственную музыку, ту, которая вымышлена человеческим гением и является плодом практики игры на инструментах. В иерархии Регино она, как и музыка *naturalis*, тоже имеет три вида: струнную музыку, музыку, исполняемую на духовых и на ударных инструментах (GS I, 236 b).

Однако совсем по-другому выглядят его апелляции к авторитетам, когда речь заходит о первых двух видах естественной музыки. Всплывающие на поверхность ассоциативные связи с Боэцием на самом деле служат лишь широкой для изложения личной концепции, объясняющей «конечные основания» богослужебного пения. Практически незаметное на уровне отдельного раздела трактата внесение новых штрихов в традиционную систематику спекулятивной теории музыки становится тем способом, который помогает внедрить в умозрительную науку идеи своего времени, помогает совместить науку и эмпирию.

Стратегия Регино не нова. Вспомним хотя бы Хукбальда, который использовал сходный метод в трактате «*De musica*» (ок. 870–880 гг.). По всей видимости, подобный способ изложения нового был единственно возможным в ту эпоху – эпоху, взявшую курс на самоидентификацию, эпоху, когда «свое» осмысливалось через «чужое».

Многослойный мыслительный универсум средневековья позволил совмещать тогда не только науку и эмпирию в широком смысле. Показатель-

ным в данном случае является пример, лежащий в более узком кругу терминологических проблем. Связан он с региновским толкованием *tonus*.

В самом начале 4 раздела своего Трактата Регино указывает на противоположность трактовок *tonus* внутри естественной и искусственной музыки, констатируя буквально следующее: «далеко разнятся между собой *tonus naturalis* и *tonus artificialis*» (GS I, 232 a).

Незаполнимую, на первый взгляд, разницу Регино видит прежде всего в том, что естественная музыка, поющая во славу Бога, имеет 8 церковных тонов, которые даны в форме нерасчленимых мелодических фигур, тогда как искусственная музыка, плод человеческих фантазий, составлена интервалами, которые сокрыты в схеме из пяти тонов и двух полутонов и делятся даже на более мелкие интервалы (GS I, 232 b). Внимания же заслуживает безупречное мастерство Регино, с которым он сводит эти два, казалось бы, абсолютно чуждых друг другу типа феноменов в единую иерархическую схему.

Отметив то общее, что сближает естественную и искусственную музыку, а именно наличие в обеих «музыках» категории *tonus*, Регино находит механизм взаимосвязи этих «музык». Он говорит: «Любому человеку, желающему иметь познание в области искусства, должно быть известно, что, хотя естественная музыка намного превосходит искусственную, никто не может узнать силу естественной музыки, не изучив искусственной. Вот почему, независимо от того, что наше научное обсуждение начинается с естественной музыки, мы должны закончить его искусственной, с тем, чтобы факты невидимые могли быть доказаны фактами видимыми» (GS I, 236 b).

Совершенно очевидно, что сомкнуть имеющуюся противоположность ему помогает как раз многослойность мыслительного пространства. Многозначность трактовок одного термина вовсе не говорит в данном случае о терминологическом хаосе. Она скорее говорит о той неоценимой пользе, которую приносил зарождающейся в европейской науке метод терминологического «тестирования» древности.

Умело расставленные акценты уводят музыкальное учение Регино от спекуляций далеких предшественников. Главный смысл его концепции сводится к установке на умпостигаемость. В рамках этой установки непознаваемость идеальной субстанции небесного пения преодолевается. Музыка ведет к познанию рациональной идеи гармонии, истонных ее причин, вечных архетипов естества. Причастность одного уровня другому, где нижний уровень аналогичен верхнему, замыкает логический ряд. Музыка, материальной субстанцией которой является звук, может раскрыть гармонию и слаженность нематериальной музыки.

Хорошо известно, что установка на умопостигаемость к моменту написания трактата Регино уже существовала в эпохе. Она могла быть подсказана ученому Эригеной, который в «Разделении природы» учил о циклическом движении от Бога к миру и обратном возвращении бытия к тому же единому Богу. Определенное влияние на Регино мог оказать также Дионисий Ареопагит, утверждающий в трактате «О небесной иерархии», что «во всяком вещественном устройстве имеются отзвуки разумного великолепия и через них возможно возведение к невещественным первообразам» (II, 4). «Бог промыслительно нисходит на умопостигаемое», поэтому «всякое богоподражательное действие относят к Богу как причине» (XIII, 3). Но все эти предположения вовсе не означают, что концепция Регино лишена самостоятельности. Ее самостоятельность заключена в том, что автор впервые в истории музыкальных учений вписал музыку в христианскую модель миропонимания, установив коммуникативную связь двух уровней существования музыки, обосновав при этом необходимость рационального осмысления практики.

В этой связи бесспорный интерес представляет предпоследний, 18 раздел его Трактата, где речь идет о статусе музыканта. Повторяя в тексте несколько раз определение *musicus*, которое можно найти у Аврелиана (GS I, 39 a) и которое восходит к Бозцию (I, 34), он как бы в обращении к Ратбоду замечает, что никто не может называть себя кантором, если не знает рациональных законов музыки (GS I, 246 b). Тем самым Регино впервые создает прецедент уравнивания *santor* и *musicus*. Отныне *musicus* – это и практик, «инструктор» в хорале, и знаток теории музыки. Это уже шаг в сторону нашей современности.

Новации Регино «активизируют» *musica speculativa*. Его музыкальное учение стимулирует ее новое применение. Учение предстает сегодня как самостоятельное явление научной мысли, как источник для позднейших научно-теоретических разработок. Это не символ рецептов, а скорее кодекс фундаментально обоснованных норм, которые упорядочены в систему в соответствии с постулатами христианского учения, в опоре на его букву.

В свое время Ю. Н. Холопов, поднимая проблему музыкального логоса, его сущности и структуры, сказал: «Упорядоченность, гармония, слаженность – не что иное, как наш музыкальный логос»⁵. Поражает, что разница идей, управляющих сознанием разных эпох, оставляет эти сущностные субстанции музыкального логоса без изменения.

⁵ Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 74.

... И пусть никто не пугается мысли, будто не следует заниматься божественными делами, раз мы смертны; нет, надо думать как раз обратное, а именно: божественное не лишено разума, оно знает человеческую природу и ведаёт, что под влиянием его наставлений она последует за ним и усвоит то, чему оно учит. А что божество наставляет нас - например, учит числу, счёту, - это ему, конечно, ведомо. Всех неразумней был бы тот, кто этого не знает. Ведь, как говорится, он действительно не знал бы в этом случае самого себя, сердился бы на того, кто в силах усвоить эти знания не радовался бы, без зависти, успехам того, кто благодаря Богу стал благим.

СЕРГЕЙ ЛЕБЕДЕВ (МОСКВА)

ЗАГАДОЧНЫЙ КАНОН РАМОСА ДЕ ПАРЕХИ

Историк, изучающий музыкальную культуру в ее совокупности, не может игнорировать любые свидетельства этой культуры, если такие свидетельства способны приблизить нас к адекватному восприятию музыки, что представляет настоящую проблему особенно в отношении удаленных от нас эпох. Вспомним хотя бы нотную рукопись «Летнего канона» (XIII век, Англия), которая содержит уникальные свидетельства музыкальных терминов *rota* и *pes*, да и вообще ключ к пониманию техники многоголосной композиции.

Более того, разностороннего изучения нотных текстов и других носителей старинной информации недостаточно. Анализируя нотный источник, мы должны также дать *толкование* текста, а его-то как раз старинные писатели нередко облачают в странную, загадочную форму.

Флорентийская рукопись из Центральной национальной библиотеки MS Vancò Rari 229 содержит на листе fol. III v художественную миниатюру,

степень необычности которой выделяет ее даже среди прочих иллюминированных рукописей своего времени (см. рисунок далее; иллюминированная рукопись MS Banco Rari 229)¹.

Внизу на красном полотне, которое держат херувимы, золотыми капитальными буквами записан следующий латинский текст²:

Omnibus hoc vitium est cantoribus, inter amicos ut nunquam inducant animum cantare rogati, iniussi nunquam desistant.

Это точная цитата из третьей Сатиры (Sermones, Lib. I, 3) Горация, которая в переводе М. Дмитриева звучит так:

Общий порок у певцов,
Что в приятельской доброй беседе,
Сколько ни просят их петь,
Ни за что не поют; а не просят –
Пению нет и конца!

Как тут не вспомнить известную статью Ю. Н. Холопова о каноне³, где приводятся несколько блистательных «инструкций» такого же рода:

- *Qui se exaltat humiliabitur* («Возвышающий себя да унизится»; петь в инверсии, указание на полифоническую технику);
- *Noctem in diem vertate* («Обратите ночь в день»; все черные ноты петь как белые, еще одно указание на композиционную технику);
- *Descendat in profundum quasi lapis* («Пусть упадет в пропасть как камень»; петь октавой ниже записанного).

Смысл загадочного «наставления» Горация во флорентийской рукописи очевиден: перед нами – образец бесконечного канона.

¹ Цветная репродукция – в книге Х. Бесселера / П. Гюльке, в MGB III/2 Schriftbild der mehrstimmigen Musik. S. 125.

² Здесь и далее мы безоговорочно расшифровываем контракции и суспензии, типичные в записи старинных латинских рукописей.

³ Холопов Ю. Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978. С. 127–157.



Фрагмент иллюминированной рукописи Vanzo Rari 229, fol. IIIv

В центре листа, на густом синем фоне расположен закрученный в круг пятилинейный нотный стан с хорошо читаемой «белой» нотацией. По сторонам окружности, строго ориентированные по частям света, расположены изображения четырех ветров: сверху Восток (*oriens*), справа Юг (*meridio*), снизу Запад (*occidens*), слева Север (*septentrio*). Четыре ветра, подписанные четырьмя сторонами света, воспринимаются в контексте этой рукописи символически: «круговая» музыка имеет что-то от бесконечности универсума, она гармонична и цельна как само мироздание. Кроме того, ветры выполняют, так сказать, и более утилитарную функцию: они дуют точно на начальные ноты вступления четырех голосов канона.

Главный *музыкальный* вопрос, который мы должны решить: что считать пропостой канона? Ответ диктует *художественная* композиция миниатюры: наиболее выгодно расположен Ориент (Восток) – его изображение находится на самом верху. Он и прорисован лучше других ветров. И самое главное, пожалуй, что только у него одного в руке морская раковина, своего рода средневековый «мегафон», дающий усиление звука. Это и есть старт канона⁴.

Единственная и главная трудность транскрипции – отсутствие в рукописи ключевых обозначений. Нас интересует с точностью, как же петь канон, как обеспечить стройность и благозвучность «вертикальной» гармонии? Разъяснение композиционных, ладомелодических и прочих особенностей исполнения находится внутри круга.

Золотыми буквами на глубоком синем фоне читаем следующую инструкцию, опять же по-латыни:

Sive lidium in sinemenon sive ypolidium [in] diazeugmenon per quatuor quartas ducas renovando dulcem harmoniam intra diapason senties melodiam bene modulando.

Здесь четыре места, которые нуждаются в дополнительном толковании:

- *Sive lidium in sinemenon sive ypolidium [in] diazeugmenon.* Термины *sinemenon/diazeugmenon*, хорошо знакомые нам по Совершенной системе древних греков⁵, в средневековых текстах однозначно указывают на миксо-диатонику: имеется в виду вне всяких сомнений дуализм двух «В»: b-круглого и #-квадратного. Автор рукописи инструктирует нас, что пение канона

⁴ Центральное значение Ориента «проглядел» Бесселер, который в своей расшифровке канона Рамоса в MGB считает пропостой канона отрезок, начало которому задает Северный ветер (MGB, S. 124, unten).

⁵ У греков: тетрахорд соединенных (*synemmenon*), тетрахорд разъединенных (*diezeugmenon*).

в лидийском ладу требует добавления b-круглого (по-нашему, си-бемоль). Если же исполнять канон в транспозиции, в гиполидийском ладу, то можно петь и через #-квадратное (наш си-бекар);

- *dulcem harmoniam intra diapason senties*. Диапазон мелодии во всех четырех отрезках замечательным образом укладывается в пределы октавы (diapason), ни разу не выходит за пределы $f-f^1$ в нетранспонированной («лидийской») расшифровке;

- *per quatuor quartas renovando*. Конечно, выражение *per quatuor quartas* ни в коем случае не надо понимать как указание на размер 4/4 и не в смысле «четырёх кварт» (как это делает один из исследователей рукописи Ховард Браун⁶). Как известно, в средние века существовали две номенклатуры в обозначении интервалов («диастемологии») – латинизированная греческая, которая показывает количество интервала (например, *diapason*), и родная латинская, которая показывает ступенную величину, считая от коренного тона (например, *octava* [vox]). Однако кажется маловероятным, чтобы автор в рамках короткой инструкции смешивал обе терминологии. Несомненно, что в рассматриваемой флорентийской рукописи *quarta* подразумевает *pars* (букв. «четвертая часть»), – речь идет о четырех четвертях «цельномелодической» линии канона, о четырех ее отрезках;

- *melodiam bene modulando*. Определение музыки как искусства или науки ладного пения/исполнения известно со времен Августина Блаженного – об этом многократно писалось в научной литературе. В нашем контексте *bona modulatio* следует понимать как правильное, то есть размеренное в правильных интервалах, благозвучное, ладное (в широком и узком смыслах) исполнение мелодий⁷.

Дадим теперь смысловой (толковательный) перевод инструкции внутри круга:

Если в каждом из четырех голосов, периодически их возобновляя, ты возьмешь в лидийском ладу *си-бемоль* или в гиполидийском ладу

⁶ Brown H. M. A Florentine Chansonier from the Time of Lorenzo the Magnificent. The Univ. of Chicago Press, Chicago & London, s. a.

⁷ С Юрием Николаевичем Холоповым мы не раз обсуждали перевод *modulatio* – одного из самых неоднозначных и одновременно одного из важнейших понятий поздней античности и средневековья – в контексте знаменитого определения Августина (*Musica est scientia bene modulandi*) и вне этого контекста. «Ладное пение» – пусть не бесспорный, но, может быть, самый красивый и истинно русский перевод *modulatio*, который предлагал Юрий Николаевич и который я часто использую в своих латинских переводах.

си-бекар, то почувствуешь сладкую *гармонию* в пределах октавы, при том что будешь исполнять *мелодию* ладно.

Как было сказано, ключей в каноне нет, но только что рассмотренное наставление делает ясным мелодическое положение мелодии и без ключей. Собственно нотный текст, который, по-видимому, должен исполняться на музыкальных инструментах (без вокального текста), не представляет каких-либо трудностей в расшифровке:

Пример 1. Расшифровка каждого из четырех отрезков кругового канона.

Oriens

Meridio

Occidens

Septentrio

Пример 2. Тактированная расшифровка канона (показаны вступления четырех голосов).

И наконец, между центральным текстом, вписанным внутрь круга, и закрученным в кольцо нотоносцем мы читаем (по часовой стрелке, начиная с «востока»):

MUNDUS ET MUSICA ET TOTUS CONCENTUS BARTOLOMEUS RAMI⁸,

что в русском переводе звучит так:

МИР И МУЗЫКА И ПОЛНАЯ ГАРМОНИЯ БАРТОЛОМЕО РАМОСА

Речь идет, несомненно, о знаменитом теоретике XV века, полное имя которого – Бартоломео Рамос де Пареха.

Ramos (Ramis, Ramus) de Pareja – испанский музыкант эпохи Возрождения – родился около 1440 года, умер после 1491 года. Преподавал в университете г. Саламанка. В 1472 году переехал в Италию, где жил сначала в Болонье, а затем (с 1484 года) – в Риме. Написал большой трактат под названием «Практическая музыка» (*Musica practica*), который был опубликован в Болонье в 1482 году. Переиздание инкунабулы с научными комментариями осуществил в XX веке Иоганн Вольф⁹.

Рамос был известен своей энциклопедической образованностью не в меньшей степени, чем эксцентричностью своей натуры, что вполне соответствует внешнему виду и глубокому смыслу нашего иллюстрированного памятника. Через века Рамос играет с читателем, облекая все свои значимые мысли – художественные, текстовые и музыкальные – в шифрованную форму, заставляет читателя продираться сквозь забавные загадки. Вместе с тем «общая подача материала» (если можно так выразиться) вполне серьезна и даже глобальна: само заключение музыки в фигуру круга, которая традиционно символизирует картину мироздания, сообщает творению Рамоса некий элемент торжественной грандиозности, эстетическое совершенство. *Totus concentus* Рамоса «гармоничен» в высшем, философском смысле этого слова¹⁰. Одновременно заметим, что близкое выражение *omnis concentus* Рамос в своем трактате употребляет и в узком, специфически музыкальном смысле: речь идет о консонансе, обнимающем *все* остальные входящие в него интервалы (потому и *omnis*), то есть интервал октавы¹¹.

⁸ Мир и музыка и полная гармония Бартоломео Рамуса [де Парехи].

⁹ *Wolf Johannes*. *Musica practica Bartolomei Rami de Pareja*, 1901.

¹⁰ Можно подписаться под каждым словом Ховарда Брауна, который отмечает эстетическое совершенство рукописной композиции: «The interplay of ideas evoked in the frontispiece of Florence 229 is perfectly realized in a combination of visual and musical imagery» (*Brown H. Op. cit.* P. 22).

¹¹ ...diapason..., quod est per totum vel de toto latine, quoniam omnis concentus, quam symphoniam Graeci dicunt, et omnes harmoniae differentiae intra ipsam continentur. (*Musica practica*, pars 1, tr. 1, cap. 3). Или тут: Dictum est totum corpus musicae unam esse diapason, quae vocibus octo constat (*Musica practica*, pars 2, tr. 1, cap. 1).

Принимая во внимание прямое указание на авторство в рукописи, а также все упомянутые выше теоретические соображения, мы вполне можем считать бесконечный канон во флорентийской рукописи Vanzo Ragì 229 музыкальным сочинением Рамоса де Парехи – сочинением, заключенным в блестящую «мультимедийную» форму.

ГАЛИНА АЛЕКСЕЕВА (ВЛАДИВОСТОК)

ВВЕДЕНИЕ В СРАВНИТЕЛЬНУЮ ВИЗАНТИЙСКО-ДРЕВНЕРУССКУЮ ПЕВЧЕСКУЮ ПАЛЕОГРАФИЮ

В одной из своих статей Ю. Н. Холопов превосходно заметил: «Произведения древнерусской монодии – этого, поистине, голоса русского духа, – до сих пор стоят в стороне от линии исследования собственно музыкальной формы, инструментального концерта, хоральной обработки, мессы. Внешне это сказывается и в репертуаре того, что студенту дается для анализа на экзамене гармонии или по форме: никогда не бывает среди аналитического материала “иной стихиры восточной” или мелодии “Воскресение Христово видевше”. Тем самым в нашей музыкально-теоретической практике ставятся в неравное положение замечательные красоты национально-русского наследия и западной музыки тех же исторических эпох»¹.

В настоящее время автором данной работы готовится новый учебный курс по византийско-древнерусской певческой палеографии, призванный хотя бы в какой-то мере снять существующий перекокс в изучении отечественной музыкальной культуры, о котором говорит Ю. Н. Холопов. Означенный учебный курс имеет немало специфических задач в связи с давностью обращения к предмету в учебном издании. Учебник В. М. Металлова «Русская семиография» вышел в 1912 году, труд М. В. Бражникова «Русская певческая палеография», созданный еще в 1971 году, только что вышел из печати и достаточно удален от задач современного учебного курса.

Прежде всего, важно заметить, что сегодня невозможно рассматривать древнерусское певческое искусство изолированно от византийского истока. Певческая палеография, в узком смысле, как наука о датировке певческих рукописей, не может сегодня оставаться оторванной от связанных с ней других наук – теории и истории пения, источниковедения: результаты датировки серьезно зависят от этих дисциплин.

Наконец, малочисленность специалистов и исследователей в этой области приводит к необходимости обучать аудитории разных специализаций (музыковедов, теологов, религиоведов, культурологов, искусствоведов), что вынуждает преподавателя одновременно исходить из трех типов учебных курсов: эпизодического, опирающегося на наглядный эвристический опыт, систематического, дающего систему представлений, и научного, формирую-

¹ Холопов Ю. Н. К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии // Сергиевские чтения-1. О русской музыке. Науч. труды МГК. Сб. 4. М., 1993. С. 40.

щего исследователей. Названные три типа учебного курса должны опираться на пять дисциплин, составляющих основание современной методологии педагогики вообще и должны быть скорректированы применительно к курсу певческой палеографии. Эти дисциплины суть следующие по классификации методологии педагогики Г. П. Щедровицкого: «общая онтология системно-структурного анализа – теория деятельности – теория мышления – теория науки – семиотика»². Перечислим необходимые методы системно-структурного анализа по отношению к курсу певческой палеографии³:

I. *Историко-генетический метод* – позволяет проследить онтологические и терминологические нити, связывающие византийскую и древнерусскую теории музыки на материале первоисточников.

II. *Историко-сравнительный метод*, опирающийся на диахронный и синхронный анализ рукописных певческих источников, подтверждает адаптационную, а не трансляционную сущность процесса восприятия певческого искусства Византии на Руси.

III. *Историко-типологический метод* применен при исследовании свойств певческих книг, которые как на горизонтальном, так и на исторически-вертикальном срезе, отличаются по качеству и краткости, пространности или полноте состава.

IV. *Системно-типологический метод* использован автором для демонстрации конкретных механизмов системообразующих признаков целостности певческой культуры через вскрытый механизм действия монодийной музыкально-теоретической системы, каковой является в византийской культуре ихос, а в русской – глас. Автором установлено, что ихос и глас – онтологически равные понятия, включающие в себя три подсистемы: опорно-звуковую, ладовых наклонений и мелодико-графических формул.

V. Все проведенные исследования позволили автору разработать, применительно к певческой палеографии, *историко-системный метод*, выявляющий процессы смен исторических систем в том или ином историческом интервале.

Конкретные методики обучения каждой теме курса многообразны. Обязательным условием успешности обучения предмету является сочетание научной достоверности, практической изобразительной и слуховой нагляд-

² Щедровицкий Г. П. Система педагогических исследований (методологический анализ) // Педагогика и логика. Касталь; Москва, 1993. С. 67.

³ Алексеева Г. В. Проблемы византийско-древнерусской музыкальной палеографии. Владивосток, 2001.

ности изложения, тестирующих и зачетных заданий, с дифференциацией требований к обучаемым, в зависимости от их личностной мотивации.

Несколько подробнее остановимся на двух методологических основаниях курса: историко-культурных и адапционно-рецепционных, приводящих к разработке историко-системного метода. Перечислим кратко историко-культурные основания, создающие предпосылки для историко-сравнительных диахронных исследований.

Ключевым основанием сравнительного исследования является исторически протяженная подготовка славян к переводу певческих книг. Первые певческие книги, записанные крюковой нотацией на Руси, датируются концом XI века. В то же время, Константин-Кирилл и Мефодий провели свою работу по переводу певческих книг, видимо, еще в 863–885 годах.

Следующее основание – это принципы перевода как такового. Сегодня доказано, что перевод хотя и выполнялся слово за словом, но воспроизводил содержание оригинала, главным образом, по смыслу, а значит, изменял словесной состав строк, изменял их орфоэпию.

Наконец, третьим основанием можно считать специфику распространения христианства на Руси. Малое число греков, высокий уровень собственной народной культуры, стремление русской церкви к автономии если не де-юре, то де-факто (самостоятельные избрания митрополитов Иллариона и Климента, произвольная канонизация некоторых, не типичных для Византии, русских святых), – вот те исторические факты, которые дополняют картину оснований диахронных исследований неизбежного процесса адаптации.

Механизм рецепции певческого искусства должен раскрываться через три составляющие процесса адаптации: текст, манера пения и нотация. Относительно текста мы уже высказали свою позицию. Что касается манеры пения, то слуховые отличия современных интерпретаций византийского и древнерусского пения – аргумент не самодостаточный. Нотация, вслед за текстом, остается вторым достоверным путем изучения механизма рецепции, в области музыки – единственным доступным путем.

Значительная часть работы в этом направлении уже сделана. Попытки сопоставлять нотации известны с трудов А. В. Преображенского, В. М. Металлова, Р. Паликаровой-Вердейль, далее – Н. Константиновой-Ульф-Мюллер и К. Флороса, а также В. Н. Холоповой. Если в исследованиях до 1917 года эти сравнения носили лишь предварительный характер, то в большинстве остальных трудов, кроме работы В. Н. Холоповой, результат анализа был не в пользу русской идентичности. Зарубежные ученые в энциклопедических словарях по музыке позволяли себе делать прямые сопоставления

нотаций и делать выводы о развитии собственно русского певческого искусства лишь с XVI века. Докторское исследование автора данной работы позволило выработать принципиально иной метод исследования механизма рецепции: через музыкально-теоретическую систему монодии, каковой является система ихоса-гласа⁴. В работе показано, что ихос-глас, как музыкально-теоретическая система, имеет одни и те же структурные основания, но разные мелодические характеристики. Другое число слогов распеваемого гимнографического текста, другая структура ударений в строке – не могли не сформировать и иной тип мелодического развертывания строки, что, вероятно, должно было обслуживаться и иной нотацией. В различии мелодических характеристик через нотацию и проявляется историко-системный метод.

Методика выявления различий опирается на поэлементный сравнительный диахронный анализ компонентов системы ихоса-гласа, внутри которой дискретный знак нотации рассматривается как часть связно-мелодического, континуального развертывания мелодико-графических формул (ихим, эпихим, апихим, апофесеис, попевок, фит, лиц). Сопоставляется графика не знаков, а мелодико-графических формул. Оценивается не внешнее сходство элементов нотаций, а специфика их функционирования в песнопениях.

Важнейшим показателем культурной идентичности является историческая константность графики и функций мелодико-графических формул отдельно в каждой из нотаций, наглядная из ретроспективного анализа значительного объема византийских и древнерусских рукописей. Эта константность соотносится со сравнительным анализом наполнения музыкально-теоретической системы византийской и древнерусской монодии, какой является единая по структуре система ихоса-гласа. Согласно положениям трактата иеромонаха Гавриила, ихос имеет в своей основе две идеи: гнористики (опознавательную) и дилотики (объясняющую). Первую (опознавательную) отражают такие категории, как месос (или меса, месотес) – центральный тон-устой, тетрафония – основной звукоряд и наос – дополнительные звуки звукоряда, которые составляют вместе опорно-звукорядные категории ихоса. Вторую (объясняющую) идею ихоса можно показать через эйдос ихосов, который является, судя по всему, сферой ладовых наклонений ихоса. Срединное положение между этими идеями в структуре ихоса занимают напевы формул, или тропы: они развертывают и понятия опознавательной функции – тетрафонию, месос и наос, они же формируют объяс-

⁴ См.: Алексеева Г. В. Проблемы адаптации византийского пения на Руси. Владивосток, 1996.

няющую идею ихоса, то есть его ладовое наклонение, эйдос. В византийской теории (Агиополит) есть формулы вообще (тропы), кадансирующие формулы (апофесеис) и инициальные формулы, дифференцированные автором на основе анализа византийских первоисточников на ихимы, енихимы (пропевающие слоги настройки ихоса), епихимы, дополняющие первые до полной апихимы, как инициальной формулы целиком. Весь комплекс инициальных формул получил в византийской теории название ихиматос.

Таким образом, византийский ихос – музыкально-теоретическая система, регулируемая в каждом песнопении взаимодействием трех подсистем ихоса: опорно-звукорядной, ладовых наклонений и формульной. Принципы системы, как онтологической меры византийской монодии, выявляются через центральный элемент системы, который представлен опорами монодии. Опоры монодии влияют и на объем звукоряда, и на ладовое наклонение песнопения, суммируя в итоге все качества системы. Структура ихоса не-расторжима со структурой древнерусского гласа.

ИХОС

«ГНОРИСТИКИ» ИДЕИ (опознавательные)		«ДИЛОТИКИ» ИДЕИ (объясняющие)	
опорно-звукорядная подсистема	формульная подсистема	подсистема ладовых наклонений	
месос, тетрафония, наос в ихосе	ихиматос (ихимы, енихимы + епихимы = апихимы), апофесеис	натяжение вида апихим, дорийские, фригийские и т. д. тропы	

ГЛАС

объем звукоряда, устои, побочные опоры, неустои в гласе	попевки, фиты, лица согласного композиционным функциям	большие, малые или укосненные лады по теории С. В. Смоленского
---	--	--

Покажем анализ стихиры второго ихоса «Посрамися, лукавый враг» и той же стихиры, в русской редакции записанной то во втором, то в шестом гласе, в авторской буквенной расшифровке с текстом. Расшифровки даются по византийской рукописи Ambrosianus 139 (44) 1342 года и пометной русской рукописи конца XVII века РГАДА Ф. 371 № 317. Для сравнительного анализа были привлечены ряд византийских и древнерусских рукописей певческой книги «Стихирарь» X–XVII веков.

Ретроспективный анализ песнопения на один и тот же текст позволил сопоставить, прежде всего, текстовые изменения. Они касаются не только

протяженности строк (при этом порой происходит сдвиг фрагментов текста на другую строку), но и орфоэпии текстов: разная ударная структура текстов очевидна.

<i>Текст строки</i>	<i>Буквенная расшифровка</i>	<i>Формулы</i>
1. Ἡσυχῦνθη ὁ βάσκανος ἐχ- θρός – 9 слогов	haGahhhhc'haga	Формула № 9 [Амаргианакис ⁵ , с. 222]
Посрамися лукавый враго – 9 слогов.	DefGfedeFdedhChcdedCD	Паук
2. ὑπὸ γυναικὸς ἠττώμενος – 9 слогов	Ahc'gefghGAgfeE	Формула № 1 [там же, с. 213]
ото жены побеждаемо – 9 слогов.	GgfgagfefGFEDC	Кулизма средин- ная
3. ὅτι τὴν Προμήτῳρα ἔσχευ – 9 слогов	EEEEfGefeDA	Формула № 5 [там же, с. 218]
яко праматере имяше – 10 слогов.	DdcefGfedeFcdedCD	Скачек
4. ὄργανον πρὸς ἀμαρτίαν – 8 слогов	AgefGagfE fgfg	Формула № 1 [там же, с. 213]
девство ко греху. – 6 слогов	EEEdedeFEDccdeD	кавычка
5. ὃ γάρ ἐκ Παρθένου – 6 слогов	EfDGGAhH	Формула № 11 [там же, с. 226]
ото девы бо воплотився – 9 слогов	EdcdEFdeFFdedcDC	Мережа
6. σαρκῶθεὶς Λόγος τοῦ Πα- τρὸς – 9 слогов	aGAd'D'chAhH	Формула № 11 [там же, с. 226]
слово отече – 5 слогов	DeFEE + фита, завершаю- щаяся нотами EDCdeD	фита гресветлая 2 гласа [Крав- ченко ⁶]
7. ἀτρέπτως καὶ ἀφήρτως – 7 слогов	Ghc'AhaGAHH	Формула № 11 [Амарг., с. 226]
непреложено и несказанено – 11 слогов	GefGgggfefGFEDC	Кулизма средин- ная
8. ὡς δὲ μόνος αὐτός – 6 слогов	Gac'aHAGG	Формула № 2 [там же, с. 215]

⁵ Amargianakis G. An Analysis of stichera in the Deuterios modes // Cahiers de l'Institut du Moyen Age Grec et Latin. 22. Copenhagen, 1977.

⁶ Кравченко С. П. Словарь фит. Рукопись.

яко же весте едино само – 10 слогов	edefGFEdcdfEDcdEdhcD	Скачек
9 τὴν κατάραν ἔλυσε – 7 слогов	GAHAhc'GfE	Формула № 7 [там же, с. 219]
клятву раздрушиво – 6 слогов	deFFdeF	?
10 τῆς Ευᾶς καὶ τοῦ Ἄδαμ – 7 слогов	dGc'aHAGGG	Формула № 2 [там же, с. 215]
Евжину и Адамову – 8 слогов	EdcdEfefgfEDFED	Срединка
11. Χριστός ὁ στεφάνωσας ἀξίως – 10 слогов	Ghc'HAhaGAHAhc'GfEDA	Формула № 5 [там же, с. 218]
Христос венечавыи достоинно – 11 слогов	EedefGfecdEcdEdhcD	Скачек
12. Βαρβάραν τὴν Μαρτύρα – 7 слогов	AHAhGaGFE F	Формула № 1 [там же, с. 213]
Варвару мученицу – 7 слогов	FedEdeFEDccdeD	Кавычка
13. Καὶ δι' αὐτῆς – 4 слога	DGGAHd'c'h	Формула № 4 [там же, с. 217]
и тоя ради – 4 слога	efefGDedefGF	Фита 2 гласа № 3 [Кравченко, с. 83]
14. Δωρούμενος τῷ κόσμῳ – 7 слогов	HD'hc'AhAGG	Формула № 2 [Амарг, с. 215]
даруи мирови оцещение – 11 слогов	efGggggfefgfedeFEF	?
15. Ἰλασμὸν καὶ τὸ μέγα ἔλεος. – 11 слогов	GAHGefGhGaGFEE	Формула № 1 [там же, с. 213]
и велию милосте – 7 слогов.	EedefGfEfDCD	Кулизма конечная

Проведем функциональный анализ элементов систем отдельно в византийской и древнерусской монодии. В своем теоретическом курсе «Гармония» Ю. Н. Холопов дает основательный ладофункциональный анализ монодии, опираясь как на собственные исследования, так и на методологию автора данной работы⁷. Внесем коррективы в составленный им план в соответствии с византийской средневековой музыкальной теорией.

⁷ Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 246.

<i>Функциональные элементы</i>	<i>Византийская монодия</i>	<i>Древнерусская монодия</i>
объем звукоряда	EFGAHCD	HCDEFG
устои (по конечному тону, финалису)	E	D
побочные опоры а) центральный тон-устой (реперкусса) б) другие побочные опоры	G F, A, H	F C, E, G
неустои	c', d'	h
сопряжение тонов начальных формул	h – G	D – G – F – C – D
сопряжение тонов формул окончаний разделов	G – E	C – D
сопряжение тонов конечных формул	G – F – E	F – D – C – D
характер ладового наклонения	фригийский лад, автентический	дорийский лад малый обиходный лад, плагальный

Таким образом, в этом песнопении типологически сходно проявляют себя и ихос, и глас. Византийская монодия точно соответствует по объему звукоряда автентической разновидности лада, неустоями в нем являются те тоны, которые составляют наос, то есть выходят за пределы тетрафонии «Ми-Фа-Соль-Ля-Си». Начальные формулы подчеркивают верхние опорные тоны тетрафонии, конечные формулы маркируют нижние опорные тоны, причем мелодика попевок использует все опоры ихоса, кроме тона Ля. Русский глас имеет типологически сходные закономерности. Объем звукоряда больше напоминает плагальную разновидность гласа. Терцовое сопряжение финалиса и реперкуссy F-D, как и в византийском ихосе, находит отражение в мелодике конечных формул, из которых в нашем песнопении использована кулизма. В мелодике кулизмы подчеркнута во втором гласе побочная опора До, наиболее часто завершающая строки песнопения. Строки окончаний разделов (выделены жирным) в обеих культурах распеты выразительными и различными по графике формулами. В византийской версии это одна и та же формула № 1 по теории греческого ученого Георгия Амаргианакиса, наиболее распространенная во втором ихосе. В русском песнопении в конце разделов использована «кавычка», также наиболее характерная для середины второго и шестого гласов. Начальные строки удивительным обра-

зом экспонируют основные функции монодийных ладов анализируемых песнопений. Иными словами, калькирование в каждой из культур сопряжения опор как в малом (в формуле), так и в большом (во всем песнопении) отражает принцип синкретизма, как высший принцип организации исторического типа монодийных систем.

Итак, перед нами два типологически сходных, но онтологически разных образца монодии, записанные в разных ладах. При этом специфика гласа – в том, что русская монодия имеет в своем арсенале для одного гласа, как правило, два (в третьем гласе – три) лада. При этом используются строго определенные лады. Скажем, во втором гласе это два лада: упомянутый малый лад Ре и большой лад Фа. Такие данные получены автором из анализа 863 песнопений певческой книги «Октоих»⁸. Таким образом, в русском гласе используется не отдельно взятый лад, а определенная для каждого гласа ладовая система.

Послоговый и познаковый диахронный анализ византийских и древнерусских списков служб певческой книги «Стихирарь» позволил установить комплекс изменений в музыкальном языке средневековья при переходе от палеовизантийской к русской знаменной нотации. Это результат взаимодействия систем ихоса и гласа, совпадающих на уровне структур, но отличающихся по музыкальному наполнению. Своеобразие гласа (ихоса) выражено через модели формул того или иного гласа (ихоса), подразумевающие мелодический контур-модель и в некоторой степени – графическую модель.

Показанный метод исследования механизма рецепции византийского пения на Руси, через музыкально-теоретическую систему монодии – ихосглас, имеет принципиальное значение для учебного курса певческой палеографии. Владая методами сравнительных исследований и имея в руках опубликованный рукописный материал, можно в любом регионе мира заниматься вопросами самоидентификации культур, начиная с самых древних точек «столкновений разнородных культурных сознаний», каким было соприкосновение в X–XI веках искусства Византии и Древней Руси.

Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ 01–04–85001 а/у

⁸ Алексеева Г. В. Древнерусское певческое искусство (музыкальная организация знаменного распева). Владивосток, 1983. С. 114.

ТАТЬЯНА СТАРОСТИНА (МОСКВА)

РАЗНОВИДНОСТИ РУССКОЙ НАРОДНОЙ НАТУРАЛЬНОЙ ЛАДОВОСТИ

Натуральные лады составляют основу русской народно-песенной ладовой системы. В русском фольклоре преобладают такие роды натуральной ладовости, как диатоника и пентатоника, – и та, и другая в разных масштабных формах: от трехзвучковых до многозвучных, превышающих диапазон октавы. Ладовые формы русской песенности множественны, и в этом одна из причин особого богатства народной песенной культуры. В настоящей работе мы не будем касаться проблемы классификации натуральных ладов. Обратим внимание на другое, а именно на то:

- в зависимости от каких факторов формируется лад;
- что представляет собой живой, интонируемый народно-песенный лад.

Любому собирателю знакомы противоречивые чувства, возникающие при работе с нотной расшифровкой песни. Какова бы ни была нотация – условная или сверхподробная, буквально отражающая динамику и темповые колебания, – она всегда разочаровывает. В ней неизбежно теряется важнейшая составляющая народной песни – тембр. Не говоря уже о том, что исчезает и то, что вызвало к жизни этот тембр – обряд ли, праздник, встреча или проводы, время года и суток, душевный настрой певца, его мимика, жестикуляция. Казалось бы, какое всё это имеет отношение к ладовой организации? Как выясняется, весьма непосредственное, в чем нам и предстоит разобраться.

Ладовая проблематика в музыкально-фольклористической науке может считаться в большой мере разработанной. Среди всех параметров народно-песенного целого именно лад раньше всего стал предметом научного осмысления¹. Говоря главным образом о ладе, А. Н. Серов, однако, подчеркивал: «Наука о “музыкальном народном творчестве” еще не существует, но ясно и теперь уже, что, как отрасль одной общей громадной науки “человекознания” (“антропологии” в обширнейшем смысле), наука о народном музыкальном творчестве, то есть о народной песне, эта будущая “музыкальная

¹ Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки // Серов А. Избранные статьи. Т. 1. М.; Л., 1950. С. 81–108.

эмбриология” состоит в теснейшей связи: 1) с физиологией <...>, 2) с этнографией <...>, 3) с историей культуры народов <...>, 4) с филологией <...>». Прошло немало времени, прежде чем музыкальная фольклористика приобрела тот комплексный характер, о котором говорил Серов. Основные капитальные труды по народным ладам сосредоточены на проблеме высотности и выполнены с помощью обычных методов музыковедческого исследования². Основным материалом для анализа у всех авторов были нотации народных песен, реже – нотации в сочетании с фонограммой (у Линевой).

Утверждение комплексного подхода к явлениям фольклора встречается уже в работах К. Квитки, написанных в 20-е годы, но опубликованных значительно позже. В связи с календарными песнями он утверждает: «Изучая каждый записанный напев обрядовой песни, мы не можем успокаиваться на том, что напев сохранен в точности, в то время как не запечатлены другие элементы обрядового действия – пейзаж, мизансцена, мимика, манеры и прочее»³. Сторонником междисциплинарных методов исследования фольклорных явлений был и Е. Гиппиус, указавший на важность региональных исследований и необходимость картографирования как одного из аналитических методов музыкальной фольклористики.

Региональный подход стал базой комплексного метода практически всей современной русской музыкальной фольклористики. Начиная с Е. Гиппиуса, К. Квитки и А. Рудневой, подавляющее большинство работ выполнено в русле исследования региональной стилистики⁴. Именно в рамках регионального метода были осуществлены подробные исследования всех параметров фольклора – его поэтики, словесного диалекта, системы жанров, слогоритмических структур, мелодики, лада, многоголосия, исполнительских особенностей.

² Сокальский П. Русская народная музыка <...>. Харьков, 1888; Мельгунов Ю., Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1, 2. СПб., 1904, 1909; Кастальский А. Особенности народно-русской музыкальной системы. М., 1926; Рубцов Ф. Смысловое значение кадансов в календарных напевах // Статьи по музыкальному фольклору. М.; Л., 1973.

³ Квитка К. Об историческом значении календарных песен // Избранные статьи. Т. 1. М., 1971. С. 78.

⁴ Не называя многочисленных работ, ограничимся упоминанием фамилий авторов: В. Щуров, Н. Савельева, Н. Гилярова (представители научной школы Квитки – Рудневой, Московская консерватория); Б. Ефименкова, М. Енговатова, Е. Резниченко, О. Пашина (представители научной школы Е. Гиппиуса, РАМ им. Гнесиных и ВНИИ); А. Мехнецов, Ю. Марченко, Е. Мельник, Г. Лобкова (представители научной школы Ф. Рубцова, Петербургская консерватория, ИРЛИ). В традициях названных научных школ работают специалисты в областных центрах (разумеется, на своем региональном материале).

Региональная стилистика не может быть выявлена вне *жанровой* характерности явлений, будь то ритмика, мелодика или лад. Поэтому регион и жанр всегда лежат в основе специфики любого фольклорного образца. Теория жанров представляет в фольклористике картину весьма сложную и в высшей степени противоречивую⁵. Однако здесь уместно вспомнить одну из ошибок, которую часто делают студенты, впервые выезжающие в экспедицию. Студент иногда спрашивает у сельских песенниц, к какому жанру, по их мнению, принадлежит та или иная песня, – и конечно, не получает ответа. Но если задать вопрос иначе – когда пели песню, где, что при этом делали, – исполнители охотно всё расскажут. Иными словами, «жанр» – это жизнь песни, это условия ее звучания, характер звука, функция в распорядке жизни крестьянской общины.

Жанр в музыкальном фольклоре неразрывно связан с *ситуацией* – обрядовой, семейно-бытовой, личностной. Но если с определением жанра часто возникают сложности (например, свадебные песни забыты, но вместо них в нужный момент поют протяжные, называя их свадебными и т. д.), то ситуации можно описать и расчленить довольно определенно. Совсем недавно одним из учеников Н. И. Толстого филологом И. Морозовым была предложена концепция *звукорождающих ситуаций*⁶. Появление подобной концепции было продиктовано сильно возросшим в последние годы интересом к звуку как таковому в фольклорной традиции, в том числе – звуку человеческого голоса, его многообразным функциям⁷. Исследование И. Морозова помогает ответить на вопрос, нельзя ли выделить некие типовые значимые условия звукорождения, которые бы достаточно однозначно определяли

⁵ Основное противоречие заключено в несовпадении критериев жанровой систематики у филологов и музыковедов. Филологическая концепция учитывает лишь словесную сторону песни, не принимая во внимание напева (хотя песня вне напева в народе не живет); эта концепция изложена, в частности, в трудах В. Проппа и В. Гусева. Музыковеды, разумеется, придают должное значение музыкальной стороне, и их жанровая систематика получается весьма отличной от филологической. Среди фольклористов-музыкантов жанровой систематикой занимались Ф. Рубцов, Е. Гиппиус, К. Квитка, Н. Владыкина-Бачинская, А. Руднева, В. Шуруп; в той или иной мере проблемы жанров касается любой современный музыкант-фольклорист, за какое бы исследование он ни брался.

⁶ Морозов И. Семиотический анализ ситуаций звукорождения в русской традиции // Материалы III международной конференции памяти А. В. Рудневой. М., 2002 [в печати].

⁷ Наибольший исследовательский интерес вызывают магические функции голоса в системе языческого мировоззрения, следы которого можно увидеть в народной – более всего календарной – обрядности. Назовем несколько изданий, где эта сторона проблемы разрабатывается с особым пристрастием: Голос и ритуал. Материалы конференции. М., 1995; Пашина О. Песенно-календарный цикл у восточных славян. М., 1998; Мир звучащий и молчащий. М., 1999; Лобкова Г. Древности псковской земли. СПб., 2000.

тип порождаемого звука, включая и его интонирование. Предложенная концепция представляется очень стройной и к тому же удобной, поскольку годится не только для песен, но и для обрядовой речи, лесных ауканий, а также для любых, целенаправленно издаваемых, звуков.

По концепции Морозова, можно с некоторой долей условности выделить 8 ситуаций, в которых так или иначе возникает звук:

1. Зазывание, закликание; 2. Соединение, встреча; 3. Изгнание, выпроваживание; 4. Прощание, оплакивание; 5. Благопожелание, поздравление; 6. Предвещение, предсказание; 7. Ожидание, предвосхищение; 8. Ухаживание, соблазнение.

В каждой из ситуаций действуют различные участники и возникают разные эмоциональные оттенки, которые могут быть весьма многочисленны. Например, зазывать можно весну, птиц, домашних животных, обрядовых персонажей, дождь и многое другое. А список тех, кого можно выпроваживать – и того больше, начиная от кошки и кончая моровой язвой. Менее однозначное толкование у ситуаций встречи, ожидания, ухаживания. Там, где речь идет о достаточно глубоких личностных переживаниях, ситуация не определяет непосредственно тип звука и интонации. Например, лирическая песня вполне может петься в пору длительного ожидания, но сама ситуация в данном случае не дает ни малейшей информации ни о том, как поется, ни о том, что поется. Опять же такое многоплановое явление, как молитва, оказывается прикреплено к той же ситуации ожидания, предвосхищения. Разумеется, такая связь оправдана, однако несомненно и то, что молитвы возносятся и во множестве других ситуаций.

Несмотря на немалую долю условности, концепция звукопорождающих ситуаций обладает немалой привлекательностью. Прежде всего потому, что безошибочно проверяется на практике, как бытовой, так иногда и художественной. Возникновение звуков при зазывании, изгнании, встрече сомнений у нас не вызывают. Но и ситуация ожидания закономерно порождает звуки (на это и рассчитывал Кейдж, хотя вовсе не знал концепции Морозова).

Связь ситуации с характером звука представляется достаточно очевидной: заличку кричат, а заговор приборматывают, застольную песню поют в полный голос, а духовный стих – очень сдержанно и т. п. Но не вполне ясно, каким образом ситуация влияет на характер лада, в том числе тех самых натуральных ладов, которые составляют костяк русской народной ладовой системы. На некоторых примерах мы попытаемся это выяснить.

Возьмем наиболее яркую и ясную ситуацию *зазывания, закликания*, чрезвычайно важную в системе крестьянского календаря. Весенняя заличка – один из наиболее сохранных жанров на западе России.

Пример 1 (зап. К. Свитова, нот. Т. Старостина)



2. Вес - ну зак - ли - ка - ти зи - му про - во - жа - ти. Ой,



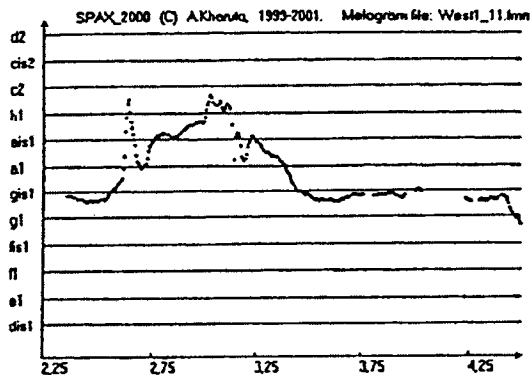
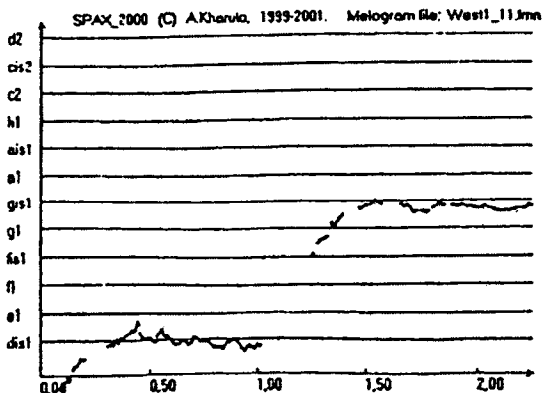
ра - но, ра - но зи - му про - во - жать.

Чтобы осознать механизм рождения лада, выстроим всю логическую цепь, связывающую ситуацию и лад:

1. Весну заывают на улице, стремясь при этом взобраться как можно выше – на крышу или холм, чтобы адресат (то есть Весна) услышала зов. Следовательно, петь надо как можно громче и звонче.
2. Звонко и громко петь лучше всего в самой высокой тесситуре грудного регистра – получается пронзительный резкий звук, близкий к крику, в тембровом отношении такой звук как бы «плоский», – у него ярко выявлен лишь один первый октавный обертон (отсюда его режущая звонкость).
3. Положение связок при кричащем звуке крайне напряженное, положение гортани приподнятое, – высотные возможности голоса при подобном пении весьма ограничены. Таким звуком – не меняя его качества – можно извлечь лишь три-четыре тона, причем чем выше, тем нестабильнее по высоте они будут. Надежно интонируется только опорный тон, который и служит основой клича.
4. Скорее всего, возникающий в результате лад будет малообъемным, с большой долей экзмелических колебаний, исключая опорный тон, который связки ощущают твердо.

Заглянув в нотный пример, можно убедиться, что всё это так и есть. Но за пределами нотного примера остается такое явление, как *качество тонов*. Однако благодаря современным методам компьютерного анализа звука сегодня мы эти свойства можем увидеть на графике звуковысотности. Здесь мы видим любопытную картину: собственно говоря, поется только один, опорный, тон. Все остальные как бы «проскакивают» в процессе постоянного скольжения, да и напряжение связок в них падает – это видно на графике. Кажется, что перед нами не лад, а некоторый его эскиз. Может ли так быть? *Судя по ситуации – может*: в данный момент человек обращается к миру природы, посылая сигнал в пространство. А нужен ли упорядоченный лад

для общения с природой? Пожалуй, нет, вполне достаточно одного клича, лишь бы он был далеко слышен. И дело в данном случае не столько в архаичности жанра, сколько именно в звукопорождающей ситуации.



Возникает закономерный вопрос: к какому интервальному роду причислять такую структуру? Нельзя поддаваться соблазну всё определять как экмелику, потому что ее окажется неоправданно много. Разумнее довериться слуховому ощущению и не отрещиваться от тех ростков олиготонной диатоники, которые мы, конечно же, здесь слышим. Разумеется, в этом примере можно усмотреть малый плагальный лад. Вопрос в том, что к этому определению совершенно необходимы дополнительные пояснения либо в виде графика, либо добавочного термина, характеризующего само качество системы – например, «рыхлая» диатоника или (что более сомнительно) «допесенная» диатоника. Формально же не возникает сомнений в том, что лад в данном примере – малый плагальный *соль-диез*.

Система, в которой устоев не один, а два, способна складываться в нечто совершенно удивительное. Возьмем образец из той же местности и того же жанра:

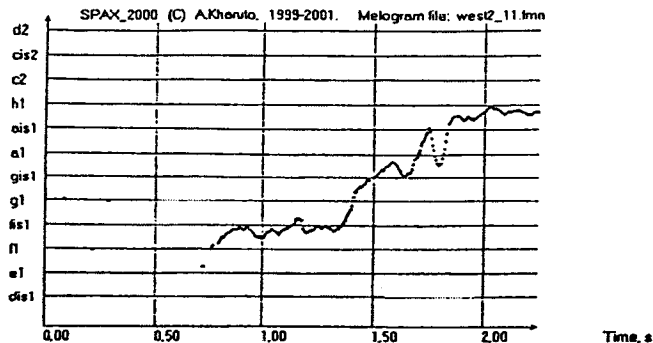
Пример 2

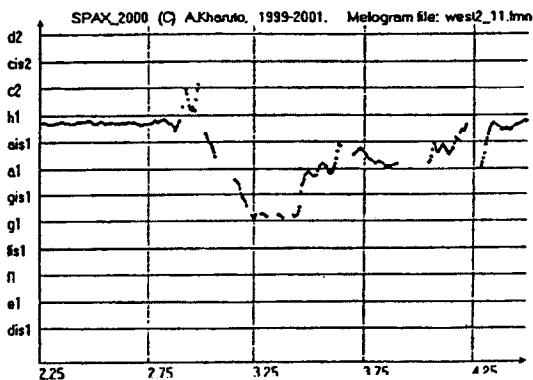
Ой, на мо - ре же клен де - рев - це вя - нет. Чтой на
мо - ре У! клен - де - ре - во за - вя... У!

The image shows a musical score in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves of music with lyrics underneath. The first staff contains the first line of the melody, and the second staff contains the second line. The lyrics are in Ukrainian and describe a scene on the sea.

Снова выстроим логическую цепочку, но уже в сокращенном варианте. Ситуация примерно та же, что и в первом примере, – поют на улице, громко и звонко. Текст, однако, не просто содержит зазывание, но имеет свой обрядовый символический смысл, который должен быть услышан, а для этого – пропет внятно. Основной устой находится в высокой тесситуре, но вполне свободно берется в грудном регистре. У голоса остается запас, чтобы ощутить и второй устой, лежащий квартой выше и звучащий очень напряженно.

Важнейший момент напева – начальный клич, посылаемый в открытое пространство, и он интонируется твердо. В отличие от предыдущего номера, между устоями нет постоянного скольжения. Тоны имеют свое высотное положение, но сочетание их не укладывается ни в пентатонную, ни в диатоническую, ни в искусственную целотоновую систему. График убеждает нас в том, что высоты довольно последовательно располагаются на расстоянии суженного тона друг от друга.





Учитывая повторяемость подобной картины и в последующих строках песни, можно предположить, что перед нами – особый тип высотной организации, требующий специального определения, хотя бы рабочего. В качестве такового можно было бы предложить термин «эввелика», указывающий на ровное отстояние тонов звукоряда друг от друга. Надо полагать, природа подобного явления коренится не в избыточной сложности системы, а, напротив, в ее недостроенности. В ситуации более спокойного пения тот же самый семизвучный звукоряд, по-видимому, предстал бы в привычном диатоническом облике.

Рассмотрим календарную песню, исполняемую в иной ситуации (см. пример 3). В исполнении выдающейся народной певицы Аграфены Ивановны Глинкиной календарная песня отдалается от породившей ее ситуации: певица не стремится петь «уличным» обрядовым звуком, она напевает в той мягкой манере, которая свойственна пению «для себя». Пение же «для себя» уже связано с *иной ситуацией* – *ожиданья, раздумья*. Календарная песня, помещенная в иную ситуацию, приобретает функцию *лирической*.

Со сменой ситуации меняется многое: динамика становится умеренной, тесситура – средней, положение гортани – промежуточным (то есть наиболее комфортным), соответственно, тембр – насыщенным обертонами и потому богатым. Встают на свои места и тоны в натуральном ладу. Здесь слышна пентатоника в ее олиготонной форме. Один лишь признак календарного, допесенного интонирования мы можем наблюдать: если кварта вполне постоянна, то терция в силу своей меньшей весомости склонна к переменности. Не этим ли объясняется диковинный лад в колыбельной про козу из сборника Балакирева? Скорее всего, там имела место та же форма лада, но с сильно завышенной терцией.

Пример 3

Ра - но ут - ром - Ма - неч - ка вы - хо - ди - ла
на бе - рег, на ре - ку.
Смо - тре - ла Ма - неч - ка вдоль по бы - строй
ре - ке на во - ду.

В календарных песнях человек в большинстве случаев обращается к природе, в свадебных происходит общение внутри семьи, рода, между семьями. Какого же рода общение имеет место в лирической песне? Ситуации, в которых звучит лирическая (в большинстве своем протяжная) песня, суть многочисленны и разнообразны. Это может быть совместная работа, отдых во время работы, посиделки, застолье. Но бывает и раздумье наедине с собой, воспоминания, тоска по находящемуся в чужих краях близкому человеку. Выводя напев протяжной песни, человек не производит никаких действий, кроме одного – он так или иначе *думает, мыслит*. Мыслит же человек *душой*. Созаем мы то или нет, веруем ли, но движения души не остаются незамеченными для Господа. Общение же такого рода – пусть неосознаваемое со стороны человека – вызывает к жизни наиболее стройные, «ладные» во всех отношениях системы, в том числе и высотные. Вот как упорядоченно звучит лад приуроченной лирической песни в том же исполнении Глинкиной:

Пример 4



Хо - дил Ва - н(и) - ка по ба - за - ру, он ис - кал



се - бе то ва - ру. Не на шел - Ва - нь - ка то - ва - ру



по сво - е - му по н - ра - ву.

В систематике И. Морозова, пожалуй, отсутствует такая весьма важная сторона жизни, как совместная пляска. Разумеется, ее надо отнести к ситуации соединения, встречи, праздничного веселья. Но встреча на посиделках или совместная пляска, несмотря на один и тот же семантический модус веселья и радости, порождают весьма разный тип звука, интонирования, лада.

Пример 5



1. (Да) За реч - ко - ю, за бы - стро - ю че - ты - ре д' - во - ра.



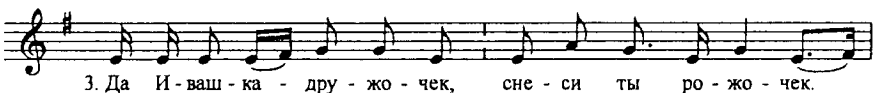
Ой, ля - ли, ля - ли, ля - ли, че - ты - ре д' - во - ра.



2. А все то - то (да) лю - би - мы - е мо - и ку - мо - вья.



Пример 6



Пример 7



1. Ой ты, са - ди - к, мой са - ди - к, ви - но - гра - дик,



ой, лё - ли, а - ли, а - ли, лё - ли, ви - но - гра - - -



2. Да ты, ми - лень - кий дру - жо - чек, не - на - гля - дик,

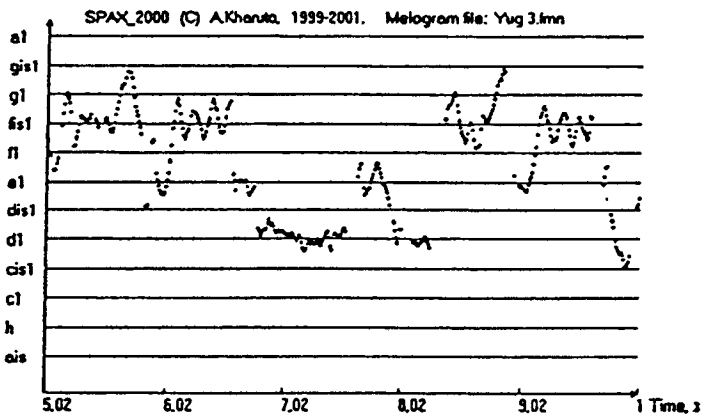
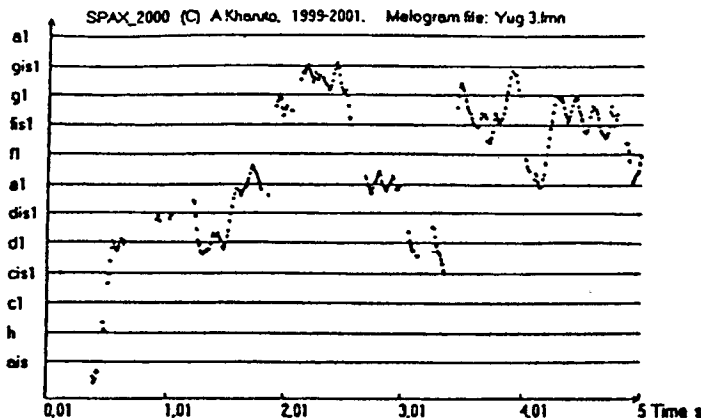


ой, лё - ли, а - ли, а - ли, лё - ли, не - на - гля - дик.

Снова, исходя из ситуации, построим логическую цепочку. Пляска – это прежде всего активное движение. Дыхание при этом учащенное, поверхностное. Пение при таком дыхании возможно лишь в самой удобной, средней tessiture грудного регистра. Пляшущий человек не способен петь во всю мощь легких, поэтому пение динамически весьма умеренное, тембр при этом не теряет своей краски. Всё тело находится в движении, и голос тоже: звуки окружены прыгающими форшлагами и нахшлагами, в том числе флажолетными. Иными словами, высотная система представляет собой такой же скачущий хоровод, как и сами певичы.

Курский хоровод («карагод») издавна сопровождался инструментальным ансамблем, в составе которого были преимущественно духовые инструменты: кугиклы (флейта Пана), дудки, рожок (разновидность жалейки)⁸. Искусные певичы-карагодницы умели голосом подражать всем этим инструментам. А наигрыш, в свою очередь, у умелого игрока всегда расцвечен множеством мелизмов, с трудом поддающихся нотации. В наших примерах интонационные «завитушки» не отражены в нотах, но прекрасно видны на графике.

⁸ См.: Руднева А. Курские танки и карагоды. М., 1976.



Лады плясовых песен бывают достаточно просты: как ритмические формулы пляски оstinatны, так оstinatны и соотношения устоев. Центр лада составляют два устоя – более яркий верхний (господствующий) и более спокойный нижний (конечный), все прочие лишь дополняют звукоряд.

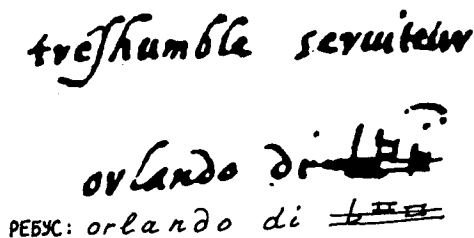
На материале нескольких примеров мы попытались воспользоваться двумя новыми внемузыкальными методами: семантического анализа ситуаций звукопорождения и компьютерного анализа звуковысотности. Применение и того, и другого носит пока характер эксперимента, но кажется целесообразным и к тому же весьма увлекательным в деле исследования, казалось бы, хорошо известных натуральных народно-песенных ладов.

ГРИГОРИЙ ЛЫЖОВ (МОСКВА)

РЕБУС ЛАССО

В конце одного из писем своему покровителю и другу баварскому принцу Вильгельму¹ Лассо поставил подпись следующим способом: сначала начертано по-французски «*treshumble serviteur*» («покорный слуга»), затем «*orlando di*», а вместо Lasso помещен ребус (см. далее факсимиле).

Пример 1



На двух (!) нотных линейках размещены два бревеса. Ключа нет, однако есть ключевой знак – бемоль (= «b-molle»)²! Этот знак есть не что иное, как указатель модальной функции fa, предполагающей снизу полутон, а сверху тон. Если достраивать гексахорд вверх от указанного вокса fa, легко прочесть бревесы в Примере 1, как la и sol, то есть *Las-so*.

Этот ребус примечателен в нескольких отношениях. Во-первых, композитор не сомневается, что его читатель поймет загадку – это доказывает степень распространенности в XVI веке сольмизационных навыков. Во-вторых, ребус привлекает наше внимание к сути сольмизационной системы, а именно к тому, что она является нотацией *относительной высоты тонов* (а следовательно, и системы связей так, соотносительно, представляемых высот)³. Наконец, традиция «музыкальных букв», при помощи которых композиторы

¹ Письмо от 19 августа 1572 года (*Leuchtmann H. Orlando di Lasso, Bd. 2. Briefe. Wiesbaden, 1977. S. 42*).

² Это уникальный случай, когда бемоль выступает в роли ключа, а не ключевого знака; примечательно, что такой «ключ» нотирует не абсолютную высоту, а соотносительную ступень в гексахорде, который может мыслиться на разных высотных позициях.

³ Сольмизационно зашифрованную фамилию композитора (Lasso = la-sol) можно спеть на любой высоте, она нотирована композитором везде и нигде конкретно – «без тональности», если последнюю понимать в значении высотного положения лада.

оставляли в своих сочинениях звучащие автографы, пополняется еще одним примером. Очевидно, что с детства, в совершенстве владея сольмизационной интерпретацией всякой попадающейся на глаза мелодии, Лассо обнаруживал в музыке свое имя в гораздо больших случаях, чем мы, не приученные к сольмизации, могли бы это заметить. С подобного сольмизационного хода начинается и тема одного из тех мотетов, о котором пойдет речь ниже.

Едва ли не более любопытные загадки находим мы и в самих сочинениях «баварского Орфея». Так, хрестоматийные, ставшие достоянием учебников представления о голосоведении в музыке мастеров строгого письма (к которым причисляют и Лассо) как о вокально-плавном, строго соблюдающем тесситурный баланс (правило скачка с заполнением), подчас входят в противоречие с живыми примерами из музыки, содержащими особый «немелодичный», причудливый рельеф в некоторых отделах вокальной линии (см. ниже Пример 4). Речь не идет о том, что демонстрируемые несомненно редкостные для XVI века примеры должны лишать силы господствующее представление о плавности голосоведения в данную эпоху. Но теория не может ограничиваться только типовым, она должна истолковать и особенное. Как совместить одно и другое – в целом повсеместно преобладающую ровность линии и такие странные скачки – вот вопрос, который нас интересует. Ведь и та и другая мелодические манеры принадлежат одному перу; следовательно, у них должна быть общая природа. Казус должен быть истолкован как частный и особый случай известной нормы: если признавать универсальным свойством голосоведения строгого письма плавность, то упомянутые незаполненные скачки в каком-то – пока неясно каком – смысле должны были пониматься как «не-скачки».

Сходная область, требующая изучения, – природа неточных имитаций, поскольку среди них есть и такие, в которых чувствуется некая «точная неточность», отличающая их от прочих случаев неточной имитации. Это распространяется и на технику вариантного («свободного»⁴) повторения темы в одном голосе, которая обнаруживается в Примере 2.

⁴ За необходимостью дифференцировать степень свободы при повторении мелодического фрагмента стоит основательная проблема, затрагивающая стиль, эстетику композиции столь удаленного от нас времени: достаточно ли ясно мы понимаем границы свободы композитора XVI века и свободны ли наши представления в этой области от экстраполяции отношений мелодии и гармонии, сложившихся в эпоху классической тональности. В указанном отношении методически более полезно ко всякой неточной, «свободной» имитации (или проведению в том же голосе) подходить с точки зрения того, в чем она как раз точна (в каких параметрах – ритмическом, высотно-интервальном, высотно-ступенном, высотно-контурном, наконец, высотно-сольмизационном – структура неизменна), то есть использовать при выяснении родства мелодий позитивные критерии.

Пример 2. Lasso Fulgebunt Justi (LW⁵, Bd. 1, № 11)

Первая строка мотета «Fulgebunt justi sicut lili»⁶ повторена как в отношении словесного текста, так и музыкальной темы (первый раздел помещен на верхней системе, его повторения – на следующей).

Сравним проведение темы в теноре в первом разделе и при ее повторении.

Fulgebunt... – повторено точно;

...bunt ju... – интервал, попадающий на эти слоги, изменен:

вместо малой терции вверх – большая терция вниз;

...justi – повторено точно, но в транспозиции на квинту вниз.

В результате такого странного преобразования гаммообразное движение в одну сторону охватывает диссонанс ноны (!); правило «скачка с заполнением» не соблюдается.

Пример 3. Sancta et immaculata (LW, Bd. 1, № 29)

⁵ LW = Lasso, *Orlando di. Sämtliche Werke*. Lpz., 1990.

⁶ Ibid. S. 6–7.

Нотный пример 3 содержит начало трехголосного мотета № 29 «Sancta et immaculata Virginitas»⁷ и демонстрирует три различных варианта одной и той же темы (интересующие нас места заключены в овалы). Тема, представлявшаяся в пропесте мелодически единой, при имитации вдруг обнаруживает внутреннюю границу, разделяющую ее на две части (обозначено пунктиром). Сами по себе эти части неизменны, но оказываются высотно смещенными одна относительно другой:

Первая часть темы (слева от пунктира)	Интервал между частями	Вторая часть темы (справа от пунктира)
Текст: Sancta et immaculata...	...im – ma...	... [im]maculata
	1. малая секста вверх 2. малая терция вверх 3. большая секунда вниз	

Границы частей темы не совпадают в этом примере с границами слов.

Описываемое явление можно назвать *фрагментарной транспозицией*, так как суть его заключается в делении темы на фрагменты, которые при повторении или имитации могут даваться в транспозиции сравнительно с начальным проведением темы.

Явление фрагментарной транспозиции ставит следующие вопросы:

1) чем объяснить нарушение в первом примере известных правил голосоведения рассматриваемого стиля?

2) что нужно считать полифонической темой во втором примере?

Утверждать, что здесь две темы, нельзя, так как они нигде не разрываются и не звучат по отдельности. Если же это одна тема, то что, кроме словесного текста, доказывает ее единство? Наконец, почему из всех возможных интервалов между двумя подвижными отделами темы здесь выбраны лишь три: малая терция, малая секста и большая секунда?

Обратимся к двухголосному мотету № 14⁸ (LW, Bd. 1, № 14, без текста).

⁷ Ibid. S. 27–28.

⁸ Ibid. S. 9.

Пример 4



Первая его строка складывается из повторений темы – местами с фрагментарной транспозицией и удивительными для мелодической стилистики XVI века незаполненными скачками. Повторения, однако, касаются лишь ряда высот, так как ритм имитируется только в начале, а затем изменяется с общей тенденцией к уменьшению.

Можно считать, что сам Лассо дал в этом сочинении сольмизационное толкование фрагментарной транспозиции темы, избрав в качестве темы ряд воксов «la-sol-fa-re-mi». На эту так называемую сольмизационную тему⁹ писали и до, и после Лассо – в частности, Жоскен и Свелинк.

Тот факт, что в качестве темы выбран ряд воксов (сольмизационных слогов), заставляет нас ожидать, какие из них выпадут на «странные скачки». Тема сначала проходит в двух гексахордовых позициях: от звука *d* и от звука *a* (см., соответственно, тт. 1-2 и т. 3 в альте), поэтому сольмизационным слогам соответствуют следующие высоты:

тема (сольмизационно)	la sol fa re mi
мягкий гексахорд	d c b g a
натуральный гексахорд	a g f d e

В проведениях же с фрагментарной транспозицией сольмизационная тема распределяется попеременно между двумя этими проприациями (штриховка показывает мелодический контур):

тема (сольмизационно)	la sol	fa re	mi
мягкая проприация	d c	b g	a
натуральная проприация	a g	f d	e

⁹ Перечень сольмизационных тем см. в статье: *Распутина М. В. Ut-re-mi-fa-sol-la, или Из истории музыкальных тем // Двенадцать эпохов о музыке. Науч. труды МГК. М., 2001. С. 99.*

Пример 5 А

la sol fa re mi

la sol fa re mi

la sol fa re mi

Пример 5 Б

sol ut fa re fa mi re mi fa re ut

sol ut fa re fa mi re mi fa re ut

sol ut fa re fa mi re mi fa re ut

Пример 5 В

sol mi mi sol → ut...

sol mi mi sol → ut...

Пример 5 Г. Церковный звукоряд («шкала Гвидо»)

КЛАВИШИ: Г А В С D E F G а в в с d

[...]

ТВЕРДАЯ: ut re mi fa sol la

НАТУРАЛЬНАЯ: ut re mi fa sol la

МЯГКАЯ: ut re mi fa sol la

ЛОКУС = КЛАВИС + ВОКС: **Dsolre**

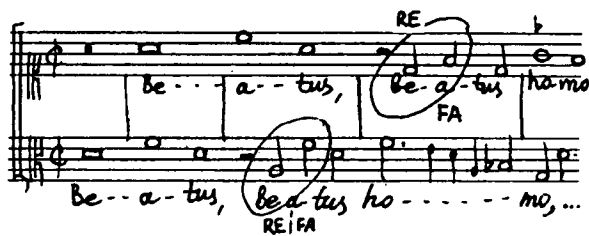
Подобным образом объясняются и изменения мелодии в Примерах 2 и 3.

Очевидно, что при фрагментарной транспозиции последовательность воков в теме не изменяется. Тематическое значение имеет здесь ряд относительных (в гексахорде) высот – *воков* (выражаются сольмизационными слогами), а не «абсолютных» (в рамках церковного звукоряда) высот – *локусов*¹⁰ (выражаются буквами латинского алфавита). Тема, так сказать, «во-

¹⁰ Степень условно абсолютной шкалы (церковного звукоряда) называлась локусом. Локусы имели два дополняющих друг друга вида обозначений. Буквенное обозначение ступеней называлось клави́сом, слоговое обозначение – во́ксом (Пример 5 Г). См.: Поспелова Р. Л. Терминология в трактатах И. Тинкториса. Проблемы эстетики, ладовой и мензуральной теории. Дис... канд. иск. М., 1984. С. 83.

кальна» (состоит из воксов), а не «локальна» (не сводится к последовательности локусов); последнее можно понимать и в буквальном смысле, так как данная тема не имеет в композиции своего закрепленного места, единообразного интервального рельефа в высотном пространстве, о чем и свидетельствует явление фрагментарной транспозиции¹¹. Для описанного приема предлагается специальный термин: *изовокальная вариация* или *изовокальная техника* (от греч. *isos* – равный, одинаковый, подобный, и лат. *vox* – вокс, сольмизационный слог).

Пример 6. *Beatus homo*



С тем, что одни и те же воксы соответствуют разным клависам церковного звукоряда (см. Пример 5 Г), современному сознанию легче примириться, чем с тем случаем, когда *разные интервалы получают одно и то же сольмизационное выражение* (см. Пример 6: $d^1 - f^1 = re - fa$ и $a - f^1 = re - fa$).

Можно ли слышать высоты a и d^1 в каком-то смысле как одно и то же – «как ге»? Мы хотим предположить, что тождество воксов фиксирует некое *общее качество* звуков на расстоянии квинты, возникающее при определенных условиях¹² и являющееся столь же очевидным для слуха, как и тождество звуков на расстоянии октавы. Это качество должно описываться простыми и предполагающими чувственное представление эпитетами.

Качество ступени в сольмизационной системе можно почувствовать как возникающий исключительно в мелодическом контексте интонационный

¹¹ М. В. Распутина приводит со ссылкой на Дж. М. Артузи аутентичный термин *inganno* (итал. – обман, ошибка, заблуждения), который прямо касается описанного здесь явления, «когда одна партия [то есть голос. – Г. Л.] проводит тему, а следующая повторяет не те же интервалы, но те же названия звуков гексахорда» (*Распутина М. В.* Цит. соч. С. 95).

¹² Под «определенными условиями» подразумевается весьма экономное использование (усредненно) октавного диатонического амбуса, которое наблюдается как в средневековой монодии, так и во взятых по отдельности голосах произведений классической европейской вокальной полифонии (до XVII века). Для того чтобы слуху современного музыканта почувствовать функциональность «этажей» звуковысотного «дома», нужно запретить себе пользоваться «лифтом» внутриаккордовых вертикальных связей и начать «ходить пешком» линейно от тона к тону, мысленно пропевая мелодию. В этом случае количество затраченных на освоение каждой высоты усилий превращается в функциональное качество этой высоты.

тонус в соответствии с неспециальным значением этого слова (лат. *tonus* от греческого *tonos* – напряжение), который в целом имеет три градации: «центр» (устойчивость, равновесие, естественность), «верх» (острая экспрессия тяготения) и «низ» (расслабленность, мягкое падение).

Обратимся за подтверждением актуальности этих или подобных критериев в теоретической мысли XVI века к одному отрывку из «Додекахорда» Глареана, где излагается (правда, не без скепсиса) бытовавшее в музыкантском кругу той эпохи мнение, «будто *ut, fa* суть мягкие воксы, *re, sol* – натуральные, а *mi, la* – твердые»¹³. Надо предполагать, что трем этим тонусам соответствуют три возможных в диатонике варианта окружения ступеней тоном и полутонем, три вида, так сказать, «диатонической зоны»:

(*ut*), *fa*: $s - \omega - t$

re, *sol*: $t - \omega - t$

mi, *la*: $t - \omega - s$

Тождество кварты является тождеством тонусов, так как кварта в диатонике – своего рода период обращения разнокачественных (по тонусу) звуков: внутри кварты три тонуса уже имеются, поэтому четвертый звук повторяет тонус первого. Группы трех нижних воксов *ut re mi* и трех верхних *fa sol la* по тонусам подобны. Глареан в другом месте своего трактата называет это подобием «природы» воксов: «... всякий вокс имеет ту же природу, что и квартовый от него...»¹⁴

Поскольку церковный звукоряд состоит из повторения «периода кварты», постольку заключенные в кварте три вида тонуса охватывают всю систему интервальных отношений внутри сольмизационной шкалы.

Функциональность ступеней кварты проявляется совершенно независимо от функциональности ступеней в октаве, не коррелятивна ей. В этом состоит отраженный в сольмизационной системе феномен относительной высоты, обязанной «квартовому исчислению», в отличие от абсолютной, провозирующей «октавное исчисление». В связи с этим возможны две кардинально различные трактовки мелодического интервала: «интервал как отношение клавилов» – по октавному исчислению и «интервал как отношение воксов» – по квартовому исчислению. В первом случае имеется в виду непрерывный в данном интервальном роде промежуток от одной высотной точки до другой; во втором случае интервал понимается как смысловой промежуток, как переход от тонуса к тонусу, как перепад, так сказать, соль-

¹³ Клейнер Б. А. «Додекахорд» Г. Глареана. К исследованию двенадцатиладовой теории по первоисточнику. Дис... канд. иск. М., 1994. Приложение. С. 11.

¹⁴ Там же. С. 20.

мизационного напряжения; при этом высотный промежуток может быть любым. У клависов канонического звукоряда a и d^1 тонусы подобны, принадлежат «одной природе» и обозначаются воксом ge . Поэтому если понимать интервал как смысловой переход от тонуса к тонусу, то тогда в малой сексте $a-f^1$ происходит точно такой же переход от «натурального» (по Глареану) тонуса ge к «мягкому» тонусу fa , как и в малой терции d^1-f^1 . В обоих случаях можно слышать повторение одного и того же «сольмизационного интервала» $ge-fa$.

В двоякой трактовке интервала есть объяснение и «неправильностям» голосоведения, ведь в некотором смысле между подобными воксами нет никакого интервала! Если принять это, то придется констатировать, что между, например, a и d^1 в определенном смысле нет скачка, нечего и заполнять, а есть пребывание «на том же месте», в том же тонусе – своего рода «сольмизационный унисон».

Изовокальная техника имитации – феномен ренессансного музыкального мышления¹⁵ – заметна на фоне голосоведения своей эпохи, как колокольня затонувшего собора; на самом деле она свидетельствует о гораздо более общем явлении гармонической системы средневековья и Возрождения – модальной функциональности тонов, раскрывающейся в линейном контексте. «Особый момент красоты полифонической гармонии состоит в функционировании линейно-мелодико-тематической стороны созвучия»¹⁶; эта сторона открывается в практике (вокального или мысленно-вокального) интонирования, при которой слух, отказываясь от инструментов тональной цивилизации, берется за сольмизационный плуг *et sicut sator Arepo tenet opera rotas*.

¹⁵ Его отголоски сохранились в тональном ответе барочной и классической фуги.

¹⁶ Холотов Ю. Н. Гармонический анализ. Часть 1. М., 1996. С. 15.

МАРИНА НАСОНОВА, РОМАН НАСОНОВ (МОСКВА)

ПРЕЛЮДИЙНЫЕ ЖАНРЫ И СТАНОВЛЕНИЕ КЛАВИРНОЙ КОМПОЗИЦИИ (2-я половина XVI – XVII вв.)

Прелюдирование к песнопению или танцу – вероятно, одна из исконных и повсеместных форм инструментального музицирования; в европейской культуре этот феномен прослеживается еще с античных времен. Однако именно в XVI–XVII веках на основе «прикладного», непритязательного в эстетическом и техническом отношении прелюдирования в музыке для клавишных и лютни возникает группа жанров, постепенно приобретающих статус произведения искусства. Осмыслению этого процесса и посвящена наша статья.

Уже в эпоху Ренессанса исполнительство на клавишных инструментах представляло собой отдельную область музицирования. Вместе с разнообразными струнно-щипковыми клавишными составляли группу «совершенных» инструментов, способных воспроизводить всю полноту многоголосной фактуры. В эпоху контрапунктической композиции и высокоразвитого ансамблевого музицирования (вокального и инструментального) репертуар «совершенных» инструментов составляли, главным образом, интабуляции ансамблевых композиций; степень сложности и самостоятельности этих переложений была различной: от простого сведения в табулатуру нескольких самостоятельных голосов до искуснейших переработок фактуры первоисточника с включением диминуций и пассажей, в результате которых возникла фактически новая пьеса¹. Одновременно (ок. 1540) появляется и ряд собственно клавишных жанров, преимущественно полифонических (ричеркар, фантазия, тьенто), близких по стилю к сложным и изысканным разновидностям интабуляции².

¹ История и техника интабуляции впервые на русском языке подробно исследуются в готовящейся к защите диссертации: *Голдобин Д. Ю.* Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего барокко. М., 2003 (рук.).

² Первоначальная связь собственно инструментальных жанров с практикой переработки ансамблевой (по преимуществу вокальной) музыки нашла свое отражение и в терминологии. Так, французская полифоническая шансон стала моделью для жанра инструментальной канцоны (*canzon alla francese*).

Но и в период наиболее заметного влияния стиля вокальной полифонии на музыку для клавишных в последней сосуществуют и даже конкурируют фактура, ориентированная на «вокальное» многоголосие, и фактура чисто инструментальная (аккордовая и пассажная). Особого внимания заслуживает, в частности, сосуществование на раннем этапе развития жанра ричеркара (1-я половина XVI века) двух его различных типов: токкатно-импровизационного и имитационно-полифонического. Объяснение этому следует искать в происхождении жанра ричеркара (тъенто), рождающегося из практики прелюдирования – «пробы» инструмента и уточнения его настройки.

В XVI веке – в эпоху живого интереса к античной риторике – практика прелюдирования осмысливалась как аналогия «вступления» (*exordium, prooemium*) к речи оратора. В авторитетнейших античных источниках по этому вопросу существовали разные мнения. В «Риторике» Аристотеля *prooemium* связывается с «предавлодией» (во множестве переводов XVI–XVII веков – «ричеркаром») флейтиста, и оратору предписывается поступать подобно игроку на флейте: «сказать, что ему в данный момент будет угодно, дать настройку и продолжать» (Риторика III, 1414b). При проекции на собственно музыкальный жанр эти указания на спонтанно-импровизационный характер и функцию настройки-интонации обрисовывают quasi-импровизационный тип ричеркара. Цицерон же требует иного: чтобы вступления соответствовали предмету речи «так же, как преддверия и входы соответствуют размерам домов и храмов». «... И пусть начало будет связано с последующей речью не так, как еле прилаженная прелюдия какого-нибудь кифареда, а как часть тела, неотделимая от всего целого» («Об ораторе» II, 78–79). Требованию Цицерона, чтобы эксордий был сцеплен (*coherens*) с последующей речью, соответствует подражание ричеркара стилю последующего мотета. Кроме того, два типа ричеркара соотносились с оказавшим большое влияние на риторическую практику XVI–XVII веков цицероновским разделением эксордия на *principium* – прямую и непосредственную речь – и *insinuatio* – «вкрадчивый подход» к существу дела, исподволь пленяющий неприязненно настроенного слушателя перед непосредственным изложением аргументов; косвенно относящаяся к предмету изложения речь («О нахождении материала»)³. Согласно немецкому теоретику Г. Дресслеру, в музыкальной практике это соответствовало *exordium plenum* и *exordium nudum* – таково, например, соотношение токкаты *avanti la Messa* и ричеркара *dopo il Credo* в органных мессах Фрескобальди, а также – двух ричеркаров в выстроенном

³ См.: *Kirkendeil W. Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium from Bembó to Bach // Journal of American Musicological Society. Vol. 32 (1979). P. 21–22.*

согласно риторической диспозиции Квинтилиана «Музыкальном приношении» Баха⁴.

Осознание различных жанров клавирной и лютневой музыки XVI века (за исключением танцев) как видов прелюдирования фиксирует Михаэль Преториус: согласно его жанровой классификации, прелюдия включает в себя почти все виды нетанцевальной музыки. К «прелюдии как таковой» относятся *фантазия*, *каприччио* (не проводя различия между этими жанрами), *фуга* (которая «по-итальянски называется ричеркаром»), *соната*, *канцона* и даже *симфония*. Другие виды прелюдии, по Преториусу, это *интрады* – «прелюдии к танцам» и *токкаты* – «прелюдии к мотетам или мадригалам» (по тексту очевидно, что интабулированным – исполняемым самим органистом): «Токката – вступление или прелюдия, которую органист фантазирует простыми отдельными аккордами, колоратурами и т. п., когда он сперва пробует орган или клавичембало, прежде чем приступить к мотету или фуге»⁵. Жанр органной токкаты – во времена Преториуса сравнительно новый, еще не утративший «служебной» функции вступления (в отличие от более старых жанров ричеркара и фантазии, уже ставших «прелюдией как таковой»), – важнейшее явление, отразившее новые тенденции в развитии инструментальной музыки XVII века.

Возникшая в Венеции конца XVI века (А. Габриели, А. Мерула, Дж. Дирута) на основе литургической «интонации» (короткой импровизированной пьесы аккордово-пассажного склада, готовящей «тон» последующего песнопения), в XVII столетии токката стала наиболее ярким жанром собственно клавишно-инструментального письма, строящимся по законам «чистой» музыкальной логики. Не случайно Преториус с нескрываемым восхищением отзывается об известных ему итальянских и нидерландских мастерах, импровизирующих токкаты. Не исключено, что к последним относился и Я. П. Свелинк, перенявший жанр у венецианцев и передавший его своим нидерландским и северонемецким ученикам. При этом в североευропейской традиции само жанровое обозначение «токката» в большинстве случаев уступает место общему (и традиционному для этого региона еще с середины XV века) термину «*прелюдия*» (или «*пreamбула*»), потеснившее «чужеродное» понятие. Вершиной жанра в XVII веке становятся в конце столетия большие органные прелюдии мастеров северонемецкой школы (Букстехуде, его современников и учеников).

⁴ См.: Kirkendall W. The Source for Bach's Musical Offering: The Institutio Oratoria of Quintilian // Journal of American Musicological Society. Vol. 33 (1980).

⁵ Prætorius M. Syntagma musicum. Bd. III [1619]. Kassel u. a., 1959.

К середине XVII века совокупность жанров клавирного прелюдирования осознается теоретиками как особая *стилевая область* музыкального искусства. В 1650 году А. Кирхер пишет: «Все клавишные музыкальные инструменты, поскольку они в высшей степени пригодны для прелюдии, требуют и отличных от всех прочих инструментов мелотесий, или композиций, которые должны быть таковы, чтобы органист не только показывал в них свое мастерство, но и подготавливал ими, словно некими преамбулами, души слушателей, побуждая их приготовиться к следующему затем гармоничному ансамблевому пению. Такого рода музыкальные композиции называют, по большей части, прелюдиями, итальянцы же – токкатами, сонатами, ричеркарами»⁶. Подчеркивая специфичность данной области музицирования, Кирхер вводит в свою стилевую классификацию категорию «*фантазийного стиля*», определяя его как «сообразный инструментам, в высшей степени свободный и ничем не ограниченный метод сочинения, не связанный ни словами, ни музыкальным субъектом [cantus firmus. – М. Н., Р. Н.]; учрежден, чтобы выявлять природные свойства и скрытые основания гармонии и обучать искусному сложению музыкальных клаузул и фуг; подразделяется на такие [виды], которые называются фантазиями, ричеркарами, токкатами, сонатами»⁷. Учение Кирхера о стилях сохраняло влияние вплоть до середины XVIII века; еще Маттезон характеризует, вслед за Кирхером, фантазийный стиль как «наисвободнейший» и «наинесвязаннейший».

Ставшее знаменитым замечание Кирхера о «свободе» фантазийного стиля нередко играет злую шутку с теми учеными, которые интерпретируют его произвольно, выхватывая из контекста. Такие авторитетные исследователи клавирной музыки барокко, как Д. Кемпер и Ф. В. Ридель, ошибочно трактуют «фантазийность» и «прелюдийность» как *нефугированное письмо* для клавишных инструментов, выстраивая не свойственные сознанию эпохи оппозиции стилей, вроде *stylus phantasticus – stylus motecticus* (или, в несколько смягченном и завуалированном виде, «свободный стиль» – «строгий стиль») ⁸. Но нетрудно заметить, что в понятие фантазийного стиля у Кирхера входят такие полифонические жанры XVII века, как ричеркар и

⁶ Kircher A. Musurgia universalis. Rom, 1650. V. I. P. 465.

⁷ Ibid. P. 585.

⁸ Riedel F. W. Strenger und freier Stil in der nord- und süddeutschen Musik für Tasteninstrumente des 17. Jahrhunderts // Norddeutsche und nordeuropäische Musik. Kassel u. a., 1965; Kämper D. Die Kanzone in der Norddeutschen Orgelmusik des XVII. Jahrhunderts // Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Kassel u. a., 1982. Идея Ф. В. Риделя нашла отражение и в отечественной литературе: Распутина М. В. Становление клавирного стиля в музыке южнонемецкого барокко. Дис... канд. иск. М., 2002. С. 44 и след., 50 и след.

фантазия; в качестве образца фантазийного стиля Кирхер приводит контрапунктическую фантазию Фробергера на *ut re mi fa sol la*, нотированную в партитуре (которая применялась для записи музыки с облигатным голосоведением). В то же время категория «*мотетный стиль*» у Кирхера и его последователей применяется исключительно в *вокальной полифонии*. Таким образом, категорией *stylus phantasticus* в барочном учении о стилях обозначается всё многообразие клавирных жанров (за исключением танцев, относящихся к «гипорхемному стилю»)⁹.

На самом деле Кирхер пишет о том, что свобода фантазийного стиля от словесного текста и кантуса фирмуса позволяет выявить в этом стиле те «естественные», заложенные в природе вещей, рациональные основы музыкального искусства, которые в других стилях часто остаются скрытыми (ведь, как говорил еще Гераклит, природа любит прятаться). Поэтому он и приводит в качестве иллюстрации фантазийного стиля изощренную пьесу Фробергера – подлинную энциклопедию полифонической техники, в которой «природа» контрапункта извлекается из своих убежищ на свет Божий.

Эту мысль Кирхера, по традиции (восходящей к Маттезону; об этом ниже) понимаемую не более чем наполовину, следует толковать в связи с другим важным указанием: по Кирхеру, фантазийный стиль существует прежде всего для «обучения». При этом Кирхер не выделяет импровизационность в качестве одной из сущностных черт фантазийного стиля – и не потому, что он не в курсе преимущественно устного характера клавирной практики его времени, но потому, что такая, бесписьменная практика – это, строго говоря, уже не «стиль».

«Стиль» относится к тому, что записывается на бумаге, а еще лучше – выходит в свет в виде нотного издания. Издания же клавирной музыки середины XVII века – это, как правило, образцовые, дидактические и репрезентационные работы – то есть сочинения, опубликованные для того, чтобы засвидетельствовать обществу мастерство автора, в совершенстве постигшего «естественные основы» музыкального искусства (как бы те от него ни скрывались), а также – чтобы дать добрый пример ученикам, еще только пости-

⁹ К еще более причудливым последствиям приводит вольная интерпретация категории «фантазийного стиля» Р. Даммана и затем М. Лобанову, характеризующих соотношение прелюдии и фуги у Баха при помощи пары понятий *stylus phantasticus* – *stylus canonicus* (Damman R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967. S. 35; Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М., 1990. С. 123). Между тем понятие «канонический стиль» в эпоху барокко относится только к «загадочному» канону, выписанному на одной строчке. Уже Кирхер пишет о славном прошлом «канонического стиля», а И. Г. Вальтер в словаре 1732 года просто отказывает этому стилю в самостоятельном существовании.

гающим эти основы¹⁰. Подчеркивая специфику преимущественно бесписьменного бытования клавирной музыки XVII века, не будем забывать и о том, что «импровизация» этого времени в своих наиболее художественно значительных проявлениях предстает как своего рода «бесписьменная композиция» – импровизация людей, хорошо усвоивших на бумаге законы музыкального искусства. И ввиду того, что основой обучения композиции в XVII – 1-й половине XVIII века остается «вокальный» по происхождению контрапункт, не удивительно, что среди «образцовых» изданий клавирной музыки этого времени так часто встречаются «старые добрые» фантазии и ричеркары, записанные «белыми» нотами в партитуре¹¹.

Даже приобретя в эпоху Баха статус ученой композиции, инструментальная музыка продолжает рассматриваться как «вторичная»: Маттезон говорит о вокальной и инструментальной мелодии как о «матери и дочери», «оригинале и копии»¹². Однако, «подражая» вокальной, инструментальная музыка от этого вовсе не начинает принадлежать мотетному или иному вокальному стилю (как не превращается фантазийный стиль в гипорхемный, «портретируя» характерные танцевальные ритмы): отражение всего и вся – неотъемлемое качество этой музыки¹³. Сдержанная fuga, речитатив в манере итальянских монодистов, пружинистое фугато в духе французской увер-

¹⁰ Приведем в качестве примера репрезентационное собрание Букстехуде «Fried- und Freudenreiche Hinfahrt», опубликованное органистом любекской Мариенкирхе в целях всеобщего удостоверения в его композиторском – то есть контрапунктическом – мастерстве.

¹¹ Заметим, однако, что партитурная нотация не предназначалась непосредственно для игры на клавишных (хотя этого, разумеется, и не исключала). Так, С. Шейдт, публикуя свою «Новую табулатуру» в партитуре, предполагал, что немецкие органисты переложат нужные им пьесы в буквенную табулатуру для практического использования. Сохранившиеся рукописные источники показывают, что так это впоследствии и было.

Кроме того, партитурная нотация – это нотация не собственно клавирной музыки, а музыки «для чего угодно» и «ни для чего конкретно»: например, «музыки для глаз», как в репрезентационных работах, к числу которых относится и «Искусство фуги» Баха; музыки для нескольких равновозможных составов (например, 36 фуг И. Клемма – «Партитура, или Итальянская табулатура», 1631 – для клавира или инструментального ансамбля; «Партитура курант и балетов» М. Кадзати, 1662 – для спинета или лютни, а также с участием различных мелодических инструментов). Наконец, запись в партитуре «белыми нотами» зачастую означает неполный текст: записанное подобным образом сочинение – остов для импровизации органиста, подобной интабуляции мотета; тот же И. Клемм замечает в предисловии: «От хроматизмов и диминуций мы воздержимся, чтобы труд не разрастался чрезмерно».

¹² *Mattheson J. Der Vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739. S. 204.*

¹³ Напомним: по Кирхеру, фантазийный стиль не имеет собственного аффекта, но призван «подготовить» души слушателей к восприятию аффекта последующей вокальной «симфонии».

тюр, фрагмент в технике *durezza e ligature*, сменяющие друг друга на протяжении одной органной прелюдии общей длительностью 4–5 минут, демонстрируют вовсе не смешение стилей, но отражение различных стилей и манер письма в рамках единого в своем многообразии фантазийного стиля, ставшего поистине «стилевым микрокосмом», «стилем стилей» барочной музыки. Здесь складывается тот тип инструментального мышления, на котором основывается новоевропейская классико-романтическая музыкальная традиция, автономность, «несвязанность» музыкальных форм которой основана на всевосприимчивости музыкального языка и на «снятом слове».

Уже Маттезон видит преимущества инструментальной музыки перед вокальной: «инструментальные мелодии имеют намного больше пыла и свободы» благодаря большему диапазону инструментов по сравнению с голосом, пригодности инструментов к широким скачкам, быстрым пассажам, арпеджио, очень острым пунктирным ритмам; многие инструменты не ограничены возможностями дыхания, которые должна учитывать вокальная музыка; инструментальные мелодии свободны в своем движении по разным тональностям, тогда как вокальная музыка не испытывает затруднений, только когда пребывает в одном тоне¹⁴. В инструментальной музыке «правильная» (*förmliche*) мелодия, свойственная вокальным контрапунктическим жанрам и рассчитанная на то, чтобы каждый ее звук строго, в соответствии со всеми правилами контрапунктического искусства сопрягался со звуками других, столь же «правильных» мелодий (*punctum contra punctum*), снабжается различными украшениями и пассажами, диминуируется, «белые» ноты девальвируются в «черные», большую свободу получают диссонансы.

Выдвижение инструментальной музыки на первый план музыкального искусства означает преодоление звукового идеала хорового вокального письма и связанного с ним понимания композиции как искусства контрапункта. Маттезон порицает использование в фантазийном стиле «правильных» (*förmliche*) фуг – то есть фуг «белыми нотами», являющихся аналогами вокального хорового письма, но считает естественным применение фуг «черными нотами», темы которых имеют выраженный инструментальный характер, четкий тактовый ритм и основаны на тонально-функциональной гармонии. Из этого видно, что утверждение нового стиля в музыке барокко осознается не только там, где разрыв с искусством контрапункта очевиден (речитативный стиль или, в рамках фантазийного стиля, прелюдирование в токкатной фактуре), но и там, где контрапунктический «порядок» внешне

¹⁴ *Mattheson J. Op. cit. S. 205–206.*

остается незыблемым, однако привычное слово «фуга» означает теперь «unförmliche» Fuga¹⁵.

Как уже было сказано, ученый-«книжник», сторонник «правильной» письменной композиции, Кирхер не включает «бесписьменную композицию» лучших клавиров его времени в категорию «фантазийного стиля». Тем не менее в сознании эпохи музицирование на клавишных инструментах по-прежнему прочно ассоциируется со спонтанным бесписьменным творчеством (или имитацией такой спонтанности). Об импровизационном характере жанров, вошедших впоследствии в фантазийный стиль, писал Преториус¹⁶. У Маттезона же импровизационность становится основной характеристикой фантазийного стиля: теоретик пишет о нем не иначе как об игре *ex tempore*, *stile a mente*, *non a penna*. Маттезон более не рассматривает фантазийный стиль и как исключительно клавишный: отныне это – любая импровизация, не только инструментальная (включая смычковые инструменты,

¹⁵ Чтобы лучше понять природу клавирного фугирования, обратимся к определению токкаты Вальтера: токката есть «то же, что и прелюдия, но ее особый вид, где то правая, то левая рука чередуются [variiret], и то, что было у дисканта, тому подражает [imitiret] бас, не теми же самыми нотами, но в той же манере. Сочиняется не на чем другом как на клавире» (*Walther J. G. Præcepta der musicalischen Composition* [1708]. Leipzig, 1955. S. 54). Таким образом, в токкатах и в аналогичных им пьесах (например, в прелюдиях) имитационная фактура еще не означает фуги. Напомним и то, что, согласно Царлино, фуга – это имитация, при которой голоса вступают только в совершенные интервалы (приму, квинту и октаву), благодаря чему получается точное интервально-ладовое соответствие пропосты и респосты (*Zarlino G. Le istituzioni harmoniche* [1573]. New York, 1965. P. 257), в отличие от имитации как таковой, где голоса вступают в несовершенный интервал с нарушением точного ладового соответствия пропосты и респосты (это различие – имитация как «несобственная» и «неправильная» фуга – сохраняет актуальность и на всем протяжении эпохи барокко; см.: *Walther J. G. Op. cit.* S. 187–188). И если, к примеру, в Токкате I Фробергера (in a) тема фугированного раздела, идущая по звукам трезвучия, получает реальный ответ, а затем проводится от высот *f, d, g, c* – то есть от всех белых клавиш за исключением *h*, то это не означает модуляционной фуги (и даже, строго говоря, фуги вообще): имитационная фактура – внешне настоящая фуга – используется здесь как форма фигурационного варьирования движущихся по ступеням лада аккордов (о том, что это именно инструментальные аккорды – то, что «схвачено в горсть» – свидетельство имеет и так называемая Griff-нотация, применяемая Фробергером в токкатах, в отличие от партитур его «настоящих» фугированных канцон, каприччио, фантазий). Игнорирование реперкуссии – признак инструментального, а не вокального мышления – «tossage» как перебор струн, свободная пробежка по клавишам на всем их диапазоне, а не выстраивание реперкусионной сетки кварт-квинт сообразно тесситурным позициям вокальных голосов.

¹⁶ Например, по его словам, фантазия или каприччио – это «когда некто берется по собственному удовольствию и желанию излагать фугу [то есть импровизировать ее. – *M. H., P. H.*], но не задерживается на ней, а впадает в другую фугу, как ему на ум придет» (*Prætorius M. Op. cit.*, III. S. 21).

флейты и пр.), но и вокальная (виртуозные каденции певцов и инструменталистов)¹⁷.

Так на последних рубежах эпохи, когда музыка для клавишных уже завоевала себе признание в ранге собственно композиции¹⁸, уравнившись в правах с другими жанрами, происходит переосмысление фантазийного стиля. Свобода фантазийного стиля, понимаемая как несвязанность предзаданным материалом, свобода для «выявления природных свойств и скрытых оснований гармонии» в развертывании модуляционного движения, теперь становится достоянием любой композиции, подготовив обретение ею своих собственных – автономно-музыкальных – законов. Сам же фантазийный стиль в своем новом понимании вытесняется в особые, ограниченные «территории свободы» – импровизированные каденции в границах композиционных форм.

Своим переосмыслением Маттезон фиксирует завершение истории фантазийного стиля, подобно тому как вся его стилевая система подводит итог и очерчивает границы музыкально-стилевого сознания барокко. Возможность такого переосмысления коренится в изначально двойственной – композиционно-импровизационной – природе фантазийного стиля. Так, если задуматься, что же сочиняли, к примеру, северонемецкие органисты, то окажется, что *сочиняли* они вовсе не органную музыку. Они компонировали (излагали на нотной бумаге) то, что исполнялось другими и требовало записанных партий – трио-сонаты, кантаты, сюиты. Сольная же органная практика находилась по большей части вне пределов композиторской деятельности. Трудно представить, что слава таких знаменитых композиторов, как Я. А. Рейнкен и Г. Бём, основывалась лишь на ничтожном числе их органичных сочинений, известных по рукописным источникам¹⁹, если не учитывать, что их деятельность в качестве органистов была в основном импровизационной. Большое же число пьес, сохранившихся после Букстехуде, во многом

¹⁷ Маттезон относит его, главным образом, к театральным стилям, но также указывает на его уместность в церкви и в «комнате». См.: *Mattheson J. Op. cit. S. 87–88.*

¹⁸ Ко времени «Совершенного капельмейстера» уже давно опубликован I том Хорошо темперированного клавира, написан «Итальянский концерт», создано большинство баховских крупных органичных сочинений, вскоре появится II том «Прелюдий и фуг во всех тонах и полутонах...».

¹⁹ Из крупных свободных композиций до нас дошли единственная токката Рейнкена и три больших прелюдии Бёма.

объясняется его ролью педагога – главы школы²⁰. Поздние органные композиции фантазийного стиля, которые сегодня безоговорочно воспринимаются как художественные опусы (прелюдии круга Букстехуде, большие токкаты Георга Мuffфата), – это либо записанные и тщательно отделанные импровизации, либо композиции, создававшиеся с оглядкой на импровизационную практику²¹. Так, контрастная многосоставность крупных форм немецкой органной музыки, вершинного явления среди прелюдийных жанров XVII века, коренится в тех особенностях барочной импровизации, о которых пишет Маттезон²².

Сохраняя импровизационно-игровую спонтанность духа, большая органная композиция (прелюдия, токката) Высокого барокко отличается от предшествующей традиции небывалым внутренним многообразием, сведением в единое звуковое пространство «знаков» всей многоликой музыкальной практики, подчиняющимся, однако, стройной логике организации, пропускающей сквозь внешнюю спонтанность – логике «скрытых оснований гармонии» тональной формы новоевропейской автономной музыки. Становление этой логики связано со становлением нового, собственно композиторского мышления в инструментальной практике, в рамках которого и органист постепенно осознает себя не только как «игрец на органе», но как «композитор органной музыки».

²⁰ Примечательно, что автографов Букстехуде не осталось: его органная музыка дошла до нас, переписанная в качестве образцов его учениками, учениками его учеников и молодыми коллегами-почитателями (как Г. Дюбен, И. С. Бах и И. Г. Вальтер).

²¹ Маттезон видит в органных «бутадах, каприччио, токкатах, прелюдиях и ригурнелях» не что иное, как записанную импровизацию: «Ежели все они, будучи сыграны экспромтом, окажутся чем-то ценным, то их по большей части заносят, как положено, на бумагу» (*Mattheson J. Op. cit. S. 232*).

²² Описание органной импровизации в фантазийном стиле в «Совершенном капельмейстере» (напомним, для Маттезона импровизация и «фантазийный стиль» – вещи уже тождественные) буквально соответствует общему характеру и логике развертывания поздних северонемецких органных композиций: Маттезон пишет, что такая импровизация исполняется без «правильных главного и подчиненного построений [*Haupt-Satz und Unterwurff*], без темы и субъекта; то проворно, то медля, то одно – то многоголосно, порой же – немного оттягивая такт» <...> «однако же, не упуская из виду то, чтобы приводить [слушателей] в изумление» (*Mattheson J. Op. cit. S. 88*). При том, что Маттезон не упоминает здесь имен мастеров конца XVII века, по описанию очевидно, что стиль времен Букстехуде и его учеников был жив еще в гамбургской импровизационной практике 1730-х годов.

МАРГАРИТА КАТУНЯН (МОСКВА)

«BEATUS VIR» КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ: РЕФРЕННЫЙ МОТЕТ В ИСТОРИИ КОНЦЕРТНОЙ ФОРМЫ

Свою новаторскую статью «Концертная форма у И. С. Баха» Ю. Н. Холопов завершает разделом о связях барочного концерта с крупными формами последующих эпох. Линия генетической преемственности может быть, однако, протянута и в эпоху предшествующую, когда концерт только зарождался. Направившись по тому же историческому пути, но назад, к веку XVII-му, попытаемся проследить истоки концертной формы в кругу ренессансных, раннебарочных форм, одним из образцов которых может служить мотет «Beatus vir» – «Блажен муж» Клаудио Монтеверди.

1. Перекрестие культур

В истории музыки встречаются периоды, культурная ситуация которых представляет собой средоточие сразу нескольких культурных осей, узел множественных взаимопритяжений. Такие ситуации сегодня называют «перекрестием культур». Как правило, в эти периоды рождаются фундаментальные идеи, определяющие смысл и пафос последующих эпох. Всеобщая проницаемость границ, устремление к ассимилированию всего со всем напоминает нынешнюю культурную ситуацию. Такое же явление мы наблюдаем в Италии во второй половине XVI – начале XVII века. Это пересечение высокой профессиональной «ученой» традиции и низовой – городской, бытовой (массовой) культуры. Далее – пересечение культур церковной и светской; оно выразилось в размежевании и взаимодействии на новой основе стилей первой и второй практик, а также в перенесении концертирующего стиля второй практики на жанры духовной музыки. Наконец, пересечение чисто европейской стратегии прогресса и – пристального интереса к своим средиземноморским корням. Этот комплекс культурного самопознания сложился как поиск новых идей в собственной генеалогии: новаторство шло рука об руку с изучением опыта древних. Так, открытие хроматики и микрохроматики на основе древнегреческих трактатов программно декларировано в названии труда Вичентино: «Старинная музыка, приспособленная к современной практике» (1555).

Эффект взорвавшихся шлюзов и хлынувших потоком идей породил, с одной стороны, восторг перед открывшимися горизонтами, с другой – рас-

терянность перед избытком, граничащим с хаосом, сожаление об утраченной цельности и поколебленных устоях, об исчезающей гармонии уютно обжитого геоцентрического мира. Так что сказанное Ломоносовым о теле-скопе:

Открылась бездна, звезд полна

соседствует с шекспировским:

Порвалась связь времен.

В другом переводе:

Порвалась дней связующая нить.

Как мне обрывки их соединить?

Подобные коллизии приносят богатые плоды. О том, *как соединить*, и пойдет речь.

2. Первые упоминания

В трактате «Syntagma musicum» Михаэля Преториуса (1619) в разделе о жанрах описываются любовные *серенады с ригурнеллями*, которые распевают молодые люди, «гуляя по городу в вечерние часы»¹. Примечательно, что ученый удостаивает молодежные уличные песни пристального внимания: «Сначала поется серенада; затем идет инструментальная вставка; после этого снова поется куплет; опять вступают инструменты – так идет смена вокального и инструментального исполнения»². Примечательно и то, что Преториус сравнивает с ними высокие образцы Новой музыки: «Такое же построение имеется в гимне “Ave maris stella” в псалме Монтеверди» (1610)³, и даже богослужebные жанры – свои собственные мессы. И везде он находит ту же структуру, обобщая: «Широко распространены итальянские приемы»⁴.

3. В чем актуальность рефренных форм?

Чем проще прием, тем сильнее его действие. Рефренная форма проста: в ней легко угадывается и прогнозируется порядок развертывания частей. Цикличность обновлений и повторов делают предсказуемым ритм и очертания формы. В сравнении со сквозным мотетом, текущем вослед слову, в рефренной форме проступает еще и ритуальная основа. Порядок смен и по-

¹ Цит. по: Шестаков В. (сост.). Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М., 1971. С. 163.

² Там же. С. 165.

³ Имеется в виду крупная часть из *Vesperae*.

⁴ Шестаков В. Цит. соч. С. 167.

вторых исходит не от слова и не от музыки, а от действия, слитого с ними в одно синкретическое целое. Характер рефренов, часто туттийный, скандирующий и ритмично-двигательный, указывает на третье слагаемое – коллективное пение-действие, движение в пространстве, да и на само пространство. Наконец, повторяющаяся смена частей разного склада образует переключку, диалог между ними – словесный, музыкальный, пространственно-пластический. Здесь есть и ритуальность, и элемент игры, и театр, что для человека начала XVII века крайне актуально: весь мир – театр. Это уже не столько сам ритуал, сколько игра в ритуал, его изображение, превращающееся во что-то музыкально-сценическое и далее, как мы увидим, – в автономно музыкальное.

Разнообразие жанровых воплощений рефренной формы (месса, мотет, концерт, концертный мадригал, опера, оратория) говорит о многих источниках, питавших ее, а в конечном счете о ее архетипичности.

4. Архетипы

Апелляция к человеческому восприятию, по сути, есть взывание к антропологической памяти, хранящей мифологические структуры-архетипы. Выйдя из синкретического целого – обряда, эти структуры, единые для пространственных и временных искусств, послужили основой как тексто-музыкальных, так и собственно музыкальных форм. Рефренная форма архетипична и подчеркнута синкретична. Она напрямую восходит к сакрально-обрядовым структурам, которые суть различные формы-метафоры единственной категории архаического сознания – тождества⁵: ряду, агону (состязанию) и кругу. Хоровод – одна из древнейших структур, музыкально-пластический образ выстроенного космоса. Слова «хор» (греч.), «коло» (слав.), «круг» означают хоровод, хороводную пляску. Круг – это метафора полноты, всеохватности пространства и времени, структура, выражающая принцип *системного множества*. Замкнутость круга символизирует совокупную жизненную энергию, гармонию и упорядоченность, саму жизнь: цикличность бытия, вечный круговорот жизни природы и социума. Круг – пространство обрядовых действий, процессий, шествий, хороводов, игр, детских игр. Он базируется на категории тождества, которая исключает иерархический структурный рост, линейную, причинно-следственную связь. Отсюда простота хоровода и сила его воздействия.

⁵ О категории тождества см.: Фрейдберг О. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 51.

На архетипе круга строятся многие жанры разных эпох. В светской практике – это все формы лирической поэзии, идущие от танца⁶: старофранцузские баллады, рондо, виреле, хороводные песни кароле, итальянская вилланелла.

Из богослужебных форм и духовных жанров это – антифоны, респонсории, литании, крестный путь (14 стояний), магнификаты, средневековые английские кэролс.

Полагание архетипа круга в основу собственно музыкальных форм делает их парадигматическими, поскольку, развертываясь по единой модели, они принимают те или иные свойственные каждой эпохе типизированные черты.

Типизация рефренных форм Ренессанса и барокко связана с исторически обусловленным характером взаимодействия нескольких архетипов – ряда, агона и круга. Ряд – последование тождественных единиц – строк, строф, стансов, куплетов, он принял также производную от них форму *basso ostinato* – новую собственно музыкальную форму, у Монтеверди нередко слитую с рефренностью. Агон – состязание, борьба – реализуется через диалогичность, парность, симметрию. Агон стал одним из символов барокко. В концерте он проецирует ритуальную бинарность – модус игры, двоичный структурный код – на все параметры музыкального языка: строфа – ригурнель, реплика – эхо, тема – ответ, пиано – форте; вокальное – инструментальное, соло – тутти, симметрия двух хоров, мужские голоса – женские голоса, речитатив – кантилена; темпусы совершенный – несовершенный (3/1 – 2/2); типы фактур горизонтальные – вертикальные (подобно чередованию арочных пролетов и колонн).

5. Общая классификация

Среди рефренных форм начала и середины XVII века можно выделить два основных класса: а) строфические (куплетные) песни с рефренами (ригурнелями) и б) сквозные имитационные формы мотетного письма с рефренами (ригурнелями), назовем их – *рефренные мотеты*. Песни с рефренами стали прототипом куплетного рондо (классицистская тенденция, основной вектор – Франция), рефренные же мотеты – прототипом ригурнельных фугированных и нефугированных, прежде всего концертной формы (барочная линия, основной ареал – Италия, Германия).

⁶ О танцевальных корнях «лирических форм» баллады, рондо, виреле см.: Шишмарев В. Книга для чтения по истории французского языка. М.; Л., 1955. С. 360.

В начале же, в Италии рубежа XVI–XVII веков были представлены в изобилии и разнообразии оба класса, равно как и промежуточные типы, сочетающие черты того и другого. Широко распространенные итальянские приемы можно наблюдать в творениях Дж. Gabrieli, Монтеверди, Шютца, Шейдта, Преториуса, но особенно – у Монтеверди.

Рефренные формы Монтеверди – это отдельная глава в истории композиции. Они занимают у него столь обширное место и конструируются столь изобретательно, что можно уже только по ним судить о мастере, чья инженерная комбинаторика олицетворяет собой высшее проявление духа экспериментаторства, как о художнике-титане, который в век экспансии технического разума, как никто, выразил свое время.

В рефренную парадигму куплетных форм у Монтеверди попадают как простенькие Канцонетты для трех голосов, так и целые оперные сцены из «Орфея», «Улисса», «Коронации Поппеи». Среди самого новаторского сюда относятся также рефренные мадригалы VII книги, названной *Concerti*.

К классу мотетных форм надо причислить *рефренные мадригалы* VIII книги, многочисленные духовные сочинения разных лет. Среди них три мотета «Beatus vir».

К промежуточному типу следует отнести «Ave maris stella» (из «Vespers»), где наблюдаются признаки обоих классов: куплетного (от средневекового гимна Деве Марии) и мотетного (в обрамляющих частях).

6. Рефренный мотет

Рефренный мотет соединяет принцип сквозного тематического обновления, имитационного развития в строфах (условно – интермедиях) с дискретностью, вносимой рефреном (повторяющейся строкой или строфой). Такие мотеты встречаются в ренессансной композиции *a cappella*. Ее особенно культивировали композиторы Венецианской школы собора св. Марка, где работали Дж. Gabrieli, Д. Кроче, позднее Монтеверди, где учился Шютц, в чьих многохорных опусах разных лет мы находим ее образцы. У Дж. Gabrieli она встречается как в вокальных жанрах, концертах, Священных симфониях, так и в инструментальной канцоне, автономно музыкальном жанре, отвлеченно связанном с церемониальностью.

Об универсальной схеме рефренных форм не могло быть и речи. Каждый опус – разовый проект.

Рефренный мотет – это прямой, хотя и отдаленный, предок барочного концерта. Основание для такого понимания можно видеть в характерных гармонических структурах некоторых мотетов, где наблюдаются признаки зарождения собственно барочных – тональных рефренных форм. В частно-

сти – признаки эволюции от стабильных рефренов к мобильным. Рассмотрим начало этого пути.

7. Гармония

Концертная форма Баха, Вивальди – тональная, она основана на модулирующих интермедиях и транспозиции ритурнеля. Ренессансные рефренные формы – модальные, в них рефрены возвращаются в неизменном виде, а каденционный план обусловлен индивидуальной структурой григорианских ладов. Найти промежуточные этапы нам позволяют рефренные формы модального и раннетонального периода Кроче, Дж. Габриели, Монтеверди.

1) *Обход ступеней модального лада.* Пребывание в одном ладу и обход его ступеней – реперкусс и финалисов – фундаментальное условие гармонической цельности модальных форм. Приведем схему одного из мотетов.

Схема 1. Д. Кроче. «Incipite Domino in timpanis»

Части	1 строфа	Рефрен	2 строфа	Рефрен	3 строфа	Рефрен
Слова	Incipite	Cantate	Jubilare	Cantate	Exultate	Cantate
Размер	C	3/2	C	3/2	C	3/2 C
Такты	10	11	18	11	30	11 + 2
Каденционные ступени G ^{mix}	I	I	I	I	I	I I

Мотет с рефреном Джованни Кроче представляет типичную модель «ренессансного хора»: сквозное тематическое обновление строф и стабильность рефренов.

Точные повторения в мотетах имеют самое большое распространение. Вместе с этим уже встречаются мотеты с измененным повторением. Рефренные мотеты с мобильными рефренами и становятся более близким предшественником концертной формы. Ранний пример: Дж. Габриели – инструментальная Канцона девятого тона из «Sacrae symphoniae» (1597).

IV ступень девятого тона A^{sol} функционально подобна реперкуссам (главным ступеням) церковных тонов, поэтому начало с нее первого ритурнеля закономерно для модальной интонации девятого тона. Гармоническая перепланировка второго ритурнеля (в частности, перенос – транспозиция – его начальной фразы на кварту вниз) есть признак развития в пределах модаль-

ного лада при одинаковом кадансировании на ступени финалиса *a*. Третье сжатое проведение ритурнеля в заключительной части мотета дано на первоначальной высоте как возвращение. Высотные изменения во втором ритурнеле – уже признак интереса к возможностям сквозного развития. Инструментальная Канцона девятого тона Дж. Габриели лишь приоткрывает перспективу *идеи пути*, способного неточностью повторений разомкнуть *круг тождеств* и образовать *однократный линейный процесс*.

Схема 2. Дж. Габриели. *Canzon per sonar noni toni*

Части	1 строфа	Ритур- нель	2 строфа	Ритур- нель	3 строфа	заключение	
						Ритур- нель	Строфа (каданс)
Размер	C	3	C	3	C	3	C
Каден- цион- ные ступе- ни	I	IV..... I NB	I	I..... I NB	I	IV NB	I
Такты	15	22	11	22	10	4	3

2) *Обход ступеней раннебарочной тональности. Образец: К. Монтеверди. Мотет «Beatus vir».*

Пример 1

Canto

Be - a - tus vir qui ti - met Do - minum qui ti - met Do - mi - num

Alto

Basso
Contino

Схема 3

№ строф	Строфы	Каденционный план G ^{mix}
1	Beatus vir, qui timet Dominum 2/2 Beatus vir, qui timet Dominum 3/1 in mandatis eius volet nimis. [<i>Beatus vir, qui timet Dominum</i> 3/1]	G G d ^{<} G
2	Potens in terra eri semen eius; 2/2 generatio rectorum Benedicetur. Beatus vir, qui timet Dominum. 2/2	d ^{<} d ^{<} G
3	Gloria et divitiae in Domo eius, et justitia eius manet in saeculum saeculi. + + Beatus vir, qui timet Dominum. 2/2	C G G
4	Exortum est in tenebris lumen rectis; misericors et miserator ... + [<i>Beatus vir qui timet Dominum</i>] 2/2 ...et in atus. + Beatus vir, qui timet Dominum. 2/2	C V → (a) V → a ^{<}
5	Jucundus homo qui miseretur commodat, 3/1 disponet sermones suos in iudicio.	C a ^{<}
6	Quia in aeternum non commovebitur; 2/2 <i>Quia in aeternum non commovebitur...</i> + + Beatus vir, qui timet Dominum (...) 2/2 <i>non commovebitur</i> + Beatus vir, qui timet Dominum 2/2 in memoria aeterna erit justus. 2/2	d ^{<} V → (G) V → a ^{<} d ^{<}
7	Ab juditione mala non timebit, paratum cor eius sperare in Domino.	G e ^{<} _{фриг. кл.}
8	Confirmatum est cor eius; non commovebitur... <i>non commovebitur</i> donec despiciat inimicos... 3/1	a ^{<}
8a	... suos. + Beatus vir, qui timet Dominum. 2/2	V → d ^{<}
9	Dispersit dedit panperibus; 2/2 justitia eius manet in saeculum saeculi; cornu eius exultabitur in gloria.	C, d ^{<} C, G
10	Peccator videbit et irascetur, dentibus suis () fremet et tabescet. Desiderium peccatorum... Peribit,	G C a ^{<} V → (G)
1a	<i>Peribit</i> + Beatus vir, qui timet Dominum. 2/2 Beatus vir, qui timet Dominum. 3/1	G G
I	Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto 2/2	C, d ^{<} (^{<}), C
II	Sicut erat in principio et nunc et semper	G, d ^{<} , a ^{<} , G
	Beatus vir, qui timet Dominum. 2/2	G
III	<i>Semper</i> et in saecula saeculorum. 3/1	a ^{<} , G
	Beatus vir, qui timet Dominum. 2/2	G

Жирным шрифтом выделены рефренные строки и их каденции.

В скобках обозначены рефрены без слов – в инструментальном звучании.

Знаком + объединены строки, звучащие в контрапункте.

Курсивом обозначены строки псалма, повторение которых имеет особое формообразующее значение.

Мотет «*Beatus vir*» Монтеверди (издан в 1650) для семи певцов, двух скрипок и басса континуо написан на текст 111 псалма: десять строф и в конце «*Gloria Patri*».

Строфы распределены следующим образом.

а) 1-я строка «*Beatus*» 2/2 – рефренная, она повторяется после 2-, 3-, 4-, 8- и 10-й строф, вставлена внутрь 6-й строфы, а также прославляет строки «*Gloria Patri*».

б) Музыка 1-й строфы «*Beatus*» 3/1 (полифонический вариант рефрена в размере 3/1) с изменением проводится после 10-й строфы (1а), образуя монументальное обрамление всего псалма. Таким образом, мотет не только *рефренный*, но и *репризный*. Дополнительный организующий план (помимо рефренного) создает симметрию крупного масштаба: при рефрене в 3 такта заглавная строфа занимает 22 и в репризе 12 тактов (в перспективе – концертная форма с репризой *da capo*⁷).

в) Строки «*Gloria Patri... Amen*» (обозначены латинскими цифрами I, II, III), ритмично перемежаясь рефреном, образуют арочное перекрытие с первыми тремя строфами. Это еще один момент симметричных соответствий.

г) Каденционный план 1-й и 10-й строф (на ступени финалиса, замкнутый) обеспечивает их максимальную устойчивость и главенствующее положение в композиции.

Строфы 2-я и 3-я с каденциями на d-G и, соответственно, C-G демонстрируют убывающую экспозиционность, однако при рефренном кадансе на финалисе G.

Начиная с 4-й строфы строфных каденций in G не будет вплоть до самого конца псалма; вместо него – a, d, C.

д) Рефрен троекратно проводится и кадансирует на финалисе в начале и троекратно в конце композиции. Средние проведения транспонируются и кадансируют in a (строфы 4-я и 6-я) и in d (8а). В целом план: GGG aad GGG.

е) Дополнительный фактор рефренности действует в ритмическом параметре: темпус 3/1 устанавливает связи тождества-подобия между строфами

⁷ О концерте типа *da capo* см.: Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974. С. 146.

1, 5, 8a, 1a, III. Их система каденций G, a, d, G, G обнаруживает автономный слой тех же высотных связей (между строфами в метрике 3/1), что и в параллельном ему основному – тексто-мелодическом слое («Beatus» 2/2). Ср. план в пункте д).

Примечательно, что рефрен не столько разделяет строфы, сколько соединяет. Это происходит из-за того, что внутренние рефрены кадансируют не на первоначальной высоте, *in G* миксолидийского лада, а на других высотах: *in a* и *in d*. Мотет написан в VII тоне, G миксолидийском, и высоты кадансирования соответствуют автентической реперкуссе d (квинте VII тона), плагальной реперкуссе C (кварте плагального VIII тона), и характерной для VII тона секунде a, финалисе формулы окончания – *in a*. Как известно, в древних псалмовых попевах VII тон имеет финалис a. Так что включенный в круг каденционных ступеней G – d – C – a – G псалмовый финалис a (эпохи формульной модальности) уступил свою функцию финалису G, претендующему на роль тоники, центра раннетональной системы.

Транспозиции рефрена предвосхищают модулирующие интермедии. Хотя у Монтеверди это пока еще лишь обход ступеней лада строго модального происхождения, он осуществляется уже в условиях ранней тональности: рефрен не только меняет высотное положение, но и претерпевает смену ладового наклона *dur* – *moll*. Все это вместе открывает перспективу к тональному развитию ригурнелей, модуляциям в интермедиях, тематической работе, свойственным концертной форме. Так, форма круга, по своей природе модальная, обнаруживает первые признаки адаптации к новой, только становящейся тональной тенденции, где берет начало линейный процесс.

3) Барочная тональность. Концертная форма зрелого барокко, как и fuga, опирается на тональный принцип, суть коего состоит в экспозиции устоя, его нарушении и затем утверждении. Но в отличие от классических форм, где тональность – это коллизия: устой драматически разрушается и так же драматически завоевывается, – гармонический мир барокко переживает тональность как ландшафт: мирное путешествие по знакомым окрестностям устоя не грозит потерять его из виду, и путника не покидает уверенность, что он в любой момент может повернуть к дому.

Барочные концерты занимают промежуточное положение между линейным временем классических форм, с их необратимым, однократным процессом, – и циклическим «вечным возвращением» ренессансных хороводов. Идея круга вписана в однократный процесс, разворачивающийся между началом и концом, что есть идея *пути и возвращения* «на круги своя». Рефренные мотеты Монтеверди стоят в самом начале этого переходного этапа, открывают его.

8. Терминология

Жанровые обозначения в конце XVI и в XVII веках не носили целевого характера и не указывали на форму. Рефренные мотеты встречались среди простых мотетов под тем же жанровым названием, например у Кроче. В сборниках *Concerti* (1587), *Symphoniae sacrae* (1597) Дж. Габриели рефренные мотеты также появляются наряду с обычными. Для инструментального (в том числе рефренного) опуса Дж. Габриели избрал термин *Canzon per sonar*.

Шютц называл их двояко. Из двух рефренных композиций на один и тот же псалом он обозначил: на хорал – *Канцона* и свободную – *Концерт*.

Монтеверди термина не дал. Названиями служат начальные слова текстов: «*Ave maris stella*», «*Beatus vir*» и другие. Рефренная инструментально-вокальная композиция могла у него появиться под названием *Соната*.

Поскольку всепроникающий и вездесущий рефренный принцип не был связан с определенным жанром, то не было и специального термина для рефренных форм. Так сохранялось на протяжении всей эпохи барокко.

Итак, мотет, канцона, симфония, соната, концерт.

ЕКАТЕРИНА ПОПОВА (МОСКВА)

ЗАГАДКА ГАМБУРГСКИХ РУКОПИСЕЙ: К ИССЛЕДОВАНИЮ ТЕОРИИ КОМПОЗИЦИИ В СЕВЕРНОЙ ГЕРМАНИИ XVII ВЕКА

Как правило, словосочетание «северонемецкая музыка» связано в нашем восприятии с северонемецкой органной школой XVII века, сыгравшей выдающуюся роль в европейской музыкальной культуре барокко и представленной такими громкими именами, как С. Шейдт, Г. Шейдеман, гамбургская династия Преториусов, М. Векман, И. А. Рейнкен, Ф. Тундер, В. Любек, Д. Букстехуде, Н. Брунс и др. Однако менее известно, что эти музыканты были не только выдающимися органистами, но и в не меньшей степени проявили свои дарования во всех областях музыкального искусства – начиная от церковной кантаты (и иногда даже оперы) и заканчивая преподаванием.

Невольно возникают два вопроса: чем вызвано столь щедрое изобилие поистине универсальных дарований в этом небольшом регионе, которое сохранялось на протяжении более чем столетия, и что объединяло в одно целое столь разные сферы деятельности в творчестве каждого из них?

Мы попытаемся дать ответы на эти вопросы, обратившись к теории и практике музыкальной композиции эпохи и опираясь при этом на изучение трактата XVII века, известного под названием «Правила композиции».

На первый вопрос ответить не так уж трудно, если вспомнить, что прародителем и создателем северонемецкой органной школы и «отцом» всей протестантской органной традиции был выдающийся нидерландский органист, композитор и музыкальный педагог Ян Питерсзон Свелинк¹. Как известно, все без исключения музыканты первой «волны» северонемецкой органной школы обучались игре на органе у Свелинка в Амстердаме, а последующие поколения мастеров северной Германии были учениками учеников

¹ Более подробные сведения об учениках и последователях Яна Свелинка на русском языке можно найти в следующих работах: *Киселева Л.* Органное творчество Я. Свелинка. Дипл. работа. МГК, 1987; *Попова Е.* Искусство Я. П. Свелинка: музыкальная теория и практика на границе эпох // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: Материалы научно-практической конференции. М., 1999. С. 99–111; На заре Нового времени: трактат Яна Свелинка о композиции // Мир музыки (Баку), 2002, №№ 3–4/13. С. 140–150; Ян Свелинк – композитор, органист, теоретик. Очерки музыкальной культуры Нидерландов эпохи «Золотого века» // Из дипломных исследований 1999 года. МГК, 2002. С. 5–42.

«Мастера Яна». Поскольку инструментальное искусство Свелинка было крайне новаторским (точнее, оно впервые получило право называться самостоятельным родом профессионального искусства музыканта), неудивительно, что его зерна столь мощно проросли в творениях его учеников и последователей. Кроме того, этому в немалой степени способствовала и специфика органной ситуации в Германии, ибо этот инструмент играл весьма значительную роль в общественной и духовной жизни страны.

Второй вопрос требует более глубокого и детального изучения. «Творец органистов» (по Маттезону²) Ян Свелинк был не только выдающимся музыкальным педагогом и блестящим завершителем эпохи «великих нидерландцев» в области вокальной композиции, но и самым большим для своего времени новатором в области органной импровизации. Его инструментальный стиль отличается от несметного количества бытовой инструментальной музыки того времени тем, что в нем помимо огромного таланта и масштабности замысла прежде всего чувствуется блестящий и зрелый мастер, превосходно владеющий всеми тонкостями и изощренными контрапунктическими техниками полифонии строгого письма и, главное, виртуозно приспособляющийся их к специфике своего инструмента.

Поэтому можно предположить, что Свелинк обучал своих северонемецких учеников не только «азам» искусства игры на органе, но и искусству композиции, что было в те времена неотъемлемой частью ремесла любого профессионального музыканта³. Думается, можно с достаточной долей уверенности утверждать, что система обучения «Магистра Яна» базировалась на глубоком и всестороннем освоении богатого наследия нидерландского и итальянского контрапункта, ибо без этих знаний «авангардные» идеи Свелинка в области инструментальной игры могли остаться непонятыми даже среди его коллег. К счастью, до наших дней сохранилось несколько списков единственного теоретического трактата, приписываемого Свелинку, – «Пра-

² Иоганн Маттезон называет Свелинка «Organistenmacher». См.: *Mattheson J. Grundlage einer Ehren-Pforte.* (Hamburg, 1740), Berlin, 1910. S. 331.

³ Остается лишь сожалеть о том, что это «золотое правило» постепенно исчезло из системы обучения музыканта-профессионала. В настоящее время на специальном курсе гармонии в Московской консерватории существует опыт возобновления традиции преподавания теории музыки как *современной практико-композиционной дисциплины*. Это – естественная необходимость, позволяющая не утратить связь с живой музыкой и вместе с тем значительно раздвигающая границы наших представлений об искусстве. Думается, нужно приложить все усилия к тому, чтобы этот драгоценный метод теоретических учебных курсов получил повсеместное распространение и признание среди музыкальных педагогов.

вил композиции»⁴, который позволяет хотя бы частично воссоздать его методику преподавания и лабораторию музыкантского становления его учеников. Рукописи труда дают представление не только о практике и теоретической мысли эпохи Ренессанса и времен Свелинка, но и о творческих завоеваниях более поздних поколений музыкантов. Чем же вызван этот удивительный симбиоз времен в пределах одного трактата?

Притом, что трактат Свелинка практически полностью повторяет идеи из III части знаменитого труда Дж. Царлино «Установления гармонии», не менее важно и то обстоятельство, что ни один из списков не был сделан рукой самого «магистра Яна». На сегодняшний день известно 4 рукописи «Правил композиции», две из которых находятся в Гамбурге, одна – в Вене и одна – в Берлине. Однако установить их подлинных авторов и создателей сейчас крайне проблематично. Более того, последние изыскания показали, что отнюдь не все разделы труда являются принадлежностью школы Свелинка⁵.

Самое большое затруднение для современного исследователя состоит в том, что нам неизвестен первоисточник этого трактата, который, по всей вероятности, мог существовать и был первоначально написан на голландском или немецком языке как частичный перевод III части «Установлений гармонии» Дж. Царлино⁶. Единственное печатное издание «Правил композиции» со времени их создания под редакцией Х. Германа (1901)⁷ содержит огромное количество исторических неточностей и опечаток; к тому же Герман сделал компиляцию трех разных рукописей – МА, МВ и МС⁸ (см. ниже Таб-

⁴ Более подробное описание на русском языке известных на сегодняшний день рукописей, а также внешний вид некоторых манускриптов можно найти в статье: *Попова Е.* На заре Нового времени <...>. С. 140–150.

⁵ О новейших исследованиях рукописей и версиях авторства «Правил композиции» подробно пишет в своем труде У. Грапентин, который основывается не только на собственном изучении списков труда, но и обобщает буквально все исследования на эту тему (*Gräpenthin U.* The transmission of Sweelinck's *Composition Regeln* // *Sweelinck studies: proceedings of the international Sweelinck symposium Utrecht 1999*, STIMU / Ed. by P. Dirksen. Utrecht, 2002. P. 171–198).

⁶ См. об этом: *Gräpenthin U.* Op. cit. P. 181.

⁷ *Jan Pieterszoon Sweelinck.* Composition Regeln // *Sämtliche Werke.* In 10 Bde / Hrsg. von M. Seiffert. Bd. 10 / Hrsg. von H. Gehrman. 's-Gravenhage & Lpz., 1901. В дальнейшем это издание будет обозначаться нами «СС» («Собрание сочинений»).

⁸ Здесь и в дальнейшем рукописи обозначаются согласно предложению Германа: МА и МВ – две гамбургские рукописи, МС – берлинская. Венскую рукопись, неизвестную Герману и представляющую собой заключительную часть известного Венского клавирного кодекса (A-Wm, MS XIV/714) – одного из важнейших источников клавирной музыки Яна Свелинка, мы вслед за У. Грапентином обозначаем как MD.

лицу 2), что также послужило причиной изрядной путаницы в и без того неясной ситуации с источниками.

По всей видимости, «Правила композиции» ни разу не были опубликованы вплоть до 1901 года. Поэтому достоверно можно судить лишь о заимствованиях из других трудов, и, в частности, о происхождении музыкальных примеров. Помимо нескольких оригинальных образцов, они были почерпнуты главным образом из разных редакций «Установлений гармонии» (1558¹, 1573³, 1589)⁹, а также из трактата ученика Царлино Дж. М. Артузи «Искусство контрапункта» («L'Arte del Contraponto», Венеция, 1598)¹⁰.

Однако главная загадка состоит в том, кто и зачем перенес в трактат второй половины XVII века (см. ниже Таблицу 1) музыкальные примеры, отражающие практику предшествующей ренессансной эпохи, и как они могли оказаться актуальными для музыки последних десятилетий XVII века в рамках одной из самых передовых композиторских школ – северонемецкой?

⁹ Цифры около дат обозначают порядковый номер редакции «Установлений гармонии», которые, как известно, несколько отличаются друг от друга по содержанию. Грапентин в своей работе неоднократно ссылается на издание 1589 года, под которым имеется в виду полное собрание сочинений Дж. Царлино в четырех томах, увидевшее свет в 1588–1589 годах в Венеции (*De tutte l'opere del r. m. G. Zarlino. Venice, 1588–1589*). IV том составили научные опыты Царлино. Считается, что издание «Установлений» 1589 года главным образом опирается на издание 1561 года, выпущенное между двумя широко известными редакциями 1558 и 1573 годов. При этом издание 1561 года представляет собой перепечатку первой редакции 1558 года. Однако в словаре Римана указан не 1561, а 1562 год (см.: *Riemann Musik-Lexicon. Ergänzungsband. Personenteil L – Z. Zarlino. Mainz, B. Schott's Söhne, 1975. S. 943*). Подробный указатель отличий в редакциях 1589 и 1561 (1562?) и, соответственно, отчасти 1558 года можно найти в следующем издании: *Zarlino Gioseffo. Le Istitutioni Harmoniche. Nelle quali oltre le materie appartenenti alla Musica, si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici, & di Filosofi (Venetia, 1561)*. (BMB) *Saggi introduttivi di I. Fenlon e P. Da Col; Varianti dell'ediz. del 1589 e indice a cura di P. Da Col. In-4, pp. 470, numerose figg. n.t., br. Bologna, Arnaldo Forni Editore [2907 3]*. Для исследования «Правил композиции» вопрос о редакциях труда Царлино во многом является определяющим, поскольку Свелинк, по всей видимости, познакомился с редакцией «Установлений» 1589 года, опирающейся на издание 1561 (1562?) года, раньше, чем с редакцией 1573 года. Грапентин вслед за Р. Айтнером считает, что главным источником для свелинковского учения о контрапункте стало издание 1589 года, а с редакцией 1573 года автор лишь иногда «советовался» (*Grapenthin U. Op. cit. P. 185*).

¹⁰ Первым на это указал В. Браун (*Braun W. Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts II: von Calvisius bis Mattheson // Geschichte der Musiktheorie 8/II. Darmstadt, 1994. S. 29–30 u. a.*). Однако не исключено, что в «Правилах композиции» присутствуют музыкальные примеры и из трудов других итальянских теоретиков.

Для ответов на эти вопросы приведем общую схему содержания каждой рукописи и соответствий между ними (Таблица 1), а также содержимое труда в том виде, в котором он был опубликован Германом (Таблица 2)¹¹.

Таблица 1
Содержание рукописей «Правил композиции»

Рукопись	Местонахождение ист. (кто первым указал на него)	Предполагаемый автор / переписчик	Датировка	Содержание	
МА	Гамбург (Р. Айтнер, 1871) ¹²	I часть – восстановлена Якобом Преториусом-младшим	I.1 ¹³	Предположительно – вторая половина XVII века	Простейшие понятия (интервалы, консонансы и диссонансы, ритм, каденции, основы контрапункта)
			I.2		
			I.3	I.3 – записано после смерти Свелинка (после 1621)	Канон, имитация в простом и двойном контрапункте в дециму и в дуодециму ¹⁴ ; включает канон Свелинка «O Mensch, bewein' dein Sünde groß» (СС, с. 76–77) и два канона Дж. Булла «Wenn wir in höchsten nöthen seyn» (СС, с. 83–84)

¹¹ Поскольку вплоть до настоящего времени второй публикации «Правил композиции» не существует (хотя она и запланирована в качестве заключительного тома нового издания Собрания сочинений Свелинка, предпринятого в Амстердаме), для облегчения исследований в Таблице 2 мы приводим схему соответствий между источниками и редакцией Германа.

¹² *Eitner R. Über die acht, respektive zwölf Tonarten und über den Gebrauch der Versetzungszeichen im XVI. und XVII. Jahrhundert nach Joh. Peter Sweelinck // Monatshefte für Musikgeschichte 3. 1871. S. 133–151.*

¹³ Грапентин предполагает, что МА I.1 представляет собой *реконструированное* учение Свелинка, поскольку в этом разделе рукописи можно обнаружить *свободно* расположенный материал из 44-й главы «Установлений» Царлино 1589 года (*Grapenthin U. Op. cit. P. 189*).

¹⁴ Грапентин пишет о том, что в этой части рукописи изложено 6 полных глав из «Установлений» Дж. Царлино 1589 года, а именно главы 54–56, 62, 63 и 66, которые также можно найти в МВ и МС (*Grapenthin U. Op. cit. P. 188*). Глава 66 обогащена музыкальными примерами из труда Артузи и другого неизвестного источника и дана согласно последовательности Царлино только в МВ, в то время как в МА/МС царлиновский порядок правил и примеров изменен.

		II часть – И. Тейле или его ученик Г. Остеррайх ¹⁵		Не ранее 90-х гг. XVII века	Теория обратимого контрапункта	
		III часть – автограф И. А. Рейнкена		Предположительно – 2-я пол. XVII в.	Дополнения и комментарии И. А. Рейнкена ко II части	
МВ	Гамбург (Р. Айтнер, 1871)	I часть	И. А. Рейнкен	1670 ¹⁶	Фрагментарный источник	Соответствует МА I.1
		II часть				Соответствует МА I.3
МС	Берлин (М. Зейферт, 1891) ¹⁷	Органист Б. Грамман ¹⁸		1657	Соответствует МА I ¹⁹ и доп. таблицей ладов из III ч. «Syntagma musicum» М. Преториуса ²⁰ ; полный источник	

¹⁵ Поскольку этот фрагмент (МА II) не имеет ничего общего со Свелинком и его школой, он будет исключен из нового издания Собрания сочинений Свелинка. Любопытно, что в издании 1901 года Х. Герман уже пришел к выводу, что МА II не принадлежит непосредственно самому Свелинку (*Gehrmann H. Einleitung // Jan Pieterszoon Sweelinck. Sämtliche Werke. <...>. Bd. 10. Composition Regeln. 's-Gravenhage & Lpz., 1901. S. III*).

¹⁶ Несмотря на датировку МВ, выставленную на самой рукописи, Грапентин предполагает, что МВ отражает более раннюю стадию передачи свелинковского учения о композиции, чем МА и МС. В отличие от МА и МС, где периодически встречается произвольный порядок расположения заимствованных у Царлино нотных примеров (что было замечено переписчиками), в МВ в точности соблюдена последовательность расположения нотных примеров согласно редакции Царлино 1589 года. Поэтому, ориентируясь на МВ, можно сделать вывод о том, что изначально свелинковский трактат был ближе именно царлиновскому первоисточнику. Не исключено, что изменение точного порядка нотных примеров и некоторых правил Царлино в труде Свелинка могло быть сделано в процессе записи трактата кем-либо из его учеников. Грапентин считает, что правила, описанные в МВ II, более точно отражают учение самого Свелинка, чем правила из МА и МС (*Grapenthin U. Op. cit. P. 190*).

¹⁷ *Seiffert M. Notizen // Siebenter Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Lpz., 1891. S. 679–680.*

¹⁸ Несмотря на то, что на титульном листе выставлено имя переписчика («*Burchardus Gramman/ Anno 1657*»), Грапентин считает, что МС отражает учение Свелинка, пересмотренное Якобом Преториусом (*Grapenthin U. Op. cit. P. 191*).

¹⁹ В МС в немецкой органной табулатуре, а также в виде партитурной нотации на двух нотонаосцах записано большинство нотных примеров, в то время как в МА I лишь один из примеров нотирован в немецкой органной табулатуре.

²⁰ *Praetorius M. Syntagma musicum III: Termini musici. (Wolfenbüttel, 1619), Kassel, 1955. S. 46–47* (на это заимствование указывает В. Браун, см.: *Braun W. Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts II: von Calvisius bis Mattheson // Geschichte der Musiktheorie 8/II, Darmstadt, 1994. S. 29*). В МС таблицы даны в немецкой органной табулатуре и предназначены «для органистов, которые приучены к немецкой табулатуре и, возможно, даже не могли бы руководствоваться нотами» (СС, с. 85; перевод автора).

MD	Вена (Ф.В. Ридель, 1963) ²¹	Аноним (возможно, Якоб Преториус-младший)	Вторая половина XVII века ²²	Соответствует фрагментам из MA I.1 ²³ ; фрагментарный источник
----	--	---	---	---

Таблица 2
 Распределение материала рукописей «Правил композиции»
 в издании СС 1901 года

Рук.	СС, 1901, № стр.	Пояснения
MA I, MD ²⁴	С. 1–7	Свелинковские «Правила композиции» (до с. 22 СС включительно). MD соответствует правилам №№ 1–26 СС
MA I	С. 7–8	Начиная отсюда, в СС следует пропуск 58-ми правил из MA I.1
MA I, MD	С. 9–18	MD соответствует правилам №№ 36–61 СС
MA I	С. 18–22	Здесь заканчивается один из разделов свелинковских «Правил композиции»
MB I	С. 23–24	Правила об употреблении «жестких» диссонансов, отсутствующие в MA и MC
MA I	С. 24–38	Свелинковские «Правила композиции» (до с. 49 СС включительно)
MA I.2	С. 38–39	Свелинковские «Правила композиции». Три разных раздела о ладах, имеющиеся в рукописи (см. Таблицу 1), в редакции Х. Германа преобразованы в один, охватывающий 12 ладов
MA I	С. 39–49	Свелинковские «Правила композиции»
MB I	С. 49–58	Раздел включает в том числе правила транспозиции ладов
MA I.3	С. 59–85	Свелинковские «Правила композиции»
MB II	С. 59–85. Отдельные указания на заимствования (см. с. 64–65, 81 и др.)	Х. Герман заимствует из MB II только те примеры, которые не совпадают с примерами из MA I.3/MC, а также указывает на различия между MB и MA/MC

²¹ Riedel F. W. Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien. Kassel, 1963. S. 72.

²² Грапентин относит этот манускрипт наряду с MB к старейшим рукописям трактата (*Grapenthin U. Op. cit. P. 191*).

²³ В MD все музыкальные примеры нотированы исключительно в немецкой органной табулатуре.

²⁴ MD не используется в редакции Германа, поскольку в то время этот источник «Правил композиции» еще не был известен. Поскольку MD аналогичен фрагментам из MA I.1, для полноты картины мы также включаем его в таблицу, указывая в скобках номера соответствующих правил. В отличие от MA, в MD все примеры нотированы исключительно в немецкой органной табулатуре (подробнее о венской рукописи см.: Riedel F. W. Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien. Kassel, 1963).

МА II	С. 86–104	По сравнению с рукописью Х. Германом в СС был полностью изменен порядок изложения
МА III	С. 104–106	Добавления Рейнкена в сокращенной форме
МС	Х. Герман в своей редакции практически не использует – только для сравнения и уточнения	Свелинковские «Правила композиции»

Итак, мы видим, что все рукописи «Правил композиции» возникли в кругу учеников и последователей Яна Свелинка (за исключением фрагментов МА, созданных в кругу австро-немецкого композитора и теоретика Иоганна Тейле). Более того, партитурная нотация большинства нотных примеров, так же как и широкое применение в рукописях немецкой органной табулатуры (и то, и другое было новым по сравнению с Царлино), безусловно подтверждает идею о том, что «Правила композиции» были рассчитаны на органиста и, по всей видимости, были записаны музыкантами, также разбирающимися в органе.

Теперь позволительно вернуться к вопросу, который был задан в самом начале – вопросу о причинах универсальности и «долгожительстве» северо-немецкой композиторской и исполнительской школ. Сам Свелинк, будучи музыкантом гениально одаренным сразу во многих областях, не мог не вдохновить своих талантливых учеников собственным примером широты взглядов и масштабов музыкальной деятельности. Кроме того, кропотливое и детальное изучение под руководством Свелинка не только искусства органной игры, но и высших достижений уходящей эпохи в области контрапункта, а также умение внедрить их вслед за учителем в мир инструментального звучания стали залогом и надежным фундаментом самых плодотворных новых тенденций европейской музыки вплоть до начала XVIII века, благодаря Свелинку локализовавшихся в северной Германии.

Необходимо обратить внимание еще на одну линию возможного влияния и практического продолжения свелинковского учения о контрапункте.

Известно, что с «Правилами композиции» были знакомы И. Г. Вальтер и А. Веркмейстер (последний упоминает о трактате в своих трудах)²⁵. Поэтому нельзя исключать возможность того, что с некоторыми идеями «Правил» мог быть опосредованно знаком и И. С. Бах, знавший труды Веркмейстера и друживший с Вальтером, и это знакомство могло способствовать обогащению музыки великого композитора красотой логики законов старинной полифонии.

²⁵ См.: *Werckmeister A. Harmonologia Musica.* (Frankfurt&Leipzig, 1702), 1970. S. 110.

ОЛЬГА ФИЛИПОВА (МОСКВА)

«НОВАЯ МУЗЫКА» КОМПОЗИЦИИ ЭПОХИ БАРОККО

1. Барокко как форма музыкально-исторического мышления

Понятие «барокко» ассоциируется с начальным периодом Нового времени, в зарубежной историографии получившим название «раннего Нового времени». Как тип культуры, проявившийся во всех искусствах, в науке, в способах мышления, поведения, чувствования, эпоха барокко не складывается в одностилевую систему, так как совмещает в себе признаки сохраняющей свою силу антично-средневековой традиции и нарождающиеся элементы новоевропейской культуры. Однако в музыкальном искусстве радикальные перемены, произошедшие на рубеже XVI и XVII веков, а также типологические черты, характерные для всего периода истории музыки, в условных границах занимающего приблизительно полтора столетия (1600–1750), позволяют в музыкальном отношении рассматривать эпоху барокко, несмотря на стилистическую разнородность, как некое целое.

Установка на мир человеческой личности как новый идейный центр сферы искусства приводит к известной секуляризации мышления. Критерием постижения смысла вещей становится человеческое восприятие. Примечательно, что именно в эпоху барокко ведутся исследования физической природы звука (М. Мерсенн, Ж. Совер), рождается и утверждается опера как жанр светского, а не религиозного театра.

В ином русле, нежели это было раньше, развивается и музыкальная композиция. Идея индивидуального музыкального искусства воплотилась в принцип *солирования*, в противопоставление мелодической концентрированности мысли обобщенному фону сопровождения. Наряду со старыми полифоническими жанрами возникают два новых направления: монодия и сольное концертное; активно развиваются инструментальные автономно-музыкальные жанры.

Обновление композиции было бы невозможно без смены принципов звуковой организации. Сложение нового мелодического мышления связано со становлением *генерал-баса* как нормативной практики и постепенным переходом от исторически предшествующей модальной гармонии к новой ладовой системе *мажора* и *минора* с ее аккордовой функциональностью.

Эпоха барокко привносит в музыкальный мир новую концепцию *мелодии* как выражение индивидуального характера и новую концепцию *контрапункта*. Можно сказать, что контрапункт становится, хотя и постепенно, противоположением мелодий, а не голосовых линий.

Таким образом, в композиции эпохи барокко проявляет себя *музыкальное мышление нового типа*. Оно раскрывается во взаимосвязи различных музыкальных аспектов, среди которых в первую очередь должны быть выделены следующие:

- новое чувственное ощущение в содержании музыки, предполагающее элемент выраженного индивидуального образа;
- новая сущность мелодии, сосредоточие мысли в одном голосе;
- новый принцип ткани, где мелодия, выражающая мысль, непрерывно находится в аккордово-гармоническом поле; непрерывность обеспечивается продолжающимся нижним голосом – *basso continuo*;
- новое функциональное соотношение голосов в многоголосии;
- новая ладо-гармоническая система;
- новые метро-ритмические структуры в мелодии и других голосах; новые метрические структуры в целом в форме;
- активное становление гомофонии, концепция средних голосов как дополняющих гармонию;
- новый инструментализм (впервые инструмент становится равноправным с вокальным голосом);
- новые способы фиксации музыкальной композиции;
- новая роль музыканта-практика, особое значение интерпретации в представлении музыкальной композиции.

Слово «барокко» рождается гораздо раньше, нежели названная им эпоха. С XIII века в схоластике оно обозначает силлогизм, ведущий к ложным выводам, а также применяется в ювелирном искусстве. Как название *стиля*, воспринимаемого скорее негативно и потому сознательно отрицаемого последующей эпохой венской классики, понятие барокко укрепляется в культурном обиходе во второй половине XVIII века. Осмысление же барокко как художественной эпохи происходит только в конце XIX века¹.

¹ В качестве искусствоведческого термина слово было введено в литературу швейцарскими теоретиками искусства Л. Бургхардтом и Г. Вёльфлином (основная работа последнего по этому вопросу – «Ренессанс и барокко» (1888) – посвящена историко-критическому исследованию стиля в связи с понятием «психология эпохи»).

В зарубежном музыкознании получила распространение концепция барокко как *единого* художественного направления всего периода между Возрождением и классикой, во время действия которого утверждаются новые музыкально-композиционные средства. В советском музыкознании до недавнего времени существовала традиция рассмотрения этого периода скорее под углом зрения определенных тенденций творческой жизни XVII–XVIII веков, а потому стилистические разграничения внутри него велись скорее по оценочно-эстетическому признаку, нежели по признаку формально-стилистического единства, к примеру, тенденций развития принципов гармонии и формообразования. Эпоха XVI – начала XVIII века изучалась как *комплекс* сосуществующих стилей и направлений – маньеризма, барокко, классицизма, галантного стиля, сентиментализма и т. д. Однако в последнее время в связи со всё возрастающим интересом в России к «аутентичному» направлению не только в музыкальном исполнительстве, но и в научной методологии музыкальные и историографические памятники эпохи барокко стали рассматриваться как особая форма музыкально-исторического мышления, основанная на собственных принципах, единых внутри данной системы.

3. О композиции барокко и ее составляющих

На протяжении эпохи барокко в музыкальной практике происходит формирование принципов и категорий композиции *нового типа*, являющейся звуковой реализацией содержания – чувственного образа и осуществляемой при помощи новой системы элементов (ладовой системы и гармонии, мелодики и контрапункта) и их соотношений.

Барочную гармонию в целом следует рассматривать как симбиоз новой гармонико-функциональной и старой модальной систем.

Средневековая ладовая система, даже дополненная ионийским и эолийским ладами, постепенно изживает себя. На протяжении XVII – первой половины XVIII века эволюция ладовых структур проходит ряд этапов, среди которых можно выделить следующие:

- модальная структура с элементами тональности на каденционных участках формы;
- относительное равновесие тональных и модальных элементов;
- смешанная тонально-модальная структура с преобладанием мажорно-минорных закономерностей и остаточными явлениями модальности;
- барочная мажорно-минорная структура, возможно, с косвенным воздействием модальности;

- мажорно-минорная структура с полным устранением модальности².
- Начало действия новой гармонико-функциональной системы совпадает со становлением генерал-баса как нормативной практики (рубеж XVI–XVII вв.).

Природа генерал-баса неоднородна, что объясняется его укорененностью в полифонической культуре. Аккордо-функциональный принцип гармонии в системе генерал-баса выступает как фундамент для полифонических образований. С появлением генерал-баса как специального композиционного элемента можно говорить о целом ряде музыкальных изобретений, среди которых:

- рождение гомофонно-гармонического склада;
- трансформация контрапункта; новый ритм; возникновение полифонии свободного письма;
- возникновение новых музыкальных стилей и жанров;
- формирование оркестра и принципов инструментовки;
- утверждение принципов аккордо-функциональной гармонии;
- возникновение новой системы нотации.

Одним из существенных элементов, определяющих свойство новой музыкальной реальности, становится *мелодия* уже в современном, привычном нам значении этого слова, то есть мелодия как полная музыкальная мысль, выраженная в одном голосе. Ее отличают следующие качества: обеспечивающая запоминаемость интонационная и ритмическая характеристика; гармоническая «аура», порождаемая басом совместно со средними голосами и способствующая чувственной наполненности и интонационной характерности мелодии.

Причиной возникновения нового типа мелодики следует считать новое содержание в искусстве, повлекшее за собой, в частности, изменение отношения к поэтическому слову, возрастание интереса к его понятийной и психологической значимости. Не случайно формирование его происходит первоначально в рамках светской монодии, объединяющей два начала: вокализованную речь, текучую и свободную, и инструментальный бас, несущий стабильные звуковые конструкции – аккорды. Мелодика нового типа не может существовать без гармонической поддержки – последняя всегда подразумевается, домысливается слушателем; более того, именно эта гармоническая поддержка обеспечивает интонационную остроту мелодии за счет

² Подробнее об этом см.: Баранова Т. Переход от модальности к тональной системе в западноевропейской музыке XVI–XVII веков. Дис... канд. иск. М., 1981. С. 96.

ощущения сопряженности ее тонов, приобретающее выраженное психологическое значение.

В монодическом стиле изначально существует *аккорд* как *гармоническая единица*, целостное, неделимое созвучие. Композиция, таким образом, начинает работать со звуковыми конструкциями, имеющими *стабильные гармонические функции*, что приводит к частичной эмансипации диссонанса и, как следствие, преобразованию старой контрапунктической техники прежде всего в тех жанрах, на которые оказывает влияние монодический стиль: в многоголосных и сольных мадригалах, инструментальных композициях, внелитургических духовных жанрах.

Одновременно с рождением нового типа мелодики происходит значительная перемена в концепции *контрапункта*: строгий стиль постепенно сменяется свободным, опирающимся на иные закономерности. Основой композиции становится *контурное двухголосие* (по Хиндемиту – «господствующее двухголосие») как контрапункт крайних голосов – мелодии и баса, – обрисовывающий гармонию.

4. Композиция и «посткомпозиция»

В современной системе теории композиция понимается в узком плане как музыкальная форма, «одна из сторон музыкального целого, в которой раскрываются закономерности временного развертывания музыкального произведения»³. То есть можно сказать, что в современной науке понятие «музыкальная композиция» и «музыкальное произведение» тождественны. Между тем термин «композиция» исторически значительно старше термина «музыкальное произведение»⁴: последний связывается с культурой Нового времени и не мыслится вне рамок автономного музыкального искусства. Новоевропейская композиция как музыкальное произведение стремится к «эстетической идентификации» произведения и слушателя, к внутренней органичной цельности, основанной на изложении и развитии мысли, «движении чувств», при котором только и возможно со-переживание; и, как следствие, к стабильности музыкальной формы, обеспеченной в том числе и однозначностью ее нотации.

³ Холотов Ю. Композиция // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990.

⁴ Музыкальное как понятие откристаллизовалось сравнительно поздно. Еще И.Г. Гердер и В. Гумбольдт считали законченность не свойственной музыке, определяя сущность последней понятием «деятельность» (Opus, Energia, Tätigkeit), а не «произведение» (Ergon, Werk). (см.: *Чередниченко Т. Произведение музыкальное* // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990).

В XVII–XVIII веках под термином «композиция» понималось не столько предметное воплощение музыки в виде завершенного в себе музыкального произведения, сколько *письмо, умение* создавать технически совершенную ткань, независимо от того, фиксирована ли она или рождена в процессе импровизации. Музыкальное произведение барокко сочетает в себе *единичность* фиксированной композиции и *множественность* вариантов ее воспроизведения; иными словами, музыкальная композиция барокко есть «первый исторический пример последовательно проведенного принципа сочетания стабильности и мобильности в музыкальной форме»⁵.

Исполнительская импровизация в эпоху барокко является обязательной частью процесса сочинения. Она предполагает в качестве необходимого условия существование фиксированного каркаса, содержащего незыблемые составляющие, и оперирует тем же «канонизированным» набором мелодических и ритмических элементов, что и записанная композиция⁶. Процесс исполнения, таким образом, является до-сочинением, расшифровкой уже относительно завершенного авторского замысла, что позволяет применить к барочной исполнительской импровизации термин «*посткомпозиция*»⁷. К посткомпозиционным составляющим в музыкальном произведении барокко можно отнести следующие:

- реализацию генерал-баса;
- искусство орнаментации;
- иногда тембровое воплощение, то есть инструментовку (прежде всего в рамках пласта сопровождения).

Изучая записанный текст и пытаясь определить меру собственного творчества в состоянии с солирующими партиями, континуист неизбежно сталкивается со специфическим свойством композиторского мышления барокко: особым взаимодействием сил горизонтали и вертикали, проявляющимся во всех сторонах композиции, прежде всего в звуковысотной организации и фактуре.

Фактура всех сочинений с генерал-басом расслаивается на два пласта: полифонический – записываемый и разнотембровый и гомофонный – им-

⁵ Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

⁶ Не случайно в эпоху барокко генерал-бас представлялся первой ступенью в овладении искусством сочинения музыки.

⁷ Термин предложен М. И. Катунян, но употребляется исследовательницей несколько в ином значении – как транскрипция, «транслотация».

провизируемый и однотембровый⁸. Четкость деления фактуры и обособленность партии сопровождения должны непременно учитываться континуистом при исполнении.

Типы фактуры континуо различались современниками эпохи барокко прежде всего по степени сложности. Так, выделялись три типа сопровождения:

- «простой или общий» (в современной терминологии соответствует аккордовому);
- «естественный» (то есть фигурационный);
- «искусственный или сложный» (то есть контрапунктический)⁹.

Эпоха барокко по праву может быть названа «золотым веком орнаментики». Раннее барокко еще застает период формирования культуры диминуций, упорядочивание практики и техники украшений и теоретической ее фиксации; центральное барокко совпадает со временем экспрессивной орнаментации, смыкающейся с учением об аффектах; позднее барокко характеризуется усилением внедрения украшений в нотный текст.

Современники эпохи видят в украшениях не столько декор, сколько черту музыкальной выразительности, являющуюся отличительным признаком гомофонной фактуры, подчеркивающим и уточняющим мелодию и рельефно выделяющим гармонию.

Исследователи Ф. Нойман, Ж.-К. Вьелан, Д. Бартель и др. разделяют украшения в барочной музыке на два основных вида: 1) украшающие ноты: трели, морденты, апподжиатуры; 2) орнаментальные фигуры: «естественные» и «искусственные», а также различные виды каденций.

Очень важная сторона практики барочной композиции – использование тех или иных инструментальных составов, формирование типов инструментальных ансамблей и принципов оркестровки. Это также следует относить к тембровой реализации произведений как практическую «посткомпозицию».

Для традиций инструментальной культуры барокко была характерна тембровая мобильность, особенно ярко проявившаяся в так называемом «оркестре континуо» оперного театра XVIII века, инструментальный состав которого мог меняться в зависимости от смысла произносимого текста, сценической ситуации или пространства, в котором пребывает герой. Варьирование тембра и плотности звука оркестра континуо обеспечивалось свобо-

⁸ За исключением случаев применения «оркестра континуо» (прежде всего в театральной музыке XVII века).

⁹ См. об этом в: *Daube J. F. General-Bass in drei Accorden. Leipzig, 1756.*

дой записи цифрованного баса. Инструменты выполняли две основных функции: исполнения основной гармонии и импровизации контрапунктов.

Мобильность реализации текста барочного произведения заключалась и в свободе выбора ритмических рисунков внутри счетной доли такта, а также в изменении в реальном звучании длительности ноты в зависимости от ее положения в тактовой группе.

Итак, музыкальную композицию эпохи барокко необходимо рассматривать в контексте ее реального бытия, органически связанного с феноменом «посткомпозиции», так как представление о музыкальном произведении барокко как целом невозможно получить без учета ряда условностей, присущих его записи и допускающих многовариантность его воспроизведения. Но именно эти условности, остающиеся за рамками фиксированного текста, позволяют судить о традициях практической композиции и хотя бы отчасти раскрывают тайны ее создания.

5. Система жанров. Композиция и формообразование. «Высокая» теория и практические рекомендации

Мировоззрение эпохи находит отражение в жанровой системе, дающей представление в первую очередь о художественной концепции, существовании того или иного вида искусства под тем углом зрения, как это видится глазами ее современников.

В барокко мы находим и остаточную традицию антично-средневекового понимания музыки и постепенно формирующиеся представления о ней как искусстве отображения мира индивидуума, основанном на автономных принципах. Цель искусства звуков по-прежнему видится – в рамках ранней традиции – в упорядочивании Хаоса. В эпоху барокко музыка сохраняет те смыслы, которые ныне оказались утраченными: она еще воспринимается буквально как «дело муз»; ее гармонизирующая роль есть отражение высокого божественного начала. Так, Афанасий Кирхер дает следующее определение музыки:

«Музыка, взятая наиболее широко, есть не что иное, как разногласное согласие или согласное разногласие различных вещей, соединенных для составления чего-то единого <...> и бывает или природной, или искусственной. Природная охватывает всю природу вещей, упорядоченную гармонически или, что то же самое, Мировая музыка содержит достойную удивления гармонию небес, элементов и [их] соединений»¹⁰.

¹⁰ Кирхер А. Универсальная музургия. Кн. 2. Гл. 3 / Пер. Р. Насонова.

Заемствование главных «родов» музык в музургических системах барокко (Кирхер, Мерсенн, Кеплер) по инерции берет начало из данного Бозцием разделения на «музыку мировую» (*musica mundana*), «музыку человеческую» (*musica humane*), «музыку инструментальную» (*musica instrumentalis*). Однако в толковании этой триады проявляет себя тенденция к секуляризации музыкального искусства: так, у Кирхера, как отмечает Р. Насонов¹¹, естественная (природная) музыка ограничивается только бозциевскими *musica mundana* и *musica humana*. Инструментальная же музыка (по Кирхеру, *musica organica*) не столько занимается созерцанием пропорций, воспроизводимых при помощи деления монохорда, сколько управляет искусством изготовления инструментов и игры на них, – причем это искусство имеет теперь собственные теоретические основания.

Ценностная иерархия жанров в эпоху барокко связана не только с условиями бытования музыки, но и с бегло описанной нами шкалой ценностей. Музыка делится в первую очередь на церковную («небесную»), драматическую («человеческую») и камерную («инструментальную»)¹². Жанровую принадлежность определяет прежде всего *тип письма*, то есть стиль (строгий, свободный, галантный), находящий свое внешнее выражение в фактуре. Музыкальное произведение рождается как результат взаимодействия *общелогических* (выделение и утверждение основной мысли-темы), *общественных* (принадлежность одному аффекту) и *общемзыкальных* (правила композиции как искусства создания ткани) законов.

Понятия композиции как автономной музыкальной формы отдельно от жанровой ее обусловленности не существует, не существует типизированных точных схем; сочинение музыки рассматривается как процесс, подчиняющийся в первую очередь правилам верного развертывания гармонии, раскрытию лада через систему каденций, то есть модуляции. Основная структурная оппозиция музыкальной формы барокко «тема – не тема» не обеспечивается гармонико-функциональной оппозицией «тоника – не тоника». Главным принципом строения формы можно считать так называемый «блочный», существенным признаком которого является не плавное выведение одного раздела из другого, а приставление друг к другу разделов, каждый из которых завершен каденцией.

¹¹ См.: Насонов Р. «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера: музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего барокко. Дис... канд. иск. М., 1995.

¹² Классификация Л. В. Кириллиной.

В свете вышесказанного естественным представляется отсутствие в эпоху барокко обоснованной теории музыкальной формы, являющейся позже основой теории композиции. Сведения же о музыкальной композиции как письме распределены по различным трудам, в том числе трудам по контрапункту, генерал-басу и исполнительству. В целом можно говорить о следующих разделах теории практической музыки, представленных в первоисточниках:

- физическое и математическое учение о звуке (акустика);
- элементарная теория (учение о музыкальных знаках, интервалах, аккордах, гаммах);
- гармония (учение о ладах, генерал-бас);
- элементы учения о музыкальной форме (тема-soggetto, правила модуляции);
- полифония (контрапункт; учение о каноне и фуге);
- учение о видах письма (стилях);
- музыкальная риторика

С началом раннего Нового времени в теории музыки постепенно осуществляется переход от теории музыкальных чисел к изучению акустических явлений. Приоритет отдается суждению слуха и мнению практических музыкантов. Если ранее практическая музыка безоговорочно принимала основания, данные ей «высокой теорией», то ныне она стремится к выдвиганию к обоснованию положений, объясняющих существо музыкальной композиции, исходя из особенностей звучащей, реально слышимой и эмоционально воспринимаемой музыки.

С другой стороны, преобразование и распад античной традиции приводит к всплеску интереса к музыкальной космологии и созданию целого ряда «универсальных» систем (Жирхера, Веркмайстера, Мерсенна и др.). Однако задача их по сравнению с антично-средневековыми трудами принципиально иная: высокая теория подкрепляет авторитет *музыкальных* правил основаниями вечной истины.

... При любом общении надо путем вопросов сравнивать единичное с видовым, изблivia каждый раз того, кто плохо ответил. Это действительно во всех отношениях наилучший и самый первый у людей способ исследования; прочие же способы недостоверны: несмотря на свою привлекательность, с ними одна морока.

ЛАРИСА КИРИЛЛИНА (МОСКВА)

К. В. ГЛЮК И МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ АНТИЧНОСТИ

Проблему «Глюк и античность» обычно принято рассматривать в эстетическом ключе, исходя из драматургической трактовки самим композитором и его либреттистами соответствующих сюжетов и изыскивая всевозможные связи между этой трактовкой и философско-художественными установками классицизма второй половины XVIII века¹.

Мы предпочтем избрать несколько другой ракурс, связанный с воплощением музыкального образа античности в реформаторских операх Глюка. Ведь именно отчасти благодаря его мастерству в этой сфере некоторые современники ощущали в произведениях Глюка почти подлинное воссоздание духа и тона древней драмы. Так, барон М. Гримм писал в 1779 году: «Когда я слушаю “Ифигению [в Тавриде]”, то забываю, что нахожусь в опере, мне кажется, что я слышу греческую трагедию»².

Разумеется, в творчестве любого композитора XVIII века не могло быть речи о каком-либо непосредственном претворении принципов античной музыки. Ни Глюк, ни кто угодно другой, даже если бы очень того захотел, не мог бы тогда написать ни «древнегреческой» монодии в соответствующих

¹ См., в частности: Müller-Blattau J. Gluck und die Antike // Musica. 1959, 13. Jg. Heft 6; Dahlhaus C. Ethos und Pathos in Glucks «Iphigenie auf Tauris» // Die Musikforschung. 1974, 27. Jg., Heft 3.

² Цит. по: Материалы и документы по истории музыки. XVIII век / Сост. М. Иванов-Борецкий. М., 1934. С. 402.

ладах, ни сопроводить свои хоры или арии «аутентичным» инструментари-ем, ни даже попытаться точно и последовательно воспроизвести античные поэтические метры, к которым новоевропейские языки не были приспособлены, при том, что теория музыки широко оперировала терминами стихосложения. «Слух греков и римлян был устроен иначе, чем наш», – констатировал в 1788 году И. Н. Форкель³, и большинство тогдашних музыкантов думало так же. За редчайшими исключениями они даже не пытались воссоздать хотя бы иллюзию этой инакости, поскольку в античных сюжетах их интересовало вовсе не историческое или локальное, а универсальное содержание. При насущной необходимости достаточно было ввести тембр арфы или *pizzicato* струнных, чтобы намекнуть на звучание лиры или кифары, или более интенсивно, нежели обычно, использовать хор, без которого, как всем было известно, греческая трагедия не существовала. Античное и современное пересекались совсем в других сферах, нежели собственно музыкальный язык, который всегда оставался универсальным, то есть классическим. Таким он был и у Глюка. Однако именно Глюк пошел в своих экспериментах намного дальше других композиторов, также обращавшихся к античным сюжетам, что мы и попытаемся показать на некоторых примерах.

Откликаясь на известие о смерти Глюка и давая оценку его заслугам, К. Ф. Д. Шубарт, в частности, писал: «На лоне природы постигал он исконные звучания и черпал их из драгоценных остатков греческого пения, из старинных антифонов, из возвышенно простых церковных песен Чехии и из немецких народных мелодий. И потому он рискнул попробовать приучить изощренный дух наших современников к древней простоте, что ему с поразительным успехом удалось, особенно в его “Ифигении”»⁴. Сопражение в одной фразе столь различных на первый взгляд явлений, как греческая монодия, народные напевы, старинные песнопения католической и протестантской церкви и прямой переход от них к глюковской «Ифигении» (к которой из двух опер, объединенных образом главной героини, здесь не уточняется), – отнюдь не произвольная игра ассоциациями. Шубарт очень точно услышал специфику использования Глюком выразительных средств, призванных передать «античную» простоту и строгость стиля.

Вероятно, ближе всего к установкам XVIII века оказалась трактовка Глюком некоторых хоров торжественно-церемониального характера, пере-

³ Forkel J. N. Allgemeine Geschichte der Musik. Bd. 1. Leipzig, 1788. S. XII.

⁴ Schubart Chr. F. D. Deutsche Chronik. Leipzig, 1988. S. 250.

кликающихся по своей стилистике с немецкой ораториальной традицией и с гармонизациями протестантских хоралов.

Последнее может несколько удивить, если вспомнить, что Глюк был католиком, а не протестантом, и в своей композиторской практике никогда с подобными материями близко не сталкивался. Однако его музыка обнаруживает прекрасное знакомство с этой традицией. Не будем забывать о том влиянии, которое протестантская традиция оказала на чешскую церковную песню, – это могло стать для Глюка, приобщившегося к занятиям музыкой в Праге, одним из самых ярких впечатлений юности. С другой стороны, во время своих путешествий с оперной труппой братьев Минготти по Германии в 1740-х годах (Гамбург, Дрезден и Лейпциг) Глюк несомненно приобщился и к собственно протестантской церковной музыке в ее позднебарочном воплощении – в это время еще были живы И. С. Бах и Г. Ф. Телеман. По-видимому, сыграло свою роль и влияние ораторий Генделя, с которыми Глюк, вероятно, познакомился в бытность свою в Лондоне в 1746 году. Установлено, что он безусловно слышал, по крайней мере в отрывках, оратории «Самсон» и «Празднество Александра», мог знать также ораторию «Валтасар» и, возможно, что-то еще⁵.

Поэтому совершенно не случайно то, что античность в реформаторских операх Глюка часто предстает услышанной как бы сквозь сакральный слой наиболее глубокомысленной из европейских музыкальных традиций – традиции немецкого барокко. Этому он не мог научиться в Италии, а стало быть, использование данной стилистики в античном смысловом контексте было личной инициативой композитора, позволявшей достигнуть необычного эстетического эффекта. В протестантском хоральном стиле, например, выдержана вся линия жриц в «Ифигении в Тавриде» от первого до последнего акта. В этих кратких хорах нет ничего индивидуального даже там, где, повинувшись аффекту текста, музыка прибегает к весьма сильным средствам (цепочка уменьшенных септаккордов в первом хоре, «О страшный сон» – «*ô sogne affreux!*»). Между прочим, Г. Берлиоз впоследствии отмечал, что этот хор «начинается в ми миноре и оканчивается в ля»⁶ – в то время как он просто написан в IV церковном ладу с обычной фригийской каденцией. На слух многих музыкантов второй половины XVIII века это уже выглядело как странноватая архаика, поскольку церковные лады вышли из активного употребления (композиторы совершенно разучились гармонизовать ту же гри-

⁵ См.: Рыцарев С. А. Кристоф Виллибальд Глюк. М., 1987. С. 46.

⁶ Берлиоз Г. Избранные статьи. М., 1956. С. 68.

горианику, что доказывают, например, мессы М. Гайдна). Фактически Глюк использует здесь то, что в композиторской практике того времени называлось «церковным стилем»: *alla breve* в медленном темпе, аккордовый склад, диатоника, квази-модальность, возникающая из-за частого использования прерванных оборотов, и т. д.

Пример 1. «Ифигения в Тавриде», акт III, хор жриц

Ô so-gne af-freux! nuit ef-fro-ya-ble! Ô dou-leur!

Второй хор жриц из IV акта – «О чистая дочь Латоны» («Chaste fille de Latone») отсылает наш слух не в прошлое, в эпоху барокко, а в недалекое будущее, к Моцарту, напоминая и марш жрецов в III акте «Идоменей», написанный под явным влиянием Глюка, и марш жрецов во II акте «Волшебной флейты». Тем не менее попадание Глюка в церковную протестантскую стилистику оказалось столь точным, что этот хор впоследствии использовался в англиканской литургии⁷.

Пример 2. «Ифигения в Тавриде», акт IV, хор жриц

Cha - ste fil - le de La - to - ne

Совершенно удивительным выглядит в данной связи и решение предфинальных сцен «Ифигении в Авлиде» (сцены 6 и 7), где происходит приго-

⁷ *Prod'homme J.-G. Christoph-Willibald Gluck. Paris, 1985. P. 284.*

товление к обряду жертвоприношения. Здесь Глюк заставляет своих греков исполнить хорал в форме бар. Это выясняется, правда, не сразу: композитор начинает хорал с середины первой столлы, как если бы конец предыдущей гневной арии Клитемнестры («О Юпитер») заглушил первые такты, затем дает начало столлы, и лишь в 7 сцене, где раскрывается занавес и зрители видят происходящее у алтаря, песнопение звучит в строгой последовательности со всеми надлежащими повторами (AAB).

Разумеется, столь откровенное обращение к стилю позднебарочных обработок протестантского хорала далеко не всегда ассоциировалось у слушателей того времени именно с античностью, но в контексте реформаторских опер Глюка, на фоне преобладавшей в сольных номерах итальянской или французской стилистики, это было именно так. Галантному противопоставлялось нечто совершенно негалантное, чувственному – подчеркнуто духовное, субъективному – надличное, современному – архаичное (ведь для венских классиков те же Бах и Гендель были «стариками», хотя их разделяла очень небольшая временная дистанция). И, возможно, опыт Глюка учитывался и В. А. Моцартом, когда он использовал ту же самую протестантскую церковно-ораториальную стилистику при музыкальной характеристике египетских жрецов (музыка к драме «Тамос, царь Египта») и сподвижников Зарастро («Волшебная флейта»).

В ряде случаев Глюк, однако, не стилизовал хоральную манеру, а явно пытался создать нечто подобное греческой хоровой декламации, каковой она представлялась слуху музыканта XVIII столетия. Хор скандирует текст, отчетливо преподнося каждое слово и подчиняя музыкальную ритмику речевой. Такие фрагменты есть и в «Альцесте», и в обеих «Ифигениях», и в «Эхо и Нарциссе» (в частности, в сцене смерти Эхо во II акте). Помимо последней сцены, приведем также пример из интересной, но забытой ныне оперы Глюка на либретто М. Кольтеллини «Телемак» (1765), где хор греческих воинов, превращенных Цирцеей в деревья, напоминает Улиссу о долге перед своими спутниками.

Пример 3 А. «Телемак», акт I, хор незримых узников
Adagio

Tu vi-vi e ci ab-ban do-ni fra le tue gio-ie, U-lis-se

Пример 3 Б. «Эхо и Нарцисс», акт II, хор
Lento

Ô mor-tel-les al-ar-mes im-pi-toy-ab-les dieux

В трактовке других хоровых эпизодов Глюк, следуя той же немецкой ораториальной традиции, прежде всего генделевской, одновременно ориентировался и на некоторые приемы французской музыкальной трагедии. Прежде всего это система кратких хоровых рефренов, прославляющих и скрепляющих большие сцены. В 1-й сцене I акта «Альцесты» (сошлемся на венскую редакцию) это хор «Ah, di questo afflitto regno»; во II акте – хор «Oh, come rapida»; в III акте – хор «Piangi, oh patria». Если же подобные хоры членятся на отдельные реплики (не образующие у Глюка собственно полифонической ткани), то они вызывают ассоциации с пассионными *turbae*.

Наряду с откровенно барочным и протестантским по своему происхождению стилистическим слою античность у Глюка имеет и другие обличия. И здесь одним из средств передачи соответствующего колорита оказывается *квази-модальность* (о настоящей модальности в подобных случаях вряд ли можно говорить, но в намерения композитора явно входила попытка создать музыку в «греческих» ладах).

Таких случаев немного, но они очень заметны.

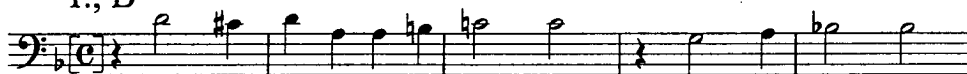
В III акте «Париса и Елены» (1770) героиня доверяет Парису быть судьей на спортивных играх, проходящих на площади перед царским дворцом. Ди-

вертисмент открывается хором спартанских атлетов, текст которого представляет собой гимн Аполлону:

С сияющего трона снизойди к нам, прекрасный бог Делоса,
ты, дарующий жизнь, движение и великолепие
миру, звездам и небу... – и т. д.

Пример 4. «Парис и Елена», акт III, хор атлетов

Т., В



Dal - la Reg - gia ri - lu - cen - te scen - di a no - i,

A.



Dal - la Reg - gia ri - lu - cen - te

scen - di a noi, bel Dio di De - lo, scen - di a no - i,

Этот текст нарочито архаичен и является аллюзией либо стилизацией античных песнопений – например, орфического гимна Аполлону, где имеются, в частности, следующие строки:

Делоса царь, всезрящи твои светоносные очи,
Златокудрявый, вешатель грядущего чистых глаголов,
Я умоляю тебя за людей – о, внемли благосклонно!
Всё перед взором простерлось твоим – и эфир бесконечный,
И под эфиром земля, наделенная долей счастливой,
Зрими тебе и сквозь мрак звездами расцветенной ночи,
В полной тиши ее, корни земли и мира пределы,
Сердце заботит твое и начало, и всеокончанье.
О всецветущий, ведь ты кифарой своей полнозвучной
Ладишь вселенскую ось, то до верхней струны поднимаясь,
То опускаясь до нижней струны, то ладом дорийским
строю небесную ось, – и всё, что на свете живого,
Ладишь, гармонию влив во вселенскую участь для смертных,
Поровну ты разделяешь, смешав и зиму, и лето:
Верхние струны – зиме, а нижние – лету вверяя,

Лад же дорийский – для сладкого цвета весны оставляя⁸.

Ученый поэт Раньери Кальцабиджи, член двух академий, наверное, знал этот гимн и мог передать свое знание Глюку, поскольку иначе трудно объяснить, почему именно в этом – единственном – месте оперы композитор не только написал хор, открывающийся квази-античным унисонным (моноподическим) пением, но и намекающий, пусть достаточно условно, на *дорийский* лад (разумеется, дорийский не в греческой, а в средневековой традиции ладовых наименований). Во всяком случае попытка создать ощущение модальности в рамках тонально-функциональной системы совершенно очевидна. Конечно, суровым спартамцам (дорийцам) и положено было петь в дорийском ладу, но только знаток предмета мог провести связь между этим ладом, Спартой, спортивным празднеством и Аполлоном как олицетворением гармонии мира.

Любопытно, однако, что эта же музыка была использована Глюком в парижской версии его оперы «Осажденная Цитера», где речь идет о военной экспедиции скифов на легендарный остров любви, населенный нимфами, жрицами и пастушками. Ретроспективно становится ясно, что хор атлетов в «Парисе и Елене» воплощал, по замыслу Глюка, не только собственно архаическое начало, но и воинственно-варварское. Отсюда – обильное использование хроматики, намекающее на греческий хроматический род.

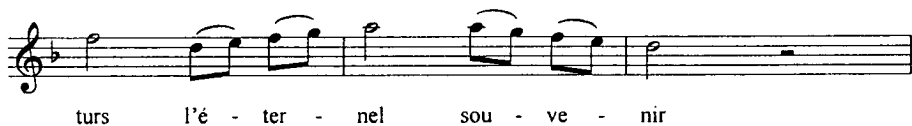
Еще один случай демонстративного обращения к подобному квазидорийскому ладу – это финал (фактически эпилог) «Ифигении в Авлиде». После счастливой развязки и всех только что звучавших тамбуринов, менуэтов и чакон Глюк вдруг решил напомнить, что сюжет «Ифигении в Авлиде» восходит не только к еврипидовским, но и к гораздо более древним и жестоким временам, когда человеческое жертвоприношение отнюдь не было театральной метафорой. Заключительный хор «Вперед, летим к победе» («Partons, volons à la victoire») уже не содержит никаких намеков ни на хорал, ни на гимн, ни на фугу и вообще ни на один из жанров XVIII века. Композитор постарался создать, насколько это было возможно в то время, ощущение древнегреческого военного песнопения (пэана) в строго унисонной фактуре (оркестр дублирует вокальную линию, единую для всех голосов) и в крайне необычной инструментовке (струнные, деревянные духовые, большой барабан). Мелодика этого пэана нарочито странная, совершенно не классическая; метрическое строение преднамеренно угловатое, хотя и очень

⁸ Перевод О. В. Смыки. Цит. по: Античные гимны / Сост. А. А. Тахо-Годи. М., 1988. С. 214.

четкое (6+6+6+6+4). Лад можно определить как дорийский или гиподорийский, поскольку в мелодии довольно явно выделяется реперкусса *f*.

Пример 5. «Ифигения в Авлиде», заключительный хор

Andante maestoso



Неожиданный стилистический сдвиг, увенчивающий «Ифигению в Авлиде», вносит напоследок нечто новое во всю концепцию произведения, как если бы сквозь нравы и повадки галантного XVIII столетия внезапно про-

ступила бы подлинная, живая, еще не идеализированная классицизмом античность.

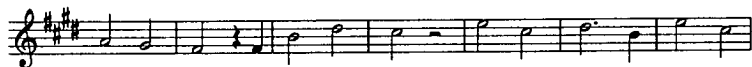
Необходимо сказать, что для второй половины XVIII века эти опыты Глюка с модальностью (пусть с приставкой «квази») выглядели чрезвычайно смелыми. Достаточно сравнить их с экспериментами Дж. Сарти, который также пытался писать хоры в «греческих» ладах в сцене из «Альцесты» Еврипида, включенной в «Начальное управление Олега» (1790), и даже обозначал их лад то как «дорийский», то как «миксолидийский», однако на наш слух это обычная тональная музыка.

Еще один пример адаптированной, но сознательно стилизованной античности – это хор во славу Амура, завершающий последнюю оперу Глюка, «Эхо и Нарцисс» (1779, либретто Л. Т. Чуди).

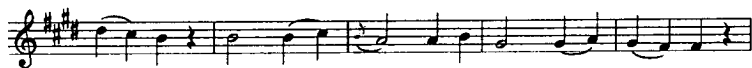
Пример 6. «Эхо и Нарцисс», финальный хор



Le Dieu de Pa-phos et de Gni-de a-ni-me seul tout



l'u-ni-vers au haut des airs il at-teint l'oi-seau ra-



pi-de il em-bra-se la Né-ré-i-de



jus-ques dans le sein des mers, jus-ques dans le seindes mers

Условная пасторальность предыдущего текста «Эхо и Нарцисса» вдруг оборачивается здесь торжественной стилизацией греческого гимна, в какой-то мере сравнимой с тем, что сделал Кальцабиджи в хоре атлетов из III акта «Париса и Елены». Здесь воспевается не галантный божок Амур, чьи статуэтки украшали спальни и будуары светских дам XVIII столетия, а истинный Эрос, который в платонической традиции считался древнейшим и важнейшим из богов: *Бог Пафоса и Книда, единственная душа всего мироздания, он настигает быструю птицу, парящую в вышине, он овладевает nereидой, прячущейся в глубине моря...* Поэтому и музыка, сохраняя приличествующую ситуации легкокрылую веселость, намекает на стилизацию греческой

монодии, насколько таковую мог представить себе слух музыканта классической эпохи.

Одним из очень немногих имевших тогда хождение образцов древнегреческой музыки был гимн Месомеда Критского «Воспой, о Муза» («Αείδε, Μοῦσα»), сочиненный около 130 г. до н. э. и воспроизведенный в средневековых манускриптах, хранящихся в Венеции и в Париже. Цитировался он и в некоторых музыкально-исторических трудах XVIII века⁹. Впрочем, это был не единственный пример: так, в «Музыкальном словаре» Руссо приводятся ода Пиндара «Златая форминга» и Гимн Немесиде¹⁰.

Конечно, Глюк, сочиняя свои оперы в «античном» стиле, вряд ли самостоятельно выискивал примеры для подражания в старинных рукописях или в современных ему изданиях, но древностями пристально интересовались его эрудированные либреттисты, включая Кальцабиджи и Т. Чуди. И, хотя это трудно доказуемо, создается впечатление, что какие-то из образцов ему были известны и послужили своего рода моделями для пэана из «Ифигении в Авлиде» или для заключительного гимна в «Эхо и Нарциссе».

Особенно примечательны в этом отношении тексты Кальцабиджи, включающие немало аллюзий на известнейшие образцы античной поэзии, как греческой, так и латинской. Уже в первом издании партитуры «Орфея» (Париж, 1764) на титульном листе в качестве посвящения, но вместе с тем и смыслового ключа помещены два стиха из IV книги «Георгик» Вергилия¹¹:

Te dulcis conjux, te solo in littore Pel, отрада-жена, о тебе у волны,
secum, одинокий,

Te veniente die, te decendem canebat. Pel при рождении дня и пел при его
угасанье.

Несомненно, Кальцабиджи имел в виду эти строки, сочиняя текст первой строфы арии Орфея из I акта:

Chiamo il mio ben così, Так я зову свою милую,
quando si mostra il di, когда восходит день
quando s'asconde. и когда он угасает.

В музыке этой арии, как и других сольных номеров «Орфея», уже нет никаких отсылок к архаике – это настоящий классицизм, то есть попытка воссоздать дух античного искусства без буквального подражания его фор-

⁹ См., например: *Schubart Chr. F. D. Ideen zur Aesthetik der Tonkunst* [1784/1806]. Leipzig, 1977. S. 48.

¹⁰ *Rousseau J. J. Dictionnaire de musique*. Paris, 1768. Pl. C., Fig. 1, 2.

¹¹ Перевод С. В. Шервинского (*Вергилий. Собрание сочинений*. СПб., 1994. С. 116).

мам. Этот дух проявляется здесь в скульптурной пластичности мелодики и в тонкой игре метрическими пропорциями, благодаря которым ария, задуманная как чрезвычайно простая и лапидарная, всё же сильно отличается от обычной бытовой строфической песни. По жанру эта ария представляет собой медленный менуэт пасторального склада (такие менуэты обычно не имели затакта, а фактура их изобиловала параллельными терциями и отзвуками-эхо). Однако танцевальность здесь почти не ощущается. Исходная квадратность постоянно нарушается, причем всякий раз немного по-иному: трехтакты то идут один за другим, то растягиваются до четырех- или пяти- тактов; дополнение в виде оркестрового эхо то ограничивается одним тактом, то дорастает до двух и т. д. Столь изысканная метрика в музыке, претендующей на безыскусную простоту, встречается нечасто (подобный случай и, кстати, в той же тональности – у Моцарта, в арии Сюзанны из IV акта «Свадьбы Фигаро»).

вступ.	1 часть	доп.	2 часть	доп.	доп.
1 такт	3+3+4	2	3+3+5	1	4+2
F	F F C	C	C F F	F	F

Именно в сольных номерах глюковских опер античность предстает в облике, характерном для эстетических течений второй половины XVIII века, получивших широкое распространение в Германии после публикаций трактатов И. И. Винкельмана («История искусства древности», 1764) и Г. Э. Лессинга («Лаокоон», 1766). Если в итальянской опере-серия, включая драмы Метастазии, или во французской музыкальной трагедии при обращении к античным сюжетам музыка никак не отражала ни исторические реалии, ни современные авторам эстетические представления о нормах античного искусства, то у Глюка эта тенденция присутствует совершенно явно даже там, где сам музыкальный язык всецело придерживается классических норм. Так, озадачивающий некоторых слушателей лучезарный C-dur в арии Орфея из III акта венской редакции – вовсе не нонсенс в рамках поэтики классического стиля¹². Мажорные арии *lamento* являлись даже преобладающими в итальянской опере 1730 – 40-х годов, и у самого Глюка таких примеров предостаточно, да и после него сочетание аффекта возвышенной скорби с мажорной тональностью было отнюдь не редким. Особенность арии Орфея заключается в том, что композитор сознательно изгнал из нее все наиболее типичные приемы *lamento* и все приметы чрезвычайно модного тогда «чув-

¹² В парижской версии «Орфея» в связи с передачей партии героя высокому тенору (*haute contre*) эта ария оказалась перенесенной в F-dur.

ствительного» стиля: темп ее довольно подвижен, артикуляция (особенно в оркестре) подчеркнута жестка и отчетлива, в интонациях сольной партии избегаются слишком экспрессивные задержания или «стонущие» хроматизмы. Глюк избегает также аллюзий на определенную жанровость (особенно показательно сравнение с трактовкой этой же арии в «Орфее» Ф. Бертони, написанном в 1776 году на то же самое либретто Кальцабиджи: у Бертони герой исполняет в этой ситуации также безмятежно мажорную арию, но в жанре галантного гавота). Ария глюковского Орфея вызывающе несентиментальна, и в этом проявляется ориентация на дух античности, когда, как полагал Лессинг, «художник изображал страдание лишь в той мере, в какой позволяло ему чувство красоты и достоинства»¹³. Не случайно и то, что обе арии главной героини в III акте «Ифигении в Авлиде», где она прощается с Ахиллом, также написаны не только в мажорных тональностях, но и в предельно четкой форме (простая двухчастная с точными репризами разделов). В столь экстремальной ситуации предельная ясность мысли и сдержанность выражения воплощают невероятную внутреннюю доблесть юной девушки, которая, вместо того чтобы оплакивать свою судьбу, находит в себе силы утешать окружающих. Создается образ поистине скульптурно вылепленный и, подобно греческой статуе, приподнятый над ярко выраженной индивидуальностью или непосредственно выраженной чувственностью.

Новизна реформаторских опер Глюка заключалась, на наш взгляд, не только в смелом сочетании принципов итальянской и французской музыкальной драмы (соединенных к тому же с принципами немецкой ораториальной традиции), но и в многослойности их музыкального языка. Благодаря этому композитору удавалось выстроить не только систему различных психологических планов, но и создать совершенно новый музыкальный образ античности, у которого не было precedентов на оперной сцене.

¹³ Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 86.

ЭВЕЛИНА СТРУЧАЛИНА (РОСТОВ-НА-ДОНУ)

ФРАНЦ ШУБЕРТ – ОТКРЫТИЕ РОМАНТИЧЕСКОЙ ГАРМОНИИ

Творчество этого удивительного гения австрийской музыки продолжалось приблизительно 15 лет, с 1813 по 1828, и хронологически совпало с завершением эпохи венских классиков. Среди ярких и известных фактов его художественной биографии – созданные в 17–18 лет подлинно романтические шедевры; все – в жанре песни: «Гретхен за прялкой» (1814), «Лесной царь» (1815), «Морская тишь» (1815?). По ним видно, как стремительно проходило художественное развитие композитора, у которого уже в раннем творчестве были поразительные открытия в музыкальном языке. Смелые нововведения Шуберта сказались более всего в гармонии: мышление композитора изначально нащупывало возможность других, уже неклассических техник.

Исторически закономерно, что в мышлении Шуберта диатоническое преобладает, и он принадлежит эпохе венских классиков и хронологически, и системно. Но именно у Шуберта совершается исторически важный поворот в сторону хроматического мышления.

Новые техники гармонии у Шуберта. Расширение тональной функциональности. Медианты. Аналитический метод

Чтобы в гармонии Шуберта увидеть романтическое, надо в анализе подходить к ней не с позиции единственной техники трех классических тональных функций и их модификаций, а с точки зрения тех новых техник, которые он нашел и впечатляюще разработал. У венских классиков ориентация на общее, типичное, отражаясь в использовании средств, обусловила обобщенную выразительность гармонии. У Шуберта явления гармонии начинают оцениваться по их непосредственно чувственному эффекту.

На первое место среди нововведений Шуберта надо поставить найденные им яркие, необычные гармонии с прямой большетерцовой связью: созвучия «четырёхбемольной» и «четырёхдиезной» сфер, As-dur и E-dur при тонике C-dur, стали трактоваться у него по-новому – *с прямым разрешением в тонику*.

Пример 1. «Утренняя серенада»

Allegretto 23 24 25 26

mit al - lem, was da rei - zend ist, du sü - ße Maid, steh auf,

W^{6c} T₅

Светлая, радостная песня любви, звучащая в приподнятом тоне с первого же такта, увенчивается в кульминации повышено экспрессивной гармонией As^{6c} (аккорд увеличенной сексты – *as-c-es-fis*), прямо разрешающейся в тонику $C-dur$ (в контексте песни это воспринимается как пик эмоционального подъема). Другие образцы: песня «У моря»; Экспромт оп. 90, $Es-dur$ (возвратный ход); Трио $Es-dur$, оп. 100, финал.

Новый способ связи по принципу б. 3 означал эмансипацию ярко контрастных по звуковому составу гармоний большетерцового соотношения (в теории музыки большетерцовая связь одноладовых гармоний получила наименование большой медианты¹). Закономерность состоит в том, что за доминантой 2 : 3 (квинта) и 3 : 4 (кварта) вплотную идут логически следующие именно эти связи: большая медианта 4 : 5 (большая терция) и малая медианта 5 : 6 (малая терция).

С Шуберта начинается процесс такого изменения тональности, который связан с ее расширением: именно у него впервые одноладовые гармонии в отношении б. 3 становятся независимыми от квинтовых функций. В музыкально-историческом плане найденная Шубертом большетерцовая связь гармоний – это первый шаг на пути к неклассической системе функциональности. В гармонии начинает цениться не только центростремительная динамика квинтовых отношений (исключительно у венских классиков), но яркость и блеск звуковых красок, сила контрастов. Медианты стали знаком романтической гармонии.

¹ См.: Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 408.

Знаки гармонии: М – большая медианта; W – большая субмедианта.

С освоением большетерцового отношения тонально-функциональная система приобрела новое качество. Пределы тональности расширились, и в тональное пространство стали входить не только близко родственные диатонические гармонии, но и хроматические медианты, сильно контрастирующие с тоникой по звуковому составу. Возникло расхождение между ключевыми знаками тональности (они указывают на диатоническую тональность) и реальным ее составом (куда входят аккорды «четырёхбемольной» и «четырёхдиезной» сфер), что необходимо учитывать при аналитическом рассмотрении гармонии Шуберта.

Применительно к расширенной тональности Шуберта вопрос о том, *какая это функция*, подразумевает не только классические квинтовые связи аккордов (тогда это диатоническая тональность), но и медианты (тогда тональность расширенная). Например, как объяснить использованную Шубертом в кульминации песни «Приют» необыкновенно экспрессивную гармонию с-moll в тональности e-moll:

Пример 2. «Приют» (схема)

[Nicht zu lgeschwind, doch kräftig]

rau - schen - der Storm,	brau - sen - der Wald,	star - ren - der
бур - ный поток,	ча - ща ле - сов,	го - лы - е

e

Fels, rau-schen-der Storm
скалы

e II D7

Гармония с-moll в последовании Шуберта не может получить объяснение в категориях классической функциональности: она не может считаться производной от тоники, потому что разрешается в тонику; не может считаться она и производной от субдоминанты, потому что не содержит звука субдоминанты *ля* и сильно противоречит аккорду $a \cdot c \cdot e$; наконец, она не

может получить и субсистемное истолкование как субдоминанты к параллели (G-dur), потому что связи с местной тоникой, самой этой гармонией G-dur, нет.

Гармонию с-moll в разработанном Шубертом последовании E – e – c – H⁷ – e надо объяснить с позиции расширенной тонально-функциональной системы, исходя из того, что в нее разрешается гармония e-moll (местное функциональное разрешение), которая, таким образом, приобретает значение побочной медианты (отношение б. 3). В свою очередь с-moll получает значение гармонии субдоминантовой стороны с индивидуальной выразительностью: она – большая субмедианта, знаменитая «шубертова шестая». Пример из песни «Приют» – выдающийся, и характерные черты нового в тонально-функциональном мышлении композитора проявляются во всей полноте.

Медианты раскрываются в ряде средств с индивидуальным выразительным характером. Но по исключительной силе экспрессии всех их превосходит «шубертова шестая» (субмедианта в миноре); она – величайшее достижение композитора в области гармонической выразительности. Конкретное последование с «шубертовой шестой» песни «Приют» – также из числа художественных открытий композитора. Эффект в гармонии, поразительный по красоте и силе экспрессии, возникает от объединения в одном последовании двух новшеств Шуберта: «шестой минорной» (здесь с-moll в e-moll) и близкого сопоставления краевых гармоний расширенного лада, E-dur и с-moll, с чем связан немислимый звуковой контраст в 7 знаков (!). Найденное Шубертом последование выявляет то новое, что подчас наблюдается у него, а именно ощущение «шестой минорной» в качестве особого выразительного средства: в контексте песни звучание «шубертовой гармонии» может быть истолковано как выражение взрыва чувства – невероятной силы страдания, нечеловеческой муки.

При помощи медиант в сочинениях Шуберта достигается замечательная художественная экспрессия. Но само это гармоническое новшество, как и другие, вызвано новым, романтическим миром музыкальных образов, непотворимо индивидуальных переживаний и настроений.

С открытием чувственно экспрессивных медиант как эмансипированных терцовых значений связи гармоний перестают быть однотипными по характеру. Происходит усиление индивидуализированности системы.

Смешанный мажоро-минор романтического типа

Чувственно впечатляющий шубертовский мажоро-минор совсем не то же самое, что смешанный лад у венских классиков². У Шуберта мажоро-минорная краска, в которой есть и ладовый контраст, и яркий звуковой, используется в целях выражения, при разработке совершенно новых по экспрессии эффектов с ассоциативно-психологическим ореолом. Характерный пример – одна из красивейших шубертовских песен, необыкновенно поэтическая «Баркарола». В гармонии песни колебания *as-moll* и *As-dur*, окрашивающие целостное построение, в данном контексте вызывают представление о жизни романтической души, в ее колебаниях между печалью и радостью любви.

Системное действие мажоро-минорной краски у Шуберта обеспечивается не одними только постоянными заменами основной тоники на ее одноименную, привлекающую родственные диатоники. У Шуберта все трезвучия основного лада и одноименного в принципе могут получить одноименную замену. Яркий образец романтического смешанного мажоро-минора – песня «Полнота любви» (кода).

Далекое отклонения

Медианты и расширенная трактовка смешанного мажоро-минора – базисные приемы раннеромантической гармонии Шуберта. Их роль проявляется в других средствах повышенной выразительности, среди которых заметно выделяются последования с красивым сопоставлением далеких тоналностей в отклонениях. Яркие экспрессивные отклонения к далеким ступеням привносят краски далеких тоналностей. Назовем пример совершенно уникального отклонения, когда разница сопоставляемых звукорядов достигает семи знаков: песня «Грусть». В экспозиционном периоде этой песни Шуберт делает немислимое отклонение – из *d-moll* в *Fis-dur*. Художественное выполнение держится на связях гармоний *d-moll* – *A-dur* – *Fis-dur*.

Вбирая краски далеких ступеней, тональность у Шуберта изменяется в своей выразительности: она приобретает чувственно впечатляющую экспрессию, показывая хроматический характер своей эволюции.

² О венском мажоро-миноре см.: *Способин И. В.* Лекции по курсу гармонии. М., 1969. С. 169, 170.

Другие романтические техники

В музыке Шуберта берут свое начало некоторые новые направления в развитии гармонии. Назовем эти техники, ограничиваясь их перечислением:

- симметричные лады, такие, как увеличенный, в меньшей степени уменьшенный (у Шуберта в виде равнотерцовых циклов ладовооднородных трезвучий);
- колористика (разработанные Шубертом гармонические звучности);
- состояния тональности, необычные тональные построения (тональная рыхлость, например, в песне «На Дунае»; тональная двойственность, например, в побочной теме из I части фортепианной сонаты В-dur; диссонантная структура (диссонанс в виде местного устоя – в песне «Ты меня не любишь»).

Гармония и формообразование

Обновление в гармонии Шуберта затрагивает формообразование. Логическое расчленение в формах у Шуберта сохраняется. Но повышенный эмоциональный тон передан таким выполнением формы, когда в соотношении средств изложения и развития всё как бы сдвинулось на одну ступень (в сравнении с венскими классиками). Именно у Шуберта сделан первый шаг от уравновешенности и устойчивости классических гармонических построений в сторону меньшей устойчивости и меньшей уравновешенности ради романтической экспрессии. Пример обновленного выполнения песенной трехчастной формы – песня «Грусть» особым построением гармонии всей формы выражается индивидуализированность образов и состояний.

Новые явления гармонии в музыке Шуберта наблюдаются не сплошь, не в каждом такте, это будет во второй половине XX века, у Вагнера. А в самом начале романтизма они подобно знакам обнаруживали начало изменения состава системы.

... Достаточным доказательством разумности существования служат самооткровенное движение, действие и состояние. Наличие здесь души, наделенной умом, является необходимостью, превосходящей все прочие необходимости. Ведь она законодательствует как правительница, а не как подвластная. Неизменное эге, - когда душа, по совету высшею ума, избирает себе наилучшее, - становится, согласно тому эге уму, совершенством: даже адамант не претит этого совершенства и не более неизменен.

ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО (МОСКВА)

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ГЕОПОЭТИКА

Рассмотрим русскую музыкальную поэтику пространства в двух планах:

1) совокупный жанрово-сюжетный дискурс профессиональной композиции; 2) типовая артикуляция звуковысотного пространства/времени. Будет введена также тема терропоэтики и ее преобразования в геопозтику.

1. Жанрово-сюжетный дискурс

В русской музыкальной классике раскрывается зачарованно-напряженная своя-чужая география.

Сухая статистика названий (а названия – сюжетно-жанровые ориентировки восприятия) в опусных списках представляет западную классику страноведчески индифферентной. Огрубляя, можно сказать, что Вагнер не видел дальше «Золота Рейна», а Иоганн Штраус – «Голубого Дуная». Конечно, Бах написал «Итальянский концерт» и «Французскую увертюру». И тем не менее остался музыкальным домоседом. Ведь приведенными названиями указывается на общеевропейские жанровые формы, но никак не на Италию или Францию в смысле самобытного жизненного пространства. Можно вспомнить, что у Моцарта есть «Похищение из сераля» и «Турецкое рондо» и усмотреть в зальцбургском гении робкого апробанта ориенталистики. Но

моцартовский условно-игровой «Восток» всего лишь отвечает жанровой задаче комической (значит, с элементами экстравагантности) музыки, и понятно, что композитор не столько «не сумел» проникнуться чужой музыкальной стихией, сколько не собирался этого делать. Бетховен использовал темы украинских песен в квартетах, посвященных графу Разумовскому, но это было в основном церемониальным жестом в сторону перспективного спонсора.

Совсем иначе обстоит дело в русской музыкальной классике, сложившейся в 30-х годах XIX века.

В симфоническом наследии нашего музыкального «всего» Михаила Ивановича Глинки на единственную автохтонную «Камаринскую» приходится две испанских увертюры и торжественный «Польский». А в глинкинском манифесте оперной «русскости» «Жизни за царя» наиболее эффектен «польский» акт (не случайно танцы второго действия исполняются в качестве отдельных концертных номеров; «русские» же сцены, то есть вся остальная музыка монументальной оперы, просочились в сборные концерты лишь в виде нескольких усеченных фрагментов – арий Антонида, Вани и Сусанина, а также хора из эпилога). Вторая опера Глинки «Руслан и Людмила» – и вовсе географический универсум. Каватина норманна Фарлафа – на одном его полюсе, песни персидских дев, арабские и турецкие танцы из садов Черномора – на другом.

Балакирев оставил две русские увертюры (против одной глинкинской); зато два масштабных кавказских сочинения (вместо единственной глинкинской Лезгинки из «Руслана»). И хотя Балакирев только один раз (впрочем, все-таки в двух редакциях) музыкально «побывал» в Испании (Глинка, напомним, дважды), зато область западного славянства он освоил шире своего кумира: к глинкинской Польше добавил свою Чехию (в виде симфонической поэмы с соответствующим названием). Другой прямой последователь Глинки Даргомыжский начал с «Эсмеральды» (оперы по «Собору Парижской Богоматери»), а закончил оркестровой «Чухонской фантазией». Свое же, этнически-исконное, в оперном жанре представлено полновесно («Русалкой»), а в симфоническом несколько куце и двусмысленно: шуткой-фантазией «Баба-Яга, или С Волги nach Riga».

И далее везде. Бородин с эпически-почвенной «Богатырской» заставил соперничать оркестровую картину «В Средней Азии». Самые репертуарные симфонические сочинения Римского-Корсакова – «Шехеразада» и «Испанское каприччио», а не обработка «Дубинушки» или «Увертюра на три русские темы». При этом линию на освоение западнославянских территорий Римский-Корсаков продолжил «Фантазией на сербские темы».

Мусоргский как будто менее экстерриториален. Во всяком случае ни Исландия (незаконченная опера «Ган Исландец»), ни французская Африка (также незаконченная «Саламбо»), ни Греция (музыка к трагедии «Царь Эдип»), ни Ассирия (кантата «Поражение Сеннахериба») в его наследии ведущих позиций не занимают. Только польские сцены в «Борисе Годунове» почти так же роскошны, как польский акт глинкинской «Жизни за царя», и могут соперничать со сценами у Василия Блаженного и под Кромами. Но у Мусоргского есть «Картинки с выставки». А ведь этот фортепианный цикл ни много ни мало – географически-историческая энциклопедия. В нем Германия соседствует с Францией («Гном», «Старый замок», «Тюильри»), новый Запад («Лимож. Рынок») со старым (древнеримские «Катакомбы»), а через польскую деревню («Быдло») и еврейское местечко («Два еврея») западная цивилизация растворяется на русских просторах, представленных, впрочем, только призрачным колокольным звоном в «Богатырских воротах» и хтоническим полетом «русской Валькирии» в «Бабе-Яге».

О Чайковском. Среди опер петербургского выпускника и московского профессора «западные» «Орлеанская дева», «Ундина» и «Иоланта» (это в противовес «Черевичкам» и «Мазепе», «Онегину» и «Пиковой даме»); среди симфонических партитур «Манфред», «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини», «Гамлет», Итальянское каприччио, «Моцартиана», Вариации на тему рококо (не слабые контраргументы кантате «Москва»).

А петербургские учителя и московские коллеги Чайковского? Антон Рубинштейн, отметившись в статусе первого российского консерваторского ректора «Куликовской битвой» и «Фомкой-дурачком», не остался чужд «Лалле Рук». Аренский «уравновесил» операми «Сон на Волге», «Налем и Дамайнти» и «Рафаэлем», да еще и балетом «Ночь в Египте». У петербуржца следующего поколения Глазунова тоже знаменательный баланс: одна финская и две греческих увертюры против одной русской фантазии и симфонической поэмы «Стенька Разин».

Сюжетная ономастика заставляет думать, что отечественные классики зачем-то взяли на себя труд написать музыку за всех, включая не только финнов, которым во времена «Чухонской фантазии» Даргомыжского до Сибелиуса было еще далеко, но и немцев, итальянцев, французов. А те-то ведь уже несколько веков как создали собственный пантеон образцовых шедевров и при этом мало помышляли о творческом освоении «иноязычных» интонационных территорий.

В русской музыкальной классике XIX века сложились «территориальные претензии» (которые и составили ее своеобразное лицо), вытекавшие отнюдь не из притязаний на роль центра, но, напротив, из энтузиастически-до-

брожелательного, ажитированно-«зрячего» оглядывания вокруг. Музыкальным классикам было естественно быть собой за счет пребывания «ими», а пребывая «ими», как раз и быть собой. Отсюда такая плотоядная сочность «чужой» (испанской, арабской, польской, половецкой и проч.) музыки у русских авторов. Это: Россия везде, Россия как везде и везде как Россия. Своя интонация столь же интересна и сочна (и необычна, требует свежего восприятия, удивляет экзотической непривычностью), как чужая.

Русский классический музыкальный геопозитический дискурс: открытый мир, где всё глубинно своеобразно и покоряюще бытийно, в этом ракурсе всё является чужим, неизведанным, и всё – своим, близким, родным. Зона идентификации интонационно и жанрового русского как русского, своего как своего, конечно, есть, но она не центр системы, а измерительный модуль (тут надо развёрнуто говорить об эстетическом отличии модуля от модели, но объем текста не позволяет).

В европейской музыкальной классике имеются только два случая, приближающиеся к русскому геопозитическому дискурсу, трактующему чужое в качестве своего.

Первый: Лист. Лист много путешествовал, бывал в том числе и в России. «Чужую» музыку он не столько писал, сколько обрабатывал. Его виртуозные транскрипции глинкинского «Марша Черномора» или алябьевского «Соловья» хорошо известны. Лист – это как бы микст новой национальной (венгерской) и староевропейской (франко-германской) традиций: венгр по рождению, он входил в интернациональную элиту западных музыкальных столиц, чувствуя себя здесь «полпредом» молодых композиторских школ. С другой стороны, его «чужая» музыка – дань эгоцентрическому типу творчества, свойственному романтикам. То есть, скажем, транскрипция «Соловья» означает не проникновение в романсовую меланхолию русского «домашне-светского» общения, а самоутверждение Листа, который смог преобразить непритязательную исходную модель в виртуозный монумент фортепианной цивилизации.

Второй случай – французская музыка с 1840-х годов. Из «Парижских писем» П. В. Анненкова: о «новой симфонии Берлиоза “Осуждение Фауста” <...> особенно при так называемом венгерском марше, последние темпы которого всегда завершаются исступленными рукоплесканиями», о «новой оде-симфонии “Христофор Колумб” Фелисьена Давида. ... Эта ода-симфония есть торжество сладострастного сенсуализма в музыке... Вы понимаете, что сенсуальная музыка должна непременно быть музыкой описательной и привязываться к предмету, исчерпывая всё, что заключается в нем роскошного, грациозного и насладительного. Так и сделано <...> выходят картины

одна другой ярче: видишь постепенное удаление Колумбова корабля от берегов Испании, ночь под тропиками, дребезжащий свет звезд в волне, обтекающей корабль. В последней (четвертой) и лучшей части многим казалось, что интродукция несет с собою запах цветов и далекой земли навстречу Колумбу и спутникам его, что постепенно разворачиваются перед глазами их берега Нового Света... А что после? Картина индейской жизни, пляска и песня не в ложном сентиментальном колорите, а в какой-то свежей простоте, в какой-то младенческой прелести...». И у Ж. Бизе есть южноазиатские «Искатели жемчуга», есть русский «Иван Грозный», есть испанские «Арлезианка» и «Кармен», есть арабская «Джамиле» – это всё оперы; есть также симфоническая сюита «Рим».

Можно отчасти согласиться с П. Анненковым в «сенсуалистическом» диагнозе французского музыкального ощущения: то есть речь должна идти об экзотике как одном из средств достижения яркой эффектности. Но можно думать, что кроме этого действовал комплекс столичности Парижа, доставшийся в наследство от XVIII века. В столетие классицизма и Просвещения Париж отдавал и за счет этого был столицей, впоследствии – брал и перерабатывал и был столицей в инверсированном смысле (потом в Париж все понаехали; и французским композиторам уже не надо было «брать», да и вообще не надо было быть; а когда они все-таки в качестве сильных талантов были (Мессиан, Булез), то все-таки брали. Во Франции, видимо, действовала традиция столичной культурной идентификации.

Но в России такой традиции не было. Наоборот – профессиональная русская музыка в XVIII веке себя осознавала на высоте лишь в лицензионно-импортном делании. Русская интонация и русская сюжетика проникала только в комические оперы-водевили («Мельник – колдун, обманщик и сват», «Ямщики на подставе», «Счастливая Тоня»: вот названия собственно русских опер времен Екатерины Великой). Даже домашняя песенная лирика образованного сословия пелась «на голос французского минавета». Кстати, отметим: первый «специально русский» симфонический шедевр «Камаринская» Глинки – жанрово определен как скерцо, то есть шутка.

В советское время традиционное отечественное стремление творить «чужую» музыку неожиданно получило государственно-идеологическую поддержку и продолжилось, иногда пародийным образом. Когда московские и петербургские выученики уезжали в столицы Средней Азии, Закавказья, Поволжья, зауральских автономий и там создавали первые оперы и балеты на местном национальном материале, то речь шла и о верности заветам Глинки-Балакирева, и о цивилизаторском патернализме Москвы, и о накач-

ке репертуаром «искусства социалистического реализма, интернационального по содержанию, национального по форме».

2. Артикуляция звуковысотного пространства/времени

Речь пойдет о звуковысотной логике формы, о звуковысотных системах и их строении: о том, что в лингвистических категориях можно приблизительно назвать грамматическим хронотопом музыкального языка.

Тональность в русской музыке утвердилась позже, чем на Западе и под западным влиянием. А тональность, если в интересующем нас аспекте говорить кратко, представляет собой гравитационную и телеологическую систему. Соотношения звуков подчинены цели движения и отстраиваются от устоя – центра тяжести системы. Тональный процесс есть обусловленная целью заключительной тоники манипуляция степенями покоя и напряжения и более или менее постепенно-длительными или кратко-внезапными переходами от одного к другому. Это значит, что в системе гармонической тональности на первое место выходят категории состояния/времени, а не обстоятельство/места. Тональность в европейской музыке сформировалась в XVII веке, но корни ее (если смотреть на историю телеологически, с точки зрения подготовки предшествующим последующего) некоторыми исследователями обнаруживаются еще в итальянских лаудах XII столетия. Факт заключается в том, что тональность стала стандартом западного музыкального профессионализма. А так как на рано урбанизованном Западе низовая музыка была являлась с XVIII века демократизированной имитацией оперных арий и придворных бальных танцев, то тональность прошла пожаром по европейским фольклорным культурам. В итоге народная немецкая песня, какой она сохранилась ко времени, например, Бетховена, тональна (протестантские хоралы, которые использовал Бах, оформлены в хоровом письме как тональные, но наиболее ранние их мелодии имеют модальную природу). Итак, тональность (то есть состояние-время) – это музыкальный Запад Нового времени.

Модальность, если определять опять же условно-лаконично, представляет собой систему онтико-геометрическую. Есть амбитус (определенный участок звуковысотности), есть членение амбитуса, есть попевочный фонд, накрепко связанный с объемом-амбитусом и его внутренней структурой. Никаких транспозиций; никакого переноса логической функции на другую субстанцию. Сами логические функции состоят не в напряжении-разрядке, но в членящем заполнении (как один и тот же отрезок длины может быть поделен на бесконечное количество пропорциональных и симметричных, меньших-больших величин – эффект неисчерпаемости логических рисунков

внутри одной картины порядка). Никаких целевых ориентиров, которые обусловили бы временную динамику; вместо них – пространство пребывания и разнообразие способов пребывания, из которых каждый не предпочтительней другого, поскольку нет целевого-финального задания-оправдания последовательности звуков.

Модальность – статистически преобладающий общемировой способ мышления звуками. Стремление к европейскому стандарту в русской классической музыке (а началось оно в композиторском профессионализме еще самого конца XVII века) одело русскую модальную мелодику (богослужбную и песенно-народную) в тональные одежды. В русской классике XIX века образовалась псевдоморфоза тональности: внешне тонально, а внутренне, по интонационной интуиции, модально. Потому русские симфонические формы, во-первых, так немногочисленны, а во-вторых, такие пологие (даже у наиболее адекватного симфониста Чайковского не бывает единственной вершины-кульминации, а есть много волн-кульминаций: пространство перетягивает одеяло временного профиля на себя).

От проблемы тональности/модальности перейдем к проблеме музыкального хронотопа. Музыкальное время и звуковысотное пространство реализуются, конечно, друг через друга. Чистого времени не может быть (ритмические секции ударных без определенной высоты имеют тембр, то есть время ударных акцентов помечено всё же спектрально разными тонами, а в спектр входит и высотность, хотя бы в виде призвука).

Время через пространство (то есть через логику звуковысотной структуры, как в тональности или додекафонии) – это западный музыкальный хронотоп. Вперед-назад, к цели, мимо цели, с задержкой достижения цели, с большей скоростью/замедлением, с большим/меньшим энергетическим импульсом: всё это передается отношением функций, относительно независимых от субстанции (конкретного звукового состава созвучий). Прессинг доминанты, медианты – подмены основных функций, осложняющие (насыщающие) и затягивающие (проблематизирующие, утяжеляющие) движение: всё это составляет логическую материю, относительно независимую от субстанциальных высот звука. Субстанциальные высоты звука, конечно, есть, но их заслоняет логическая тональная функция. Тем самым на первый план выступает динамика времени: та внутренне самоочевидная континуальность, которая, по Анри Бергсону, составляет экзистенцию «Я».

Поэтому краткая формула западной музыкальной поэтики пространства может быть такой: не расстояние, а состояние. То есть геопозтики, собственно говоря, тут быть не может. Зато может быть и есть поэтика аффекта, действия, личности, истории.

В русской музыке наоборот: пространство через время. Состояние есть постольку, поскольку есть расстояние. Более того, существует (в качестве отправного, ключевого) состояние расстояния. Экзистенция «Я» ухватывается как некое местонахождение, а местонахождение это – всегда в каком-то смысле самодовлеющий простор, из которого нельзя выйти, но которого достаточно для бесконечности.

Время (поскольку перед нами не тональность, а модальность, явная или интонационно сокровенная, и важны не функции, а субстанции) есть только неизбежный способ репрезентации пространства; неизбежный потому, что дать все звуки сразу, в одновременности, значит, обозначить не обозримую территорию, а комок земли. Следовательно, звуки надо показывать друг за другом, как шаг за шагом проходят путь. Время требуется для пространства (а не наоборот, как в западной музыке).

В западной (нововременной) музыке пространство существует для времени. Все смысловые эффекты – эффекты времени. В русской музыке (автохтонной, то есть большей частью допетровской, в также и позднейшей в тех пластах, где автохтонное уцелело или проросло сквозь усвоенные идиомы, преобразив их) преобладающая часть смысловых эффектов – эффекты пространственные. Время не слишком волнует музыкальную мысль.

3. Геопоэтика и терропоэтика

Но вообще-то геопоэтика – феномен поздний. Он есть постольку и с тех пор, поскольку и с каких пор есть описанный выше сюжетный дискурс. В народной русской музыке (а также тувинской или кельтской) существует не гео-, а терропоэтика.

С XIX века терропоэтика в русском музыкальном мышлении превращается в геопоэтику. С точки зрения имманентных проблем музыкального мышления фактором этого сдвига стала нововременная европейская тональность (с ее телеологической динамикой). Русская музыка (не в деревне, а у профессиональных композиторов) захотела быть тональной, как в Европе: то есть стремиться куда-то, достигать чего-то во времени. Но самобытное русское, «русское как именно русское» (то есть не западное) установлено в пространстве, а не во времени. Пришлось стремиться к пространству, достигать пространства. Простор-расстояние, который был просто вековой данностью под ногами, просто обжитой звуковой землей, на которой протекает интонационная жизнь слуха, артикулируется как геокультурный простор, как путешествие, устремленное в широкий мир. И «чужие» музыки становятся своей, а «своя» – необычной, как чужая...

... Обо всем этом надо мыслить так: правильное понимание этих вещей в определенном смысле очень полезно для человека; в противном же случае лучше постоянно призывать Бога.

МИХАИЛ САПОНОВ (МОСКВА)

К ИЗУЧЕНИЮ БИОГРАФИИ ПЕТРА ИЛЬИЧА ЧАЙКОВСКОГО: ОТЗВУКИ ОДНОГО ВЕНСКОГО СКАНДАЛА

Знаменитый австрийский пианист и педагог Антон Доор, несколько лет работавший в Москве, – первый западный музыкант, оценивший музыку молодого П. И. Чайковского. Но воспоминания о русском композиторе он сосредоточил не столько на своих московских годах, сколько на одном венском скандале – знаменитом эпизоде из последних лет жизни Петра Ильича. К этому событию обращаются до сих пор с новыми толками. На нем же сделаем упор и мы.

Итак, Антон Доор обладал чутьем на таланты и непродвзятостью взгляда. На Западе он известен как первый популяризатор фортепианной музыки Брамса в Вене. Вместе с тем он и первый в мире исполнитель фортепианной музыки П. И. Чайковского. В программу своего единственного в году сольного концерта в 1866 году А. Доор включил произведения еще не известного публике двадцатилетнего автора. Достаточно взглянуть на любые сольные программы известных пианистов в прошлом и настоящем (а там преобладают проверенные временем шедевры), чтобы понять, насколько мужественным был этот шаг австрийского музыканта. Впрочем, поступок оказался и весьма дальновидным. Речь идет, в частности, о пьесах соч. 2 («Песня без слов») и соч. 4 («Вальс-каприз», или Valse de Concert, посвященный затем Доору). Парадоксальный факт: самобытность этих произведений русского композитора Доор почувствовал раньше, чем их автор! Ведь Петр Ильич Чайковский говорил, что сам он не придавал им значения. Один

из приятелей композитора в юности Д. А. Скалон¹ вспоминал (в своей книге «На службе в лейб-уланах 1859–1864»): «Возвращаясь из Петергофа, я <...> часто встречался с <...> Петром Ильичом, который, бывало, часами играл мне на фортепиано Моцарта, Шумана, Бетховена, Мендельсона, но никогда ничего своего. Потом я спросил у него:

– Были ли у вас, Петр Ильич, в то время уже собственные произведения? – Были, – ответил он. –

Отчего же вы никогда мне ничего не сыграли?

– Я не придавал им значения и исполнял их только для себя»².

Для меня открытием стало исполнение этих произведений Михаилом Плетневым. А подлинным первооткрывателем стал в XIX веке австрийский музыкант. Ученик Карла Черни, Антон Доор был одним из лучших фортепианных педагогов Европы³. Сам Доор одно время преподавал в Московской консерватории, в первые три года ее существования, но в 1869 году вынужден был ее покинуть, как и другие пианисты (Юзеф Венявский и Александр Иванович Дюбюк), не сработавшиеся с ее директором, Николаем Григорьевичем Рубинштейном. Но Антон Доори до открытия консерватории, то есть до 1866 года, упоминается в источниках среди московских музыкантов. Так, когда Рихард Вагнер в марте 1863 года посетил Москву и в его честь был дан обед, с приветственными речами к нему тогда обратились Антон Доор и князь Владимир Федорович Одоевский⁴. А 3 марта 1865 года Доор вместе с братьями Юзефом и Генриком Венявскими выступает в Московском университете в симфоническом концерте в пользу студентов⁵. Таким образом, к 1866 году Доор не был в Москве чужаком, когда появился среди штатных профессоров молодой консерватории. Музыкальная Москва была им обжита, многое стало здесь уже привычно, для москвичей он давно стал Антоном Андреевичем Доором (так его уже называли).

Творчество Петра Ильича Чайковского Вена при его жизни отвергала. Противостояли этому бойкоту в 1870 – 1880-е годы практически лишь не-

¹ Генерал Дмитрий Антипович Скалон (1840–1919) – председатель Русского военно-исторического общества.

² Д. А. Скалон. На службе в лейб-уланах 1859–1864; цит. по: Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1962. С. 405–406.

³ Например, его воспитанник, профессор Московской консерватории Павел Августович Пабст (1854–1897) стал главой целой школы русского пианизма, учителем К. Н. Игумнова, Е. А. Бекман-Щербины, Н. К. Метнера и других выдающихся музыкантов.

⁴ См.: Московская консерватория. 1866–1966. М., 1966. С. 30.

⁵ Там же. С. 22.

сколько видных музыкантов. Прежде всего, Антон Андреевич Доор – к тому времени профессор венской «Консерватории Общества любителей музыки». Не исключено, что он был единственным человеком в австрийской столице, сочувственно отнесшимся к Петру Ильичу Чайковскому в дни его пребывания там в сентябре 1892 года. Ранее Доору удалось увлечь его музыкой дирижера Ганса Рихтера и других известных музыкантов. Но мощь слушательского консерватизма оказалась тогда непобедимой. Более того, кучке энтузиастов было не под силу идти вразрез с неистребимой западной традицией усредненного недоверия ко всему русскому, в особенности к русской музыке. Когда венская газета «Новая вольная пресса» устами знаменитого Эдуарда Ганслика жаловалась, что, мол, «на скрипке уже не играют, скрипку теребят, обдирают, ошпаривают»⁶, она выражала мнение всей публики, демонстративно шумевшей на мировой премьере... Скрипичного концерта П. И. Чайковского. И это несмотря на отменный состав исполнителей⁷. Десять лет спустя Вена обошлась с композитором еще хуже. Антрепренер Международной музыкально-театральной выставки в Вене Альберт Гутман пригласил Чайковского продирижировать исполнением своих произведений, как оказалось, в помещении ... ресторана (правда, под названием die Musikhalle – «Музыкальный зал»). Композитор принял приглашение, приехал, всё понял и обобщил происшедшее достаточно емко: «Концерт мой в Вене был обставлен так подло, так мескинно⁸ и жалко, что после 2-й репетиции я плюнул и уехал»⁹. Подробности случившегося изложены не только в нескольких письмах композитора и в различных документах и монографиях, но и в менее известных воспоминаниях Антона Андреевича Доора, очевидца и участника этого события. Но около столетия спустя журнал Венской филармонии вернулся к данному эпизоду в статье Отто Бибы «Чайковский в Вене» уже в своей трактовке, защищая сторону организаторов, но не приводя ни строчки из объективного отчета, написанного венским же музыкантом, Доором, и буквально по горячим следам. Итак, еще в процессе ре-

⁶ Da wird nicht mehr Violine gespielt, sondern Violine gezaust, gerissen, gebläut (Цит. по: Musikblätter der Wiener Philharmoniker. Jg. 48. Wien, 1994. Folge 8. S. 277).

⁷ Премьера Скрипичного концерта П. И. Чайковского состоялась в Вене 4 декабря 1881 года. Исполнители: оркестр Венской филармонии под управлением Ганса Рихтера, солист – «носитель посвящения» Адольф Давидович Бродский (1851–1929).

⁸ То есть – убого, мелочно.

⁹ Из письма Льву Абрамовичу Купернику в Одессу из Тироля в 1892 году; см.: П. И. Чайковский. ЛПСС. Том XVI-Б. С. 166.

петиций П. И. Чайковский неожиданно уехал в Тироль вместе с Софией Ментер и с пианистом Сапельниковым. Почему?

По версии Отто Бибы виной всему культ итальянцев, прежде всего соседа Петра Ильича по отелю Пьетро Масканьи: ведь 15 сентября 1892 года состоялась триумфальная премьера его оперы «Друг Фриц». Газеты называли Масканьи «героем дня». В эти же фестивальные дни исполнялись «Паяцы» Леонкавалло, а также опера Франческо Чилеа «Тильда» и опера Умберто Джордано «Mala vita». Отто Биба считает, что Петр Ильич велел убрать ресторанные столы из концертного зала именно потому, что был раздражен успехом итальянцев. До него и после никто из других композиторов-участников (Сен-Санс, например) столами и звоном тарелок не гнушался¹⁰. Но Чайковский прибыл в Вену усталым и крайне измотанным (об этом пишет Доор), и у него не могло быть ни сил, ни времени читать какую-либо рекламную информацию, изучать газетные рецензии или рассматривать афиши в городе. Практически у него в Вене не было возможностей вообще вникнуть в происходящее вокруг, обратить внимание на чей-либо триумф и от этого успеть прийти в раздражение.

Вместе с тем Отто Биба пишет о большом успехе популярных симфонических концертов этого фестиваля у широкой публики, что не совсем верно. Но, как написал он же, из-за отсутствия на генеральной репетиции первого валторниста Чайковский уехал, сказавшись больным. Это уже абсолютная неправда. Во-первых, названный валторнист вообще не приходил ни на одну репетицию (не только на генеральную), пообещав сыграть с листа свою сложную партию прямо на концерте. Во-вторых, Чайковский был действительно болен, судя по описанию события таким очевидцем, как Антон Андреевич Доор. Ему и предоставим слово. Доор пишет¹¹:

«... С этим удивительным человеком и художником я познакомился давно и сразу его полюбил. Нас с ним связывала доверительная дружба – начавшись с середины шестидесятых годов, она ничем не омрачалась вплоть до его скоропостижной и преждевременной кончины. Как-то в Московской консерватории ко мне зашел молодой человек 25 лет и представился как но-

¹⁰ Впрочем, П. И. Чайковский пошел и на компромисс, заранее согласившись, например, заменить арфу роелем.

¹¹ Anton Door: P. I. Tschaikowsky. Erinnerungen // Der Klavier-Lehrer. Musik-Paedagogische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst. Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine, der Musik-Sektion des A.D.L.-V. und der Tonkünstler-Vereine zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg, Leipzig und Stuttgart. Begründet 1878 von Professor Emil Breslaur. Jg. 24. Berlin, 1. Dezember 1901. No. 22. S. 357–359; No. 23. S. 377–379.

вый педагог по теории Чайковский. Он передал мне приветы от петербургских друзей и рассказал, что по настоянию родителей изучал право, но теперь посвятил всего себя музыке. Меня мгновенно покорило его на редкость обаятельное обхождение, его скромность сверх всякой меры, граничащая чуть ли не с девичьей робостью, – свойства, сохранившиеся в нем и впоследствии, несмотря на неожиданный взлет его популярности на родине. Так что мы сразу стали друзьями. По его внешности, по светлой шевелюре и дивным голубым глазам его русское происхождение заметно не сразу. В ответ на мое замечание по этому поводу он пояснил, что у его матери есть немецкие корни. Я спросил, много ли им уже сочинено, и он сказал, совсем смутившись, что эскизов и намёток наберется много, но ничего законченного пока не вышло. Готово, правда, несколько фортепианных пьес, но все они, мол, явно не столь значительны. Я попросил их у него, и после некоторых колебаний он согласился мне их дать. Дома мне стоило их только раз сыграть, чтобы обнаружить дарование автора. Я бросился с этими пьесами к тогдашнему нотоиздателю Гутхейлю и спросил его, не хочет ли он их опубликовать. Тот решиться на такое не пожелал, оправдываясь тем, что этого молодого человека никто пока не знает. Я заявил тогда, что вскоре должен состояться один из моих ежегодных концертов и я намереваюсь эти вещи исполнить. В ответ он выразил готовность пойти навстречу, если пьесы понравятся публике. Когда я рассказал об этом Чайковскому, он просто перепугался и попросил меня не рисковать. Но я не послушался, и успех его музыки превзошел ожидания. Бурные овации вынудили меня повторить две из трех сыгранных мною пьес. Их тогда же и опубликовали как «Песню без слов» соч. 2, Вальс-каприз (Valse de Concert) соч. 4, посвященный мне в знак благодарности, и соч. 5 с посвящением почитаемой им певице Дезире Арто. И мне до сих пор доставляет особое удовольствие считать себя первооткрывателем, представившим общественности выдающееся имя Чайковского.

В годы после моего отъезда из Москвы мы состояли с ним в живейшей переписке. Оставив несколько лет спустя службу в Москве и переехав обратно в Петербург, он начал там свое стремительное продвижение от успеха к успеху. Во всех областях музыкального творчества раскрылась его поразительная многосторонность, и у своих соотечественников он вскоре стал любимым композитором. А за рубежом он получил известность и был оценен по заслугам лишь многие годы спустя. Наиболее внушительные и прочные успехи из выпавших на его долю в Европе пришлись, как это бывает со многими выдающимися личностями, на период после его кончины. Так, на-

пример, было в Вене на повторном исполнении его Пятой и Шестой симфоний. А в прошлом году, когда Ганс Рихтер за пультом Филармонического оркестра дирижировал исполнением его Третьей сюиты, ее приняли бурными овациями. То же было во время исполнения его первой <из ставших известными на Западе> оперы «Евгений Онегин». Но, как уже говорилось, бедняга Чайковский до всех этих событий уже не дожил. Не суждено было исполниться и его сокровеннейшему желанию, о котором он мне успел неоднократно поведать, – получить признание в таком музыкальном центре, как Вена. Здесь имело место нечто противоположное: скрипичный концерт, исполненный превосходным лейпцигским концертмейстером Бродским, был освистан. Та же участь постигла и одно из его наиболее значительных оркестровых произведений увертюру[-фантазию] «Ромео и Джульетта» – в сущности, симфоническую поэму. И когда годы спустя скрипичный концерт в исполнении Ондричка прозвучал вновь, все противники этой музыки замолкли, а новое исполнение «Ромео и Джульетты» завершилось живейшими аплодисментами. Sic tempora mutantur <...>.

Через какое-то время я получил из Флоренции письмо о том, что <...> он намеревается отправиться в Париж, где намечено исполнение нескольких его оркестровых произведений. С тех пор миновало несколько лет, и вот настала пора «Музыкально-театральной выставки» в Вене 1892 года. Виднейших из ныне живущих композиторов, в том числе Чайковского, пригласили по этому случаю представить венской публике свои произведения. Эта прекрасная идея не пробудила, однако, особого интереса у публики. Люди прогуливались по бульварам, заглядывая время от времени в выставочный зал, но держались подальше от концертов: туда ходили, в основном, профессиональные музыканты. И всё же я был несказанно рад увидеться с дорогим другом после столь долгой разлуки. В один прекрасный день мне доложили, что какой-то господин желает со мной говорить. И появился мой долгожданный друг. В порыве радости он заключил меня в свои объятия. А я невольно вздрогнул при виде его, ведь он так постарел, что узнать его я смог только по небесной голубизне его глаз. В 50 лет он уже старик! Пришлось приложить немало усилий, чтобы не дать ему заметить мой шок. Столь напряженная плодотворная работа шла явно не на пользу его и без того хрупкому организму. Такое под силу лишь особо выносливым. Мы много говорили о былом, и я спросил его, как ему теперь в Петербурге. Он рассказал, как его со всех сторон завалили всякими почестями, так что <с непривычки> он то и дело впадает в смущение и беспокоится лишь об одном: никак не удастся увидеться с <Антоном> Рубинштейном, которого он еще со сту-

денческих лет высоко почитает и любит. «Тут уж ничего не поделаешь, – воскликнул он, – к нему не подступиться, он словно угорь из рук ускользает». Усмехнувшись в ответ, я сказал ему: «Не обижайтесь на этого симпяту, у него, как и у всякого, свои слабости. Ведь Рубинштейн явный лирик по натуре, и как раз из-за этого никогда не имел прочного успеха в области драмы. Вот он и сторонится всякого, кому это дано. Так что успокойтесь, дружище: он и <музыки> Вагнера гнушается, и многих других». Тут он резко вспылал: «Да как же вы сравниваете меня с Вагнером и с другими авторами бессмертных шедевров?» Я возразил: «Ну, уж если речь зашла о бессмертных вещах, то остроумнее об этом сказал Брамс. С ним тоже завели разговор о бессмертном, и он на это заметил: «Что ж, бессмертие – вещь прекрасная, если точно знать, сколько оно продлится». Чайковский от души расхохотался, и к нему вернулось жизнерадостное настроение. Мы с удовольствием поговорили еще немного, но потом я посоветовал ему пойти домой отдохнуть перед завтрашней репетицией, ведь он примчался ко мне сразу по прибытии в гостиницу и после дороги выглядел очень усталым. Когда я на следующий день после обеда пришел на репетицию, то уже встретил там Чайковского, Софью Ментер и ее любимого ученика, превосходного московского пианиста Сапельникова.

Репетировали Первую оркестровую сюиту, в ней арфу заменили на фортепиано, партию которого исполнял Сапельников. Инструмент располагался не спереди, как при исполнении фортепианных концертов, а в стороне, за скрипками. В сольных эпизодах его звучание походило на арфовое, но производило впечатление гораздо более выразительное и совершенно оригинальное. После того, как сюиту несколько раз прорепетировали точно и целиком, настал черед Второй сюиты. Прямо во время звучания первой части Чайковский постучал палочкой о пульт, все замолкли, и он спросил, куда подевалась первая валторна. Ему ответили, что валторнист устал после многих репетиций, но музыкант он очень добросовестный и ответственный и на концерт придет обязательно. Чайковский пришел от этого в ужас: «Но так, ей-Богу, не годится. У меня в каждой оркестровой сюите выделен один солист, и как раз в этой сюите именно первой валторне поручена солирующая роль. В ее партии есть такие трудные места, которые даже самому опытному валторнисту с листа не одолеть». Однако он будто бы смирился с неизбежностью произошедшего, довел эту часть до конца, но потом резко всё прервал. Трехчасовая репетиция сильно его вымотала. Он и на эстраду поднимался с трудом. На лбу у него выступили крупные капли пота, он настойчиво потребовал свою шубу, и это в жаркий летний день. Сев за стол на чет-

верть часа и отдохнув, он выпил стакан пива и вместе с Ментер и Сапельниковым удалился. Я проводил их до повозки. Он долго и крепко пожимал мне руку, сосредоточенно на меня посмотрел и попрощался. Что стояло за этими многозначительными жестами, мне было неясно, но отгадку я обнаружил прямо на своем письменном столе, когда вернулся домой к девяти часам вечера. Слуга недавно принес записку от Чайковского, в которой тот торопливым почерком сообщал, что находится уже на пути в замок Иттер, имение Софьи Ментер в Тироле. Там он стремится отдохнуть от всех мытарств и волнений. Подробности предстояло узнать вскоре. Два дня спустя пришло это письмо:

«Иттер, 22 сентября [на самом деле: 24 сентября] 1892.

Любимейший друг! Позавчера, когда я просил Вас отложить наш званый ужин на следующий вечер, я уже знал, что концерт [с моим участием] не состоится. Пока шла репетиция, я уже решил покинуть Вену до начала концерта. Надеюсь, Вы, любезный мой друг, меня простите! Ведь и я ничуть не жалею, что поступил именно так. Концерт во всех случаях сулил одни разочарования. Всё шло так убого и так отвратительно, что дальнейшее могло лишь оскорбить. Судя по полученным письмам, я было подумал, что приглашен по случаю Музыкальной Выставки на празднество, достойное крупной столицы! Однако Вы и сами смогли убедиться, насколько ход вещей отвечал обрисованной мной картине.

Будем надеяться, добрый мой друг, что представится другой случай с Вами увидеться. Обнимаю Вас от всего сердца

П. Чайковский».

Вопреки всяким ожиданиям, встретились мы с ним вновь очень скоро. Ондржичек пригласил меня принять участие в своем концерте в октябре того же года в Праге. Я отправился туда, и меня застала врасплох весть о состоявшейся там накануне моего приезда премьере последней и прекраснейшей оперы Чайковского «Пиковая дама» в присутствии автора. Успех оперы был блистательным <...>. На следующее утро я навестил его в гостинице и нашел его в радостном и приподнятом настроении. «Я счастлив как никогда, – воскликнул он, – такой успех да еще в том самом городе, где впервые прозвучал “Дон Жуан” Моцарта. А публика просто очаровательна: так заинтересованно следила за сюжетом и слушала благоговейно, словно в храме. К сожалению, уезжать мне надо прямо сейчас: послезавтра в Петербурге у меня оркестровая репетиция». Он от души пожал мне обе руки и сказал: «Надеюсь, на этот раз будет не то, что перед прошлым моим приездом, и нам не придется ждать новой встречи столько лет».

Но я его больше не увидел никогда! Вскоре после этого <...> его не стало. Скорь по нему охватила всех. В день похорон весь город был в черном. Хоронили его с княжескими почестями. Россия потеряла любимейшего композитора, а я – лучшего друга из всех, кого встречал на русской земле...».

Поднимаемые сегодня вопросы прояснены Доором куда точнее и убедительнее любых более поздних импровизаций вроде упомянутой статьи Отто Бибы, который, кстати, назвал Адольфа Давидовича Бродского – первого исполнителя Скрипичного концерта – почему-то Иосифом Бродским. А это говорит об уровне аргументации у этого автора вообще и облегчает мне полемику с ним, позволив ограничить ее этим материалом.

НАТАЛЬЯ АНДРЕЕВА (МОСКВА)

НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ РУССКОЙ МУЗЫКИ: СКРЯБИН И ОБУХОВ

На заре своего творческого пути Скрябин подготовил весьма плодородную почву для последующего введения музыкальных новаций как в собственное творчество (те идеи, достижения и открытия, многие из которых ему удалось воплотить в позднем периоде), так и в творчество других композиторов. Он смог не только доказать жизнеспособность своих художественных достижений, но также открыть новые горизонты для «наследников» – более молодых композиторов его времени, чьи имена обычно связывают с понятием русского музыкального авангардного течения. Однако и по сей день многие аспекты темы «Скрябин и музыкальный авангард» остаются не исследованными¹. Причина кроется в том, что некоторые из последователей Скрябина, усвоив новаторские принципы его позднего стиля, покинули Россию и развивали их уже за ее пределами. Одним из таких композиторов был Николай Обухов, чье имя и творчество для русского музыковедения фактически неизвестно.

Кроме собственно музыкальных параллелей, образующих определенную линию, ведущую от Скрябина к Обухову, существует область, также заслуживающая подробного освещения – сходство и различие художественных и мировоззренческих позиций двух композиторов.

Подобно Скрябину, на Обухова большое влияние оказала философия Владимира Соловьева. Соборный дух, воспетый им и буквально «заразивший» целое поколение мыслителей, художников, поэтов и музыкантов XIX – начала XX века, не мог не преломиться и в рассуждениях Обухова. Для него, как и для Скрябина, существуют две конечные цели человеческой эволюции: по Скрябину – это Единство, при достижении которого цивилизация должна перейти в иную стадию Духа; для Обухова главной целью было достижение некоего Идеала, приводящего «эволюцию человечества до опреде-

¹ Показательно, что приоритет в постановке таких вопросов принадлежит зарубежной, в частности, немецкоязычной скрябинеане.

ленного напряжения: к соединению реальности с собственно идеалом»². По мнению композиторов, катализатором процесса человеческой эволюции является искусство, и, если конкретнее, – музыка. «Человечество прошло неисчислимы́е эры до того момента, когда индивидуальность могла достигнуть вершин своих возможностей, при этом к настоящим высотам смогли приблизиться только те люди, которые наделены необходимыми данными для их внешнего проявления, индивидуальности с наиболее высоким напряжением, с возможностью продвижения духовных сил по направлению к волнению, испытаниям чувствительности. Различные степени осуществления этого напряжения отмечают этап, по которому проходит индивидуальность каждого артиста в достижении Идеала средствами искусства», – писал Обухов³. Рассуждая о роли и смысле музыки, Скрябин провозглашал: «Музыка – есть путь откровения <...> это могущественный метод познания»⁴.

Утверждая необходимость присутствия рационального момента в творческом процессе, Обухов подчеркивал эмоциональную сторону искусства. Эпоха романтизма, на которую пришелся расцвет сентиментальности и субъективной чувствительности, ему наиболее близка. Болезненность, трагичность сочинений романтической эпохи была, однако, чуждой Обухову, отмечающему, что равновесие, являющееся основой любого художественного произведения, было утрачено, а потому «эмоциональное волнение, лишенное поддержки разума, реализуется в излишках отталкивающей сентиментальности или чувствительности грубого реализма»⁵. Также и для позднего Скрябина проявление какой-либо романтической чувственности было абсолютно невозможным: «... теперь у меня лирики уже совсем нет – это примитивное ощущение. Лирика проста, это простая страсть, вообще первобытные чувства»⁶.

Искусство в понимании Обухова было подобно религии. В этом отношении он схож со Скрябиным: музыка для них – средство, сливающееся с целью, которую преследует эстетический замысел того или иного произведения. «Моя главная цель – не есть искусство, искусство только в основании»,

² *Obouhow N. L'emotion dans la musique // La revue musicale. Paris, 1972. P. 114.* «Реальность в данном случае есть всё то, в чем мы можем дать себе разумный отчет, – то есть область науки», – пишет Обухов. Идеал, по Обухову, – всё то, что мы можем прочувствовать эмоционально, – это область Религии (*Ibid.*).

³ *Ibidem.* P. 115.

⁴ *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 139.

⁵ *Obouhow N.* *Op. cit.* P. 118.

⁶ *Сабанеев Л.* *Op. cit.* С. 217.

писал Обухов в письме к Шлёцеру⁷. Таким образом, идеи, концепции, видения являлись изначальной ипостасью будущего сочинения Обухова, первоосновой его творческого процесса.

В современном отечественном музыкознании нет сведений об Обухове-композиторе, в то время как имя его может быть поставлено в один ряд с крупнейшими композиторами начала XX столетия⁸. Иван Вышнеградский, выступающий апологетом творчества Обухова, писал, что «имя его [Обухова] весит не меньше, если не больше, чем имя Шёнберга»⁹. Кроме того, Вышнеградский утверждал, что принцип 12-звучной гармонии был провозглашен именно Обуховым». Однако здесь не место вдаваться в «Wiener Streit». Отметим только то, что и Веберн, и Шёнберг, и Обухов пришли к идее двенадцатитоновой гармонии примерно в одно время и использовали данный вид каждый по-своему. Обухов не придерживался собственно серийной техники, а техники 12-тоновых рядов; кроме того, его сочинения наряду с двенадцатитоновыми эпизодами содержали части, построенные на основе тональной композиции.

В то же время скрябинская техника аккордово-мелодического детерминизма, заменившего собой традиционное противопоставление горизонтали и вертикали, привела его, в свою очередь, к опытам, подобным додекафонии, и потому она также вполне соотносима с первыми додекафонными идеями Шёнберга и стоит в ряду важнейших музыкальных открытий начала века. Не будет преувеличением сказать, что Скрябин – один из композиторов, прокладывающих путь к серийной и двенадцатитоновой музыке¹⁰. Его последние идеи, относящиеся к периоду создания эскизов к «Предварительному действию», имеют определенную параллель с тенденциями, ведущими к 12-тоновой технике. Несомненно и то, что генезис обуховской двенадцатитоновости обнаруживает свои истоки исключительно в скрябинском творче-

⁷ Schloezer B. Nicolas Obouhow // La revue musicale. Paris, 1972. P. 52.

⁸ Исключение составляет статья Ю. Н. Холопова «Техники композиции Николая Рославца и Николая Обухова в их отношении к развитию 12-тоновой музыки» // Музыка XX века. Московский форум. Науч. труды МГК. Сб. 25. М., 1999.

⁹ Вышнеградский И. Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания / Ред.-сост. А. Бретаницкая; публ. Е. Польдяевой. М., 2001. С. 124.

¹⁰ Еще в 30-е годы польская исследовательница музыки XX века и творчества Скрябина Зофья Лисса в своей работе «Geschichtliche Vorformen der Zwölftontechnik» («Историческая предформа двенадцатитоновой техники») утверждала, что основной аккорд, используемый в «Прометее», является предформой серии.

стве. Когда же Обухов приходит к собственной концепции 12-тоновости, для него неизменными и несокрушимыми становятся три основных закона¹¹:

1. Использование определенной гармонии в качестве единственного источника, из которого развивается вся музыкальная ткань сочинения – мелодия и контрапункт: «Давайте прочтем горизонталь – и мы получим мелодию, которая есть только разложенная гармония. Давайте абстрагируемся от мелодии и прочтем вертикаль – мы обнаружим мелодию», – отмечает Шлёцер¹². Очевидно, что это описание в равной степени сопоставимо с «гармоние-мелодией» Скрябина.

2. Звуки более не могут быть удвоенными: «Я запрещаю себе любое удвоение, моя гармония основана на 12 звуках, ни один из которых не должен быть удвоенным. Удвоение производит впечатление силы без ясности, оно нарушает гармонию, пачкает ее»¹³.

3. В основе техники построения звуковых вертикалей лежит обертоновый звукоряд. Подобно Скрябину, Обухов последовательно накапливает звуки обертонового ряда, вычеркивая из них повторяющиеся тоны. По словам Шлёцера, «получающиеся аккордовые сочетания представляют собой очень чистые, хрустальные, полные и богатые, прозрачные гармонии, производящие ощущение равновесия, пробуждающие идею совершенства»¹⁴, – и прокладывают путь к «спектральной музыке», – добавим мы.

Эволюция стиля Обухова, на начальном своем этапе питающаяся открытиями Скрябина, привела в конечном счете и к новой гармонической системе, известной ныне под названием «абсолютная гармония» (*«l'harmonie totale»*). «Усердная работа одиннадцати лет позволила мне образовать гармонию, включающую все 12 звуков нашей хроматической гаммы без удвоений», – пишет Обухов в своей статье «Эмоции в музыке», – «в течение моих исследований я нашел определенные сочетания этих 12-ти звуков, позволяющие получить гармонию, которую можно охарактеризовать как ясную и четкую – это бесспорно <...> Все 12 звуков, ставшие в моей гармонической системе абсолютно равнозначными, образовали необходимость получения ими различных имен, соответствующих представлению об их независимости друг от друга. Любое объяснение могло бы только усложнить простоту моей системы обозначений; быстрого взгляда на вышеупомянутую систему будет достаточно, чтобы не доказывать большие преимущества, которые

¹¹ См. об этом также указанную выше статью Ю. Н. Холопова.

¹² *Schloezer B. Op. cit. P. 50.*

¹³ *Obouhow N. Op. cit. P. 59.*

¹⁴ *Schloezer B. Op. cit. P. 61.*

она представляет для музыкальной записи, чтения и изданий»¹⁵. Обухов по-рывает с обычной системой диэзов и бемолей, считая, что знак, поставленный рядом с нотой, делает ее более зависимой, накладывает негативный отпечаток на «социальный статус» в звуковой системе в сравнении с тем же звуком, рядом с которым не поставлен знак альтерации. В его новой системе пять черных фортепианных клавиш получают иные названия:

до те ра та би

изобретено
в 1915 г.

Наша система нотации

Mon système de notation

do te ra ta bi

do re mi fa sol la si

Пять черных фортепианных клавиш (Соль, Си, До, Ре, Ми) называются в этой системе нотации «до, те, ра, та, би».

[1] [Выигрышность,]
«Помимо неизмеримых удобств во время чтения и записывания этой системы нот (что особенно важно для удачного издания и возможно меньшего количества корректур), это то, что если случайно при переписке останутся несколько ошибок, то, проверяя эти ошибки благодаря разности знаков (×J). 2) нет надобности сверяться с ключевыми обозначениями, либо каждый раз удерживать в голове ноту. Сразу бросаются в глаза в этом, как черное на белом, преимущества этой новой системы над старой».

По свидетельству Обухова, данная система была представлена им в 1914 году и имела различные отклики критиков, в большей степени положительные. Так, Шлёцер пишет следующее: «На первый взгляд может показаться, что реформаторская система Обухова не представляет никакой значимости. Если я называю определенную ноту, помещенную полутоном выше до — «ло», а не до-диез, — не означает ли это ничего иного, как изменение имени?»

¹⁵ Obouhow N. Op. cit. P. 58.

Разумеется! Это изменение устанавливает действительность и фиксирует окончательный, абсолютный характер равноправия звуков. <...> Этот звукоряд из 12-ти равных звуков приобретает даже некоторое мистическое значение»¹⁶.

Все свои последующие сочинения, вне зависимости от их гармонического стиля, использования обычной или хроматической тональности, Обухов оформляет исключительно с помощью своих новых обозначений. Наглядным примером может служить его романс «Давайте будем любить друг друга», написанный в тональности F-dur и представляющий собой сочетание двенадцатитоновой музыки с обычными тональными эпизодами (см., например, раздел *Choral*).

Предлагаем запись в обозначении Обухова и расшифровку ее в привычной для нас системе:

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system is labeled "PIANO" and contains two staves. The upper staff has markings "Lento", "Modéré", "Accel.", and "Poco rit.". The lower staff has a dynamic marking "mf". The second system also has two staves, with markings "Accel.", "Poco rit.", and "Lento", and a dynamic marking "p". The third system is labeled "Choral" and "Modéré" and consists of two staves with a dynamic marking "pp".

¹⁶ Schloezer B. Op. cit. P. 48.

The musical score consists of three systems of piano music. The first system (measures 1-4) is marked "Lent" and "Piano". The right hand starts with a melodic line in measure 1, marked *mf*, and continues through measure 4. The left hand has a rhythmic accompaniment. The second system (measures 5-8) is marked "Modere" and "Lent". The right hand continues the melodic line, marked *mp* in measure 5 and *pp* in measure 7. The left hand continues its accompaniment. The third system (measures 9-12) is marked "Choral Modere". The right hand has a more rhythmic, chordal texture, marked *pp*. The left hand continues with a steady accompaniment. Performance markings include "Accel." (measures 2, 5, 7), "Poco rit." (measures 3, 6, 8), and "Poco" (measures 1, 4, 5, 8, 9, 12). There are also asterisks (*) in measures 4, 8, and 12.

Освещенный в статье путь от Скрябина к Обухову можно считать одним из следствий воздействия идей великого русского композитора на последующее развитие музыки.

ЕВГЕНИЯ ИЗотова (Москва)

ЭРНСТ БЭЙКОН И «НАША МУЗЫКАЛЬНАЯ ИДИОМА»

Первое десятилетие XX века знаменовало начало новой музыкальной эпохи, одной из характерной черт которой стало радикальное изменение гармонического мышления. Это изменение оказалось настолько интенсивным, что очень скоро привело к смене всей звуковысотной системы. Главенствующий на протяжении двух предыдущих столетий мажоро-минор сменился новой – 12-тоновой системой. За сравнительно короткий период на основе 12-тоновости возник целый ряд самостоятельных техник и методов композиции.

Параллельно с гармоническими нововведениями композиторами предпринимались попытки теоретического осмысления новых средств музыкального выражения. На основе каких принципов могут быть организованы 12 самостоятельных тонов, какие комбинации возможны в новой звуковысотной системе и сколько их? – вот лишь некоторые вопросы, на которые необходимо было ответить музыкальной науке.

Шёнберг, Рославец, Гольцшев, Хауэр – каждый по-своему решал эту проблему¹. Во второй половине века разработкой теорий 12-тоновости активно занимались в ряде американских университетов. Среди наиболее известных исследователей назовем Ховардо Хэнсона, Джорджа Пёрла, а также Милтона Бэббита и Аллена Форта, создавших специальную теорию рядов (set theory).

В этом ряду имен почти неизвестным остается американский композитор Эрнст Бэйкон², который еще в 1917 году опубликовал в философском журнале «The Monist» статью «Наша музыкальная идиома»³. В этой статье мо-

¹ *Холопов Ю. Н.* Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 70. М., 1983.

² Эрнст Бэйкон (1898–1990) – американский композитор, пианист и дирижер. Учился в Северо-западном университете (1915–1918), Чикагском университете (1919–1920) и Калифорнийском университете (1935). Преподавал в Истмэнской школе (1925–1928) и в консерватории Сан-Франциско (1928–1930); в 1935 году организовал Carmel Bach Festival в Калифорнии, где был также главным дирижером; являлся инспектором WPA Federal Music Project в Сан-Франциско. Среди наград – Пулицеровская премия (1932, за Симфонию № 1), стипендии Гугенхайм.

³ *Vacon E. L.* Our Musical Idiom // The Monist. 1917, 27/4. P. 560–607.

лодой автор предпринял попытку осмысления новой 12-тоновой гармонической системы. Размышления Бэйкона затрагивали три аспекта новой системы: количество возможных звукорядов системы, нотация этих звукорядов и количество возможных аккордов системы. Это как раз те проблемы, которые оставались актуальными в музыкальной науке и на протяжении последующих десятилетий. В свое время идеи Бэйкона не получили развития. Однако нам представляется интересным изложить их не только в качестве одного из ранних опытов освоения 12-тоновости, но и по той причине, что развитие американской теории второй половины века во многих аспектах исходило из аналогичных посылок.

Нижеследующий текст представляет собой сжатое изложение статьи Бэйкона. Мы акцентировали особое внимание на тех положениях, которые представляются нам важными для развития последующих концепций 12-тоновой музыки.

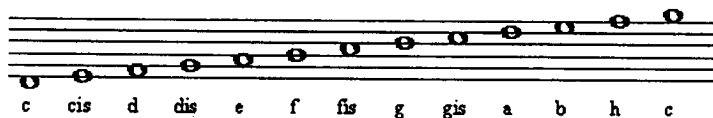
Новая полутоновая система является *двенадцатиричной* (duodecimal), поскольку состоит из 12 тонов. Интервалы, входящие в ее состав, могут комбинироваться самыми различными способами (в том числе и с повторением интервалов), что дает возможность создать огромное количество звукорядов. К примеру, если мы посчитаем количество звукорядов, в состав которых могут входить интервалы от малой секунды до большой терции, их число составит 1490. Конечно, далеко не все эти звукоряды применяются в композиторской практике.

Начав их фиксировать, мы неизбежно сталкиваемся с проблемой нотации, поскольку наша традиционная нотация отвечает требованиям семиступенных ладов, и знаки альтерации перед каждой нотой предельно усложняют чтение современной музыки.

Усовершенствовать общепринятую нотацию, сделав ее удобной для новой двенадцатиричной системы, следует путем «избавления от тирании диезов и бемолей». Для этого пятилинейную нотную строку необходимо заменить на шестилинейную, с тем чтобы для каждой ступени системы на ней нашлось отдельное место⁴:

⁴ Интересно, что в этот же период многие композиторы задумываются над проблемой усовершенствования нотной записи, вследствие чего возникают многочисленные новые нотации. В частности, трансформированный пятилинейный нотоносец был предложен в 1902 году Ф. Бузони, шестилинейный – в 1925 году А. Шёнбергом, восьмилинейный – в 1926 году Й. М. Хауэром. Если же быть более точными, Шёнберг предложил трехлинейный нотоносец, на котором целиком размещалась октава. А вот два трехлинейных нотоносца должны образовывать один шестилинейный, в котором для лучшей ориентации предлагалось чертить линейки разной «конфигурации» – сплошные, пунктирные и точками. (*Schoenberg A. Eine Neue Zwölf-tonschrift // Musikblätter des Anbruch. 1925. № 1*).

Пример 1



Мажорный звукоряд в такой системе будет выглядеть следующим образом:

Пример 2



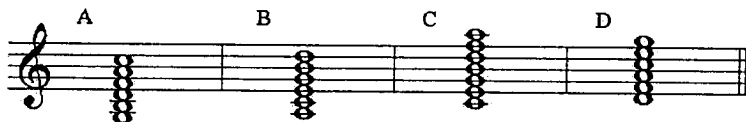
Новая звуковысотная система влечет за собой радикальное обновление гармонии, а значит – структуры аккордов. Существующая аккордовая система несовершенна по двум причинам: она слишком громоздка и не охватывает структуры за пределами аккордов мажоро-минорной системы. В качестве примера этого несовершенства рассмотрим простую гармонию:

Пример 3



Если это аккорд, то в соответствии со старым понятием аккорда его можно «построить» по терциям. Но ни один аккорд трезвучного типа не состоит только из этих четырех нот. Мы можем найти их в составе других аккордов, как, например:

Пример 4



Мы можем представить наше четырехзвучие частью этих аккордов, но тогда как аккорд оно окажется неполным и называться будет, соответственно, «неполным ундецимаккордом» (в случае А, В, D) или «неполным терцдецимаккордом» (в случае С). Однако мы должны признать – такое название, как «неполный ундецимаккорд», звучит в данном случае не более чем

оправданием того, что этот аккорд может быть включен в его состав. Более того, при таком методе мы в каждом из четырех случаев должны определить – к мажорному или минорному типу принадлежит наш аккорд. И наконец, каждая гармония должна иметь один основной вид, а в данном случае их получается четыре.

Конечно, бывают случаи, когда аккорд находится в окружении других аккордов, и тогда мы можем рассматривать его тоны как проходящие, альтерированные, синкопированные и т. п. Но если столько проблем у нас возникло с «именем» для такой простой гармонии, то что будет с гармонией более сложной? Если современная гармоническая система предлагает нам анализировать аккорды только с точки зрения окружающих аккордов, но тогда вся музыка будет состоять только из «неразрешенных задержаний». В нашей новой ситуации – двенадцатиричной системе – мы должны определять любую комбинацию одновременно звучащих тонов, окружены они другими созвучиями или нет. И для всех аккордов мы должны иметь адекватные названия и уметь классифицировать их. Нам требуется новая теоретическая система, демонстрирующая адекватность при анализе новой музыки и охватывающая все созвучия, а старая аккордовая система пусть займет в ней должное место в качестве подсистемы.

Эта новая система может основываться на идентификации созвучий, исходя из их интервального состава. Сегодня для композиторов стало привычным использование 12-тонового звукоряда, являющегося источником для гармонических новаций. Поэтому было бы логичным рассматривать все интервалы двенадцатиричной системы в их соотношении с октавой как с общим знаменателем, дав им соответствующие «названия»:

<i>Диатонические названия</i>		<i>Натуральные, или хроматические названия</i>
-------------------------------	--	--

Малая секунда	—	1/12
Большая секунда	—	2/12
Малая терция	—	3/12
Большая терция	—	4/12
Чистая кварта	—	5/12
Увеличенная кварта	—	6/12
Чистая квинта	—	7/12
Малая секста	—	8/12
Большая секста	—	9/12
Малая септима	—	10/12
Большая септима	—	11/12
Октава	—	1

Поскольку большинство получившихся дробей не редуцируются в простые числа, для удобства наименования мы можем использовать только их числители:

Малая секунда	1
Большая секунда	2
Малая терция	3
Большая терция	4
Чистая кварта	5
Увеличенная кварта	6
Чистая квинта	7
Малая секста	8
Большая секста	9
Малая септима	10
Большая септима	11

С помощью этих интервалов мы будем давать наименования созвучиям следующим образом: приведя созвучие в тесное расположение, мы просто перечислим все его интервалы снизу вверх в порядке следования через дефис. Так, например, мажорное трезвучие будет обозначено как 4-3, минорное – 3-4, D^7 – 4-3-3 и т. д. При этом все обращения данного аккорда рассматриваются в «основном виде», то есть как одна гармония, а не разные. С помощью такого способа обозначения можно охватить все созвучия, а не только аккорды трезвучного типа. Наш аккорд из Примера 3 будет обозначен, соответственно, 2-3-2.

Применяя этот метод обозначения, следует не упустить из виду вопрос обращения аккордов. В классической гармонии все обращения аккорда рассматриваются как изменение его позиции, но не изменение самого аккорда. Тот же принцип можно перенести и на новую гармонию. Однако нужно соблюдать осторожность, поскольку новая комбинация одних и тех же интервалов может сформировать новую гармонию: например, 4-3 – это мажорное трезвучие, но 3-4 – это уже минорное. Поэтому гармония сохраняется только при *ротации* данных интервалов.

Таким образом, комбинируя различные интервалы, мы можем получить все возможные созвучия нашей двенадцатиричной системы – огромное количество аккордов, которые в большинстве своем будут являться обращениями друг друга. Во избежание этого необходимо принять во внимание «дополнительный» (extra) интервал в каждом созвучии. Например, производя обращение мажорного трезвучия (4-3), мы получим сначала созвучие 3-5, а затем 5-4:

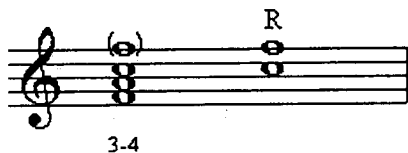
Пример 5

Основная
позиция



«Дополнительным» интервалом в этом случае будет интервал 5 – интервал между верхним звуком аккорда и звуком на октаву выше нижнего звука аккорда. Этот интервал мы назовем дополнением (complement) и будем обозначать его буквой R:

Пример 6



То созвучие, которое имеет минимальный интервал между крайними звуками, а также наименьший интервал между первыми двумя звуками, будет являться основной позицией.

Таким образом, если мы выпишем все возможные комбинации звуков в двенадцатиричной системе, а затем отбросим те, которые являются обращениями друг друга, мы сможем констатировать, что система содержит 350 созвучий. При этом каждое созвучие будет своего рода комплексом, поскольку из него одного можно вывести все обращения.

Это исследование Эрнст Бэйкон провел, будучи студентом математического факультета Северозападного университета (США). Позже он отказался от такого абстрактно-научного подхода. С позиции сегодняшнего дня, после почти векового развития «двенадцатиричной» системы, мы можем рассматривать эксперименты Бэйкона как предтечу теории, которая во второй половине XX века получила широкое распространение в Америке под названием «теория рядов» (set theory).

Все существующие гармонии двенадцатиричной системы (в основной позиции)* Фрагмент таблицы

I К.1 в г.д. К.2 К.3 К.4 К.5 К.6

1 2 3 4 5 6

II К.1 К.2 К.3 К.4 К.5 К.6

11 12 19 13 18 14 17 15 16 22

К.7 К.8 К.9 К.10 К.11 К.12

23 27 24 26 25 33 34 35 44

И Т. Д.

Окончание таблицы:

IX

|||||1111 |||||1112 |||||1121

|||||1211 |||||2111 |||||12111

X

XI

|||||11111 |||||11111

- К – комплекс (гармония).
Арабскими цифрами под созвучиями обозначены интервалы между соседними звуками (в восходящем порядке).

АЛБЕНА НАЙДЕНОВА (ВЕНА)

«ПЕСНИ ГУРРЕ» АРНОЛЬДА ШЁНБЕРГА И ИХ ИСПОЛНЕНИЕ В ВЕНЕ В 1920 ГОДУ

Исследуя историю Венской государственной оперы 1920 года в Центральном архиве Австрии¹, мною были обнаружены два неизвестных и ранее неопубликованных письма Арнольда Шёнберга об исполнении его «Песен Гурре» 12 и 13 июня 1920 года в Венском оперном театре.

Концерты, которыми дирижировал сам Шёнберг, были запланированы в рамках известного тогда фестиваля «Meisteraufführungen Wiener Musik» (26.05 – 03.06.1920), где исполнялись также оперы «Так поступают все», «Ариадна на Наксосе», «Фиделио» и др. Организация этих концертов прошла с большими трудностями, отраженными в найденных мной документах Венской оперы.

До 1993 года эти письма не были опубликованы, так как никто не знал о их существовании. Первая публикация состоялась в 1993 году, когда *Österreichische Musikzeitschrift* напечатал факсимиле двух писем и комментариев к ним². В настоящей статье впервые уже в русском переводе можно проследить хронологию событий, происшедших в Вене более 80-ти лет назад.

Благодаря педантичному сохранению документов, писем, телеграмм и протоколов в Центральном архиве и их точной датировке стало возможным выстроить следующую ретроспективу:

- 30.04.1920 – Шёнберг получает телеграмму от Государственной оперы Вены о том, что первые оркестровые репетиции уже начинаются;
- 10.05.1920 – Дирекция оперы делает первое замечание о стоимости оркестровых репетиций и самих концертов – приблизительно 100.000 – 120.000 крон;
- 11.05.1920 – Дирекция оперы и руководство фестиваля подписывают протокол о финансовом положении «Meisteraufführungen», в котором

¹ Haus-, Hof- und Staatsarchiv: Oper K. 366; Zl. 544 ex. 1920 und Oper K. 366; Zl. 569 ex. 1920.

² *Naydenova-Pantchev A.* Schönbergs «Gurrelieder» in der Aufführung von 1920 // *Österreichischer Musikzeitschrift*, Heft 9/1993. S. 466–468.

одним из обсуждаемых вопросов является финансирование «Песен Гурре» в размере 120.000 крон.

- 02.06.1920 – Арнольд Шёнберг отправляет короткое, но четкое письмо в Дирекцию³ (см. Приложение 1).

За пять дней до концерта Хоровое общество им. Шуберта (Schubertbund) отказывается от своего участия в исполнении «Песен Гурре», так как часть прессы о нем умалчивает⁴.

В следующем письме Шёнберга в Дирекцию оперы от 15 июня 1920 года неожиданно видим, что композитор благодарит всех за участие⁵ (см. Приложение 2).

17 июня в газете «Wiener Zeitung» (тоже хранящейся в Центральном архиве, но не в папках с перепиской Шёнберга с Оперой⁶) Фердинанд Шербер публикует большую статью по поводу «Meisteraufführungen Wiener Musik». В этой статье «Песни Гурре» не упоминаются ни разу... Но исполнение состоялось, и, вопреки молчанию прессы, документация Венской оперы представляет нам состав участников: оркестр Государственной филармонии и хор Венской оперы, хоровое общество «Dreizehnlinden», солисты Берта Киурина, Ольга Бауер фон Пелинка, Карл Ааргард-Оествич, Йозеф фон Мановарда, Вильгельм Клич – чтец.

В связи с огромным составом «Песни Гурре» звучат не так часто. По этому поводу в архиве встречаем следующее замечание: «Огромнейший исполнительский состав этого произведения (почти 1000 участников) исключает возможность его повторения»⁷. Так, каждое исполнение этого произведения причиняло своему создателю много хлопот, как было и в 1920 году, когда репетиции продлились почти полтора месяца. В этом контексте необходимо подчеркнуть, что композитор всегда настаивал на самом высоком уровне исполнения этой партитуры. Например, когда в 1919 году Франц Шальк планировал концерт с «Песнями Гурре»⁸, Шёнберг ответил отказом, так как представленное качество подготовки не отвечало его требованиям. «Все мои враги, – пишет автор, – только и ждут возможность плохо отозваться о “Песнях Гурре”, и нельзя пожелать мне худшего, чем их плохое

³ Oper K. 366, Zl. 544 ex. 1920.

⁴ Wiener Zeitung, 8.6.1920 Nr. 128. S. 4.

⁵ Oper K. 366, Zl. 569 ex. 1920.

⁶ Wiener Zeitung, 17.6.1920, Nr. 136. S. 4.

⁷ Oper K. 366, Zl. 569 ex. 1920.

⁸ С 1919 года Франц Шальк был дирижером «Gesellschaftskonzerte», а с 1920 – директором Венской государственной оперы.

исполнение»⁹. Мысли о заранее подготовленном провале преследовали композитора и при подготовке сочинения для «Meisteraufführungen». Возможно, именно это побудило его написать 2 июня письмо с отказом от участия в фестивале. Он ссылаясь на недостаточное количество репетиций и замену солистов почти в последний момент (в Центральном архиве есть телеграмма от 04.06.1920 одного из самых известных в то время солистов Карла Эрба, в которой певец сообщает, что он отказывается от участия в концерте¹⁰). Очень странно выглядит и решение Хорового общества им. Шуберта, очень заботящегося о своем престиже, как и абсолютное молчание ведущей прессы.

В 1920 году Шёнберг уже является автором «Лунного Пьеро», а год спустя он начинает работу над своим первым 12-тоновым произведением. Ответственный и амбициозный Шёнберг не мог позволить себе плохое исполнение своих произведений, именно потому что критика того времени буквально преследовала его на каждом шагу с явной или же скрытой неприязнью, чтобы сбить его с избранного пути. Часто это выражалось в «мертвом» молчании прессы.

Опубликованные здесь впервые на русском языке письма А. Шёнберга, как и вся документация, связанная с исполнением «Песен Гурре» в 1920 году, освещают еще один уголок биографии композитора. Они представляют собой ценную информацию о психологии одной эпохи, «крестным» которой является Шёнберг и нововенская школа в целом.

⁹ Arnold Schönberg. Ausgewählte Briefe / Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein. B. Schott's Söhne, Mainz 1972. S. 64.

¹⁰ Oper K. 366, Zl. 544 ex. 1920.

Приложение 1

Arnold Schönberg
Wohnung bei Wien
Inhardtg. 6.-Tel. 118.

2. Juni 1920

5 K 4
1920

An die gelehrte Direktion der Staats-Oper in Wien

Da die Umstände für eine gute Aufführung
meiner „Surrender“ nicht ausreicht / denn es fehlt an einer
genügenden (Kollaboration) besetzung (denn in der vorliegenden
Zeit nicht mehr möglich ist, die noch vorhandene besetzung)
ausfüllbar sind, habe ich mich zu meinem Bedauern gezwungen,
die Aufführung dieses Werkes abzusagen.

Die vorliegende Erklärung bedeutet

2 июня 1920

Уважаемой дирекции
Венской государственной оперы

Так как исходные условия для хорошего исполнения моих «Песен Гурре» частично неосуществимы (из-за отсутствия соответствующего состава солистов), частично уже невыполнимы (так как в прошедший период времени было недостаточно репетиций, а оставшегося времени уже недостаточно для подготовки), я, к моему сожалению, вынужден отказаться от исполнения этого произведения.

С глубочайшим уважением,
Арнольд Шёнберг

Приложение 2

Arnold Schönberg
Mödling bei Wien
Bernhard 6. 11

15. Juni 1920

18/6. 20 569
An die löbliche Direktion der Staatsoper, Wien

Mein Anlaß der beiden Aufführungen meiner Zwei-
lieder am 12. u. 13. Juni im Rahmen des Meisteraufführungs-
zyklus der Staatsoper, erlaubt mir samt der löblichen Direktion
meinen aufrichtigen Dank für die Zuvorkommungstellung
des hochwürdigen Organisten und des Kapellmeisters
bitte, sollen beteiligten Kräften: bescheiden und administrativen
Personal ist mit dem größten Respekt meinen freigeordneten
weiterzuleiten, bemerkt ist, daß ich mich an die Künstler und
Körperchaften, dann in der Zirkulation meiner großartigen
Einwirkung, verdient ist mit welcher ich in vorzüglicher
Einwirkung ist mit großem Interesse angetrieben bin, diese
werden mich am liebsten mit hoher Freude und
meinem Dank mit herzlichster Gefolgschaft und (sehr geehrte)

Arnold Schönberg

15 июня 1920

Высокопочтенной дирекции
Венской государственной оперы

По поводу обоих исполнений моих «Песен Гурре» 12 и 13 июня в рамках мастерского исполнения в Государственной опере, настоящим позволю себе выразить высокопочтенной дирекции мою почтеннейшую благодарность за предоставление великолепного состава. Одновременно я прошу передать мою сердечнейшую благодарность всем участникам: техническому и административному персоналу и их уважаемому руководству. Хочу при этом за-

метить, что к артистам и коллективам, которым я обязан рождению столь великолепного исполнения и с которыми меня связывают теперь чудесные артистические и личные отношения, я обращаюсь отдельно.

Еще раз выражаю свою благодарность.

С глубочайшим уважением и почтением,
Арнольд Шёнберг

ЕЛЕНА ДОЛЕНКО (МОСКВА)

**В ПОИСКАХ РЕПРИЗЫ:
О ЧЕТЫРЕХ КНИГАХ ФИЛИПА ГЕРШКОВИЧА**

Насчет книг Гершковича меня особенно интересует тот том (II или III), где у него длинная статья с Formenlehre.

Из письма Ю. Н. Холопова

* * *

Ноябрь 1998 года. Московская консерватория. 9 класс.

Юрий Николаевич ХОЛОПОВ (*перелистывая принесенные ему материалы дипломной работы*): Правильно ли я понял, что Вы хотите писать о Шёнберге книгу?

Елена Доленко: Я уже пишу.

Ю.Х. (быстро): Хорошо, хорошо. А знаете ли Вы, что книга о Шёнберге уже написана?

Е.Д.: На русском языке?

Ю.Х. (коротко): Да.

Е.Д.: Я ничего об этом не знаю... Но... даже если книга есть...

Ю.Х. (пристально глядя на меня): Есть. Я читал.

Е.Д.: Пусть так... Я пишу свою книгу.

Ю.Х. (быстро): Пожалуйста, пожалуйста.

Пауза

Е.Д.: Ну, а все-таки... Юрий Николаевич, что Вы имели в виду?

Ю.Х. (удовлетворенно): А-а... Вот видите, не знаете. Как же Вы пишете о Шёнберге книгу и не знаете, что написано до Вас? (*Пауза*) Это книга Стефании Стефановны Павлишин. Я рецензировал ее для издательства «Композитор» лет, наверное, 10-15 назад. Меня попросили. Обычное дело. Видите, сколько эта книга лежит! Так и не опубликовали¹. А Вы говорите: пишу

¹ Книга Павлишин увидела свет лишь в 2001 году. См.: Павлишин С. Арнольд Шёнберг. М.: Композитор, 2001. 480 с.

книгу. *(Пауза)* Кстати, сколько книг Филипа Моисеевича Гершковича Вы читали?

Е.Д.: Книг?

Ю.Х. *(серьезно)*: Вы ведь знаете, что их четыре?

Е.Д.: Я читала только одну книгу Гершковича.

Ю.Х. *(кивая)*: Это первый том. Зеленого цвета.

Е.Д.: Да. Зеленый. Но разве остальные три книги – не миф? Существуют ли они вообще?

Ю.Х. *(строго)*: Существуют. Я видел.

* * *

Начало февраля 2001 года. Центр Арнольда Шёнберга. Вена.

Тереза МУКСЕНЕДЕР, главный архивариус Центра Арнольда Шёнберга в Вене *(держит в руках тонкую папку)*: Елена, вот то письмо Гершковича к Шёнбергу от 4 сентября 1938 года, о котором Вы спрашивали. Вы будете с ним работать?

Е.Д.: Обязательно! Тереза, мне нужна копия письма. Это очень важно. Сделаете?

Т.М. *(с готовностью)*: Конечно. А почему это важно?

Е.Д.: Ну, что Вы! Гершкович ведь был учеником Берга и Веберна. Он перед самой войной эмигрировал в Советский Союз, а в 1987 году по приглашению Фонда Берга уехал обратно в Вену и здесь же спустя два года умер. Издано четыре книги его теоретических трудов. Но в Москве известна только первая.

Т.М. *(кивая)*: Да-да... У нас есть одна книга. Ее подарила Северин Нефф. Только она на русском языке.

Е.Д.: Ну, конечно. Эта первая книга вышла в издательстве «Композитор», а остальные три в самиздате. Я их никогда не видела. Профессор Холлопов говорил мне, что в четвертой книге есть большая подборка текстов на немецком языке.

Т.М. *(задумчиво)*: Гершкович уехал по приглашению Фонда Альбана Берга?

Е.Д.: Да.

Т.М.: Надо связаться с Клаусом Липпе. Он работает в Фонде Берга и должен помочь. Если хотите, я напишу ему.

Клаус Липпе ответил быстро. Он предоставил подробную информацию о том, когда скончались и где именно похоронены Гершкович и его жена Лена, и укрепил во мне уверенность в том, что книги надо искать именно в Ве-

не. К сожалению, в библиотеке Фонда Альбана Берга их не оказалось. Клаус Липпе, однако, посоветовал мне обратиться к немецкому музыковеду и дирижеру Клаусу Линдеру, который помогал Лене в издании четвертой книги, некоторое время выполняя также функции ее личного секретаря.

* * *

Середина февраля 2001 года. Венская городская библиотека. Музыкальный фонд.

Е.Д.: Доктор Айгнер, Вы не можете мне найти одного человека? Я знаю только его фамилию и имя. Он живет в Эссене.

Томас АЙГНЕР, руководитель музыкального фонда (с готовностью): В Эссене? А в телефонной книге смотрели?

Е.Д.: Нет.

Т.А. (сидя за компьютер): Сейчас посмотрим. Вы торопитесь?

Е.Д.: Нет-нет.

Т.А.: Медленно загружается... А как зовут этого человека?

Е.Д.: Господин Линдер. Клаус Линдер. Он дирижер. И музыковед. Может быть, Вы знаете его?

Т.А. (покачив головой): Нет.

Е.Д.: Я разыскиваю три книги Филипа Гершковича. А Линдер помогал вдове Гершковича в издании последней из них.

Т.А. (заинтересованно): Как Вы сказали? Филипа Гершковича?

Е.Д.: Ну, да. Вы знали Филипа Моисеевича?

Т.А.: Нет. Лично его я не знал. Но несколько лет назад мне прислали одну его книгу. Кажется, она была издана в 1997 году.

Е.Д.: Не может быть! Кто?

Т.А.: Это была частная рассылка. Книга у меня дома. Если хотите, я принесу ее Вам.

Я хорошо запомнила тот день. Доктор Айгнер открыл дверцу книжного шкафа в своем кабинете, немного помедлил и передал мне книгу. Я взяла ее в руки и прочитала название.

Это была четвертая книга Филипа Гершковича.

Из содержания книги, приведенного ниже, видно, что бо́льшая часть помещенных в ней материалов представляет собой перевод на немецкий язык уже известных русским читателям теоретических текстов Гершковича. В издании, кроме того, широко представлена эпистолярная Гершковича (особой ценностью обладает публикация переписки музыканта с Альбаном Бергом).

Итак, вот содержание четвертой книги с указанием страниц:

<i>Название статьи</i>	<i>Номер страницы</i>
Vorwort von Klaus Linder	7
Angaben zur Biographie	22
Werkverzeichnis	24
Deutsche Übersetzung der Inhaltverzeichnisse der Bücher I–III	27
I. Briefe an Alban Berg	31
Vorwort zur Fuge für Kammerorchester (1930)	63
II. Die tonalen Quellen des Schönbergschen Zwölftonsystems	66
Fragmente zu «Tonalität und Zwölftonsystem»	85
Tonalität und Zwölftonsystem	90
[Schönbergs Violinkonzert op. 36]	
Beethoven. Seine fünfte Szmphonie abders betrachtet	96
Ein fundamentaler Zug der Beethovenschen Schaffensentwicklung	107
Beethovensche formale Bifunktionalität und Beethovensche Doppelform	111
Die Form des letzten Satzes der Eroica	112
Plan für eine Vorlesungsreihe	114
Erinnerungen an Alban Berg	117
III. Aus Briefen an Leopold Spinner	126
an Siegfried Oehlgießer	131
an Hans Erich Apostel	132
an Josef Polnauer	133
an Hanspeter Krellman	139
an Robert Merkin	142
an George Perle	147
Entwurf eines Briefes an Heinrich Böll	160
an Bruno Kreisky	164
an Tichon Chrennikow	168
an Jurij Cholopow	172
Interview mit Philip Herschkowitz für den ORF	174
Aus einem Brief an Leonid Breschnew	180
Anton Webern über Philip Herschkowitz	183
IV. Письма Альбану Бергу	184

V. Зигфриду Ёльгисеру	216
T. H. Хренникову	217
Ю. H. Холопову	221
Послесловие	223–236

В четвертой книге я нашла, кроме того, почтовый адрес Линдера в Эссене. Это было важно, поскольку мы с доктором Айгнером потерпели неудачу в поиске его адреса по электронной телефонной книге. Я сразу написала Линдеру письмо, которое, однако, через неделю вернулось обратно с пометкой «Адресат выбыл».

Мне вновь пришлось обратиться в Фонд Альбана Берга. С помощью Регины Буш и Райнхарда Каппа удалось, наконец, узнать телефон Клауса Линдера. Он переехал в Нью-Йорк, на Манхэттен. По невероятному стечению обстоятельств один мой добрый знакомый как раз в это время должен был лететь в Нью-Йорк. Он любезно согласился взять мое письмо к Линдеру и, позвонив ему из Нью-Йорка, чтобы узнать адрес, отослал затем мое письмо по почте.

Через неделю я получила от Линдера письмо, в котором он, поддерживая мой интерес к книгам Гершковича, сообщил мне адрес книжного магазина в Мюнхене, занимавшегося, по его сведениям, распространением книг Гершковича. Эти книги, как написал мне Линдер, были и у него дома, в Нью-Йорке. Правда, в единственном экземпляре.

Я тут же направляю письмо в Мюнхен и через несколько дней получаю ответ: никаких книг Гершковича на складе магазина нет. Сообщаю об этом Линдеру и прошу его за любую цену разрешить мне скопировать материал второй и третьей книг, находящихся у него в Нью-Йорке. Ответа на мое письмо не последовало. Знакомый из Нью-Йорка по моей просьбе перезвонил Линдеру, чтобы узнать, получил ли тот мое письмо и готов ли он предоставить книги для ксерокопирования. Линдер ответил, что ему срочно надо выехать в Германию.

Через четыре месяца (уже из Москвы) я еще раз написала Линдеру, общая ему предполагаемые даты своей поездки в Нью-Йорк. На этот раз Линдер ответил. Как я узнала из его письма, Клаус Линдер намеревался дать мне адрес некоей дамы из Вены – она помогла бы мне в поисках книг Гершковича. Но потом он решил этого не делать. Причиной, как сообщал мне Линдер, стало поведение моего знакомого, который, по словам Линдера, проявил излишнюю настойчивость в телефонных переговорах, договариваясь о предоставлении книг для ксерокопирования.

Письмо Линдера произвело на меня тяжелое впечатление. Всё изложенное в нем я расценила как отговорку человека, которому почему-то очень не хочется, чтобы содержание трех книг Филипа Гершковича стало известно в России.

* * *

В середине июля 2002 года адъюнкт-профессор Университета музыки и сценического искусства в Вене доктор Герольд Грубер предложил мне написать статью для декабрьского выпуска университетской газеты «Kunstpunkt». Темой выпуска стали начальные строки первой из песен шубертовского «Зимнего пути»: «Чужим пришел я в этот край....»

Подумав, я решила писать о Гершковиче².

Между тем мои поиски второй и третьей книг Гершковича постепенно заходили в тупик, но полностью прекратить их я не могла. Мне, как и Гершковичу, нужна была реприза³.

* * *

Конец июля 2002 года. Австрийская национальная библиотека. Вена.

У меня свободный день, а до назначенной встречи на площади перед Ратушей еще два часа. Я захожу в здание Австрийской национальной библиотеки. Сажусь за компьютер. В поисковом окне электронного каталога набираю фамилию: Гершкович.

Через секунду машина выдает ответ: «Ваш поиск дал 4 положительных результата».

Стараюсь сохранять спокойствие и внимательно смотрю на монитор. Все четыре книги называются «О музыке». Смотрю на годы издания. Они разные. Ошибки быть не может.

* * *

Я часто думала потом, как могло случиться, что я допустила такой промах: так поздно обратилась к каталогу крупнейшей австрийской библиоте-

² См.: *Dolenko E. Auf der Suche nach Reprise. «Ich bin hier angekommen, um heimzukehren!...» // KUNSTPUNKT. 2002. № 24. S. 22.*

³ Это слова Ф. М. Гершковича из его письма к Т. Н. Хренникову, в котором Гершкович просил помочь ему с отъездом из Союза. Он так и написал: «...Я должен вернуться. Мне нужна реприза!»

ки? Это сэкономило бы почти два года поисков! Да, конечно. Но... это было бы *банально*. Книги, судьба которых окутана покровом тайны, должны были быть, с моей точки зрения, в недосыгаемости. И, наверное, был какой-то высший смысл в том, чтобы преодолеть такой большой путь в поисках книг Гершковича и обнаружить их затем в самом очевидном месте – там, где их, по-видимому, и следовало искать в первую очередь.

Я не жалею о потраченном времени. Мое любопытство оказалось более чем щедро вознаграждено тем, что я в этих книгах обнаружила.

Ниже приводится содержание второй и третьей книг Гершковича с указанием страниц.

Книга II:

<i>Название статьи</i>	<i>Номер страницы</i>
<Заметка о полифонии> ⁴	5
УЧЕНИЕ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ	16
Творчество Бетховена – вершина гомофонической музыкальной формы	99
Анализ «нерегулярных» главных тем	100
<О фортепьянных сонатах Бетховена>	102
<О 1. сонате>	125
О проблеме 21. Фортепьянной сонаты Бетховена	129
По поводу главной темы первой части 27. сонаты Бетховена	130
РОНДО	132
ОБ ОДНОЙ БЕТХОВЕНСКОЙ ТОНАЛЬНОЙ ПРОБЛЕМЕ	168
<Крейцера соната, I редакция>	
Черновик	209
Вторая часть	223
Третья часть	229
БЕТХОВЕН – 3. Симфония, первая часть	239
BEETHOVEN. SEINE FÜNFTE SYMPHONIE	
ANDERS BETRACHTET	245
<О 5. Симфонии Бетховена>	256
<О 6. Симфонии Бетховена>	260
Песенный цикл Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха»	265

⁴ В названиях сохранены авторские орфография, пунктуация и шрифтовые выделения.

(Die schöne Müllnerin)	
<О Малере>	270
Попытка ведения дневника по работе над скрипичным концертом Шёнберга	277
Op. 36. SCHÖNBERG	279–304

Книга III:

Название статьи	Номер страницы
<О форме>	5
БЕТХОВЕНСКИЙ БАХ	7
1. фортепьянная соната Моцарта	61
Статистика	98
Моцарт. Сонаты. Инвентарь	100
Моцарт. Работа – первый черновик	117
Моцарт [Короткие эскизы анализа сонат]	121
17. соната Моцарта	127
12. соната Бетховена	133
Сравнительное и т. д.	137
7. соната	155
2. соната	163
Медленная часть 1. Сонаты	176
БАХ. WTK. Fuga cis-moll	185
Некоторые замечания относительно прелюдии к фуге D-dur первого тома	194
Fuga d-moll	196
Прелюдия к фуге Es-dur WTK I	201
Fuga Es-dur	203
Прелюдия к фуге f-moll первого тома	203
Fuga h-moll	208
Fuga f-moll WTK II	223
Фантазия и фуга для органа g-moll	226
Ich will den Kreuzstab gerne tragen	
(Кантата № 56) I часть	231
Фа минорная трехголосная инвенция (9-я)	237
ОБ ОДНОЙ БЕТХОВЕНСКОЙ ТОНАЛЬНОЙ ПРОБЛЕМЕ (Крейцеровая соната) <II редакция>	242
<Поправки к Крейцеровой сонате>	288
Some Thoughts on Lulu	295

AUGENLICHT	298
Параллельные октавы и квинты. Причины их запрета	339
ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ	341–345

Благодаря обнаруженным книгам (особенно третьей из них) Гершкович открылся мне с неожиданной стороны. Я, например, не знала, как много и неординарно он писал о Бахе.

Русскому читателю хорошо известно, что в первой из книг Гершковича перепечатана его статья «Об одной инвенции Иоганна Себастьяна Баха (К вопросу о происхождении классической венской сонатной формы)»⁵. Из третьей книги у меня была возможность узнать, что Гершкович написал о фа-минорной инвенции еще одну статью (в октябре 1967 года) – во многом более тонкую, чем его работа, опубликованная двенадцатью годами спустя. Приведу строки, которыми открывается первая статья Гершковича об инвенции Баха:

«Что значит – анализировать Баха, *исходя из Бетховена*? Так, без Бетховена, – что получается? Видишь одно проведение темы, еще одно и еще многие, видишь одну интермедию и еще несколько, но никак *не знаешь, как их группировать*, какие *совсем различные* могут быть *функции у совсем различных проведений* одной и той же темы.

Кто-то сказал: если бы Бога не было, его надо было бы придумать. Бисмарк сказал даже: если бы не было Австро-Венгрии – ее следовало бы создать. А я скажу: если в (определенных) произведениях не видно побочной темы, партии, это не означает, что ее нет; это может означать, что функцию побочной темы *выполняет какое-нибудь из повторений главной темы*. И это *так и есть в фа минорной трехголосной инвенции Баха*»⁶.

* * *

Итак, книги Гершковича превратились для меня из мифа в реальность. Я видела их собственными глазами. Держала их в руках.

⁵ Впервые она была опубликована в сб.: Труды по знаковым системам 11. Ученые записки Тартуского университета. Вып. 467. Тарту, 1979. С. 44–70.

⁶ Гершкович Ф. Фа минорная трехголосная инвенция (9-я) // Гершкович Ф. О музыке. Кн. III. М.: [Самиздат], 1993. С. 237.

Но вопросы всё равно остались. Например: где архив Гершковича? Кто унаследовал его? Сколько еще теоретических статей Гершковича осталось не опубликовано?

Не все загадки, связанные с именем Филипа Моисеевича Гершковича, получили свое окончательное решение. Но, хочется верить, обязательно получат⁷. Только не надо останавливаться на уже известном. Надо идти дальше.

* * *

Своим ученикам Арнольд Шёнберг завещал то, что важнее истины.
Он завещал им искать.
Ибо обрящет лишь ищущий.

⁷ Тем более, что с каждым годом исследований о Гершковиче становится всё больше. И вышедшая в 2003 году в берлинском издательстве Эрнста Куна книга Дмитрия Смирнова «Геометр звуковых кристаллов» – прекрасное тому подтверждение.

Одна из первых публикаций о Гершковиче на русском языке принадлежит Ю. Н. Холопову, см.: В поисках утраченной сущности музыки: Филип Гершкович // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М., 1994. Обновленный и дополненный вариант на англ. яз. в кн.: «Ex oriente...-3». Eight Composers from the Former USSR. Verlag Ernst Kuhn, Berlin, 2003.

... Человек близкий сперва поражен этим порядком, затем начинает его любить и стремится усвоить его, насколько это возможно для смертной природы, полагая, что таким образом он всего лучше и благополучнее проведет свою жизнь и по смерти придет в места, подобающие добродетели.

Татьяна Мдивани (Минск)

ЗАПАДНЫЙ РАЦИОНАЛИЗМ В МУЗЫКЕ И XX ВЕК

Музыкальное мышление зиждется на взаимной сопряженности «не-рационального» (идеального, духовного) и рационального и, тем самым, репрезентирует некое целостное миропонимание, которое было присуще греческой античности, древней индийской и китайской системе воззрений.

В содержание понятия рациональность (от латинского *rationalis* – разумный) входят такие рациональные конструкты, как *логика* (причинность, или детерминированность, каузальность; «заданность», запланированность, программируемость; отношение и связь; обусловленность), *мера* (о-пределенность, предел, граница, соизмеримость, счислимость; упорядоченность, организованность, конструктивность, структурность – пропорция, симметрия; норма и метод, правило, правильность, канон; закон), *конкретность* и *целесообразность* (целенаправленное действие), *количественное*, *математическое* (ритмичность, периодичность, цикличность, кратность) и т. д., то есть широкий круг явлений, познаваемых и постигаемых с помощью человеческого разума. В музыке рационалистический принцип, претворенный в теоретических работах и композиторской практике, связан с описанием и созданием звуковой формы, в точных науках – с количественным, счислимостью, в обществе – с законом, правом, в философии – с классической (рационалистической) парадигмой и классической картиной мира. Рационалистическое мировоззрение атомарно и апеллирует к Разуму и поэтому объясняет только умопостижимое, то есть феноменальный мир.

Рационалистическим воззрениям противостоят иррационалистические (Шеллинг, Шопенгауэр, Бергсон, Гартман, Фрейд, Кьеркегор, Ницше, Гуссерль, Юнг и др.), которые исходят из другого постулата: Разум не всё объясняет, ибо есть нечто такое в действительности, которое, во-первых, пока непознано; во-вторых, трансцендентное, интуитивное, мистическое, дологическое являются формами познания.

Максима рационалистической доктрины наиболее полно преломилась в «западном рационализме», который начал формироваться еще в античной культуре, где мир постигался целостно и не было различий между наукой, философией и религией. Тем не менее именно в воззрениях древних греков о природе, мире и гармонии появляются мысли о противоположностях (в учениях о Гармонии). Так, Гераклит, у которого впервые появляется термин «прекраснейшая гармония», связал гармонию с *движением* противоположностей. Пифагорейцы же, разработав числовое выражение гармонического соотношения частей в целом, считали, что «природа и сила числа действуют <...> повсюду, во всех человеческих делах и отношениях, во всех технических искусствах и музыке»¹. Число у них целостно – качественно-количественное, где количественное выражалось в четкой математической формуле. Аристотель отдал должное разработкам предшественников, но *разделил* число на «качество» и «количество». Им также выделены четыре категории (из числа категорий, сформировавшихся ранее), которые явились полным и замкнутым базисом системы знания: количество, качество, отношение, сущность («Метафизика», «Категории»). И хотя разделительная тенденция – прерогатива рационализма – была уже у атомистов (Демокрит, Левкипп), разрабатывавших проблему гармонии в связи с проблемой *меры*, однако именно пифагорейцы дали толчок развитию естествознания, побуждая к поиску законов объективного мира и их выражению в четкой математической форме, и именно пифагорейская культура, имеющая с самого начала гуманистическую направленность, дала представление о гармонии, пропорции и мере (нашедших выражение в высоких образцах ваяния и зодчества), где главным достоянием была гармоническая пропорция или «принцип золотого деления» – 1:2:4 или 2:3:5.

Вместе с тем гармоническая пропорция являла собой нерациональность, то есть алогичность, «нечисло», что означало недооценку греками интуиции и делало неизбежным кризис античной силлогистики. Однако в искусстве золотое сечение оказалось воистину панацеей при построении целостности.

Разделительная тенденция, начатая в греческой античности, имела глубокие последствия, связанные сначала с расхождением взглядов европейцев на мир, а затем и на религию: в 395 году Священная Римская империя делится на Западный (с центром в Риме) и Восточный (с центром в Константинополе) регионы, что в дальнейшем явилось основанием для формирования разных типов европейских цивилизаций; в 1054 году происходит раскол христианства на католичество и православие. Идея гармонии, целостного

¹ Антология мировой философии. Т. 1. Ч. I. М., 1969. С. 289.

числа постепенно уходила в прошлое, ибо «мысль, зажата в прокрустово ложе канонизированных теологических доктрин христианства <...>, не могла развиваться до тех высот, которые были характерны для античного периода»². И только византийская духовность сохраняла целостность понятия числа в античности и оказалась своеобразным мостом, соединяющим греческую идею гармонии с эпохой Возрождения. Однако в эпоху Просвещения, когда возобладала идея научного прогресса, репрезентирующая рационалистическую цивилизацию и культуру, идея целостного числа стала подавляться канонами ученой строгости. Между тем нотное письмо, цифрованный бас, температура, полифоническое многоголосие, гомофония были дальнейшим развитием пифагорейской модели Гармонии (как согласия противоположностей), но это были уже самостоятельные явления, не связанные с нею непосредственно. И неудивительно, что в XVIII веке неопифагорейство подверглось критике³. Тем не менее, несмотря на торжество западного рационализма в Новое время (Р. Декарт: *Cogito ergo sum*), исходящее из тезы о царстве Разума, в том числе в художественном творчестве, в частности музыкальном, могучая идея приведения к согласованности изначально противоречивых начал (полифония, гомофония) сохраняется в неприкосновенности. На основе музыкального числа⁴ создавались величайшие творения. Однако черты первоосновы в них (греческой Гармонии) не были очевидными, но эстетический результат превосходил все нормы рационалистической доктрины (суть ее во французском классицизме следующая: «Надо писать так, чтобы всё было на месте, чтобы начало и конец соответствовали середине, чтобы отдельные части <...> сочетались в едином целом» – Буало). Художники словно «укрощали» рациональные конструкты Просвещения (типовые формы, жанры, тональность), а закон гармонии, закон числа, с которыми связывается красота произведения, раскрывался во всей своей мощи и художественной силе. Почему же так происходило? Почему логика Высших смыслов одерживала верх даже тогда, когда рационализм господствовал во всех сферах деятельности человека? Причина, на наш взгляд, довольно проста: произведение, созданное на основе только правила, лишалось своей единственности, уникальности. Для продолжения жизни творения искусства в нем должно быть нечто такое, что выходило бы за рамки правила, что наделяло бы его качеством *неповторимости*, своеобразия. Этим, выхо-

² Сороко Э. Структурная гармония систем. Минск, 1984. С. 48.

³ Шестаков В. Гармония как эстетическая категория. М., 1973.

⁴ «Музыкальное число» исчерпывающе доработано А. Ф. Лосевым. Его последователями являются Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, К. В. Зенкин.

дыщим за границы правила и точного расчета в искусстве является идеальное («не-рациональное») или «исступление» по Платону: «Кто же без ниспосланного Музами исступления подходит к порогу творчества в уверенности, что благодаря одной сноровке станет изрядным поэтом, тот немощен, и всё, созданное человеком здравомыслящим затмится творениями исступленных»⁵. Вероятно, Платону принадлежит приоритет и в изучении соотношения рационального и «не-рационального». Во всяком случае, платоновское понимание идеи как объективной (равно как и понимание античностью числа) и как порождающей модели, и как предела становления вещи исходит из убеждения в объективности идей, которые могут существовать и вне вещей. Однако, как пишет В. Канке, «по поводу характеристик перехода от идеи к вещам или от вещей к идее современная наука безмолвствует»⁶.

Таким образом, Платон говорил о *силе* и необходимости «не-рационального» в создании художественного творения. В Новейшее время платоновское «исступление» называют и «духовным зрением», и «божественным даром», которые, проходя ряд стадий, оформляются в художественную целостность. Область ноуменального принято относить к иррациональности (от лат. *irrationalis* – неразумный), однако такое положение вещей вступает в противоречие с явлением Творческого Разума *Homo sapiens*. Трудно и даже невозможно согласиться с тем, что шедевры мирового искусства создавались и создаются «неразумными». В связи с этим вместо слова иррациональность мы употребляем термины идеальное, «нерациональное» и тем самым совершаем переход от классической рациональности («западный» рационализм) к неклассической, или расширенной рациональности, которая позволяет трактовать «рационально не постижимое» (Фома Аквинат) как постижимое, но Творческим Разумом, природа которого зиждется на *гармонии* Духа и Материи, внутреннего и внешнего, то есть на согласии противоположностей, репрезентантом которого в области *сознания* выступает творческий рационализм, продуктом же его деятельности – сама музыка.

Из сказанного следует, что творческий рационализм включает рационально-не-постижимое в свою структуру, будучи наиболее приближенным к понятию числа в античности (как известно, «музыка есть звучащее число»), в мировоззренческом смысле – к целостному миропониманию. В структуру «творческого рационализма» входят такие «идеальные конструкты», как интуиция, мистическое, воля, божественное, которые не имеют рационально-понятийного способа аргументации и традиционно относятся к духовному.

⁵ Лосев А. Ф. Софисты. Сократ. Платон. М., 1969. С. 179.

⁶ Канке В. Философия. М., 1997. С. 33.

Вместе с тем, поскольку всё духовное является прерогативой *Homo sapiens* и поэтому разумно по определению, то идеальное относится к области широко понимаемой разумности, которая, в свою очередь, является субстанцией рациональности. Однако классическая рациональность трактует человеческий разум как самое совершенное творение, нежели природа и потому апеллирует к замкнутой системности, закону, порядку, детерминизму. В ней нет места случайности, нелинейности (непериодичности), творческому, духовному, поскольку они имманентно непредсказуемы, несчислимы и, следовательно, не дают достоверного знания. Рациональность неклассическая (синергетика, интуизионизм, а также теория относительности, термодинамика, квантовая теория и др.), или «новая рациональность» (Н. Автономова), апеллирует к новому мировидению. Попутно отметим, что в отличие от западного рационализма, отделяющего материю от духа и создающего раздробленную картину мира, восточная философия (например, дзэн), подобно древнегреческой, сохранила целостное представление о мире, где идеальное (духовное) и материальное сосуществуют как неразделимая целостность. Восточная мистика рассматривает Божественное как Принцип, находящийся внутри материи и управляющий миром, западный рационализм – как Божественное, находящееся вовне (начиная с древних греков). В этом отношении неклассическая рациональность оказывается ближе к целостному мировидению и, тем самым, расширяет границы «западного» рационализма. Структурирующими элементами неклассической рациональности, или творческого рационализма в музыке, выступают: а) интенция на рациональное, б) интуитивный отбор (как выражение логического начала) материала, возникающего «неизвестно откуда» и в) сознание творческого *Homo sapiens*. *Творческое сознание, интенция на рациональное и интуитивный отбор интегрируются понятием Творческий Разум*, обладающий целостностью и единством рационального и духовного. Таким образом, творческий рационализм аргументирует расширение рациональности в сторону целостного миропонимания.

Творческий рационализм как имманентный синтез феноменального и ноуменального содержит в своей структуре и творческое «бессознательное», или божественное, посылающее творцу идею, звук, мелодию, рифму, то есть «идеальные» конструкторы, которые возникают в сознании художника спонтанно на основе внешних впечатлений, архетипического, рефлексий и даже ароматических иллюзий⁷. Следовательно, творческий рационализм, который с позиций классической рациональности относится к рационально-не-пости-

⁷ См. об этом: Арнаудов М. Психология литературного творчества. М., 1970.

жимому или иррациональному (как неразумному), есть репрезентант одного из аспектов неклассической рациональности, движущей силой которой является внутренний принцип – принцип творческой потенции (желание, потребность самовыражения, дар), который дан Природой и реализуется Homo sapiens в своем творении. В этой попытке объяснения «не рационально устроенного мира рациональным способом» творческий рационализм выступает проводником синергетического мировидения, что позволяет использовать нам элементы синергетики, в частности, такие понятия, как «детерминистский хаос» (Дж. Глейн) в связи с явлением «случайность» (непериодичность, нелинейность), а также фрактальность, бифуркация, которые позволяют адекватно понять специфику музыки второй половины XX века.

Таким образом, неклассическая рациональность в форме творческого рационализма дает возможность рассматривать детерминизм и случайность, интуитивное и мистическое как взаимосвязанное, согласованное, взаимодействующее целое, организуемое (индивидуальным) Принципом – Творческим (человеческим) Разумом.

Между тем творческий рационализм не заменяет собой всю систему расширенной рациональности, но органично встраивается в систему синергетики, ибо подобно тому, как не всё является огнем и водой (Платон) или воздухом (Анаксимен), так и не всё контролируемо и упорядоченно по законам и правилам, однако и то и другое в музыке сосуществуют в нерасторжимом единстве. В связи с этим осмелимся выдвинуть следующую гипотезу: 1) область так называемого «рационально-не-постижимого» доступна творческому разуму, который, аккумулируя в себе царство художественных видений, острую впечатлительность, смелость воображения и рациональную организацию мыслей, чувств и настроений, создает предпосылки для нового понимания мира; 2) подлинной творческой тайной является Нечто, или «божественное просветление» (Платон), вдохновение (Гомер), «божий глас» (Пушкин), высшая воля (Пиндар), неожиданный полет фантазии (Д. Лондон), Бог (Гёте), чувство (Ж. Санд), «божественное» (Ламартин), которые пока не поддаются рациональному объяснению, но уже у физиков и медиков есть рациональные идеи (поля, энергия). Творцы не знают, откуда приходит источник вдохновения и где он находится. И именно эта составляющая творчества есть собственно не-рациональное или рационально-непостижимое. Тем самым, структура творческого рационализма включает в себя *собственно идеальное*, которое является импульсом творчества и в последующем рационально оформляется.

Тенденция к новому мировидению и новому соотношению рационального и творческого отчетливо просматривается в музыке второй половины XX

века (Штокхаузен, Булез, Кейдж и др.). Однако поиск новой целостности мировоззренческих смыслов означает кризис традиционной рациональности, но, поскольку выход пока не найден, хотя и намечен (например, в «4'33''» Кейджа), поэтому можно сказать, что к концу XX века единый стержень, как Универсальный принцип миропорядка, еще не сформировался. Такой переломный, неопределенностный момент будущего развития (художественного движения) назван в синергетике точкой бифуркации, которая характеризуется принципиальной непредсказуемостью будущего и неопределенностью настоящего: неизвестно, какая из рациональностей окажется мировоззренческой доминантой (ибо классическая рациональность не утратила своего значения, например, в физике, математике, которые предпочитают классическое, но одновременно ищут новые методы), вытеснит ли неклассическая рациональность классическую, перерастет ли интерес к Востоку в целостное мировидение, где созидательный рационализм создает гармонию.

Мы не ставим перед собой цель перечислять и характеризовать все новации и трансформации как «старой», так и современной музыки, однако мы можем с большой долей вероятности предположить, что *именно мера соотношения рационального и идеального («нерационального») вкупе с оригинальностью «видения»* – залог не только красоты и совершенства, но и полноты миропонимания.

Эта исходная посылка позволяет констатировать гибкость творческого рационализма, его имманентную целостность, которая в период торжества западного рационализма корректировалась идеями западной индустриальной цивилизации. Однако в сути своей творческий рационализм есть тип расширенной рациональности, апеллирующей к целостности. Его характеризует следующее:

- предметом творческого интереса выступают не только общие композиторские системы (додекафония, серия), но и случайное, непредсказуемое;
- «музыкальное число» (эстетическое + организованное) есть репрезентант целостности, содержанием которой выступает количественно-качественное, гармония;
- в качестве истока творческого «видения» выступает Нечто (божественное, полет фантазии, молниеносное «видение»);
- оформление музыки осуществляется по законам, созданным самим композитором; в музыке XX века общих, типовых форм нет – они продукты индивидуального созидательного процесса;

➤ исполнительская воля, как и композиторское видение – *идеальные конструкторы* (содержащие интенцию на рациональное), постулируемые Божественным разумом; они реализуются творческой личностью;

➤ «детерминистский хаос» – не парадокс и не реализация «абсурдистской» логики, но художественный прием и творческая идея музыки, обусловленная художественным замыслом Homo sapiens, который сознательно ориентируется на иные концепты (например, дзэн-буддизма);

➤ нелинейная логика (непериодичность) есть подтверждение тому, что всё, «что реально, никогда не бывает вполне контролируемо» (В. Набоков);

➤ рациональное в творчестве не является универсальным, ибо имманентно коррелирует с «нерациональным», или идеальным;

➤ целостное восприятие – прерогатива творческой личности;

➤ исихазм и восточный мистицизм выступают как «исправляющие» односторонность и недостаточность рациональных конструкторов и рационалистической культуры;

➤ состояние неопределенности есть точка перехода от неизвестного к известному, а также самая напряженная точка перелома в художественном сознании, то есть репрезентант кризиса музыкального мышления;

➤ творческий рационализм, содержащий меру соотношения между «идеальными» и «рациональными» конструкторами, есть панацея от засилья стандарта и типового (правила) и прорыв к целостному мировидению.

Сам факт актуализации расширенной рациональности в науке (турбулентные процессы, движение в вакууме, феномен неопределенности) и в музыкальном творчестве («случайности», аппроксимативности, форма *et cetera* у Штокхаузена, Булеза, Кейджа, Пендерецкого, Ноно, Берии), а также в живописи (сюрреализм), театре (театр абсурда) свидетельствует о несостоятельности классического рационализма для воплощения новых творческих идей – не всеобщих, но индивидуальных.

Акцент на индивидуальном связан (в музыке второй половины XX века) с утратой классической рациональностью статуса общего закона, который был атрибутом серийного мышления в первой половине столетия. Именно индивидуальные творческие поиски Мессиана, Булеза, Штокхаузена, Кейджа имели своим результатом индивидуальные и яркие художественные новые целостности, которые в контексте нового миропонимания оказываются абсолютно новыми и уникальными явлениями, не подлежащими повторению. Именно неклассическое мировидение позволяет рассматривать индивидуальное как ценностный феномен, который «заглядывает» за горизонт классической рациональности в сферу эвристики и восточного мировидения. Подтверждением сказанному служит обращение авангардных компози-

торов к неевропейским ценностям: к событию (а не общему закону), моменту, к «здесь» и «теперь», к исихазму и мистицизму, к неопределенности.

Актуализация неопределенности свидетельствует также, что во второй половине XX века наступил период «междоцарствия»: западный рационализм оказался недостаточным для воплощения полноты жизни в силу своей односторонности, расширенная рациональность не охватывает все индивидуальные «волеизъявления» и мировоззренческие парадигмы. То есть классическое рациональное и рационально расширенное оказываются функционально равными, но не эквивалентными по значению. Неопределенность в такой ситуации предстает неким третьим качеством – объемным и многомерным, – в основе которого лежит принцип тождества противоположностей. Выражением такого тождества в музыке является приравнивание музыкального к не-музыкальному («Из семи дней» Штокхаузена, «Indeterminasu» Кейджа), к тишине («4'33''» Кейджа), что говорит о превращении рационалистической *максимы* в рационалистическую *миниму* – свидетельство кризиса западного рационализма как не способного обеспечить постижения высшей реальности, связанной с духовными устремлениями музыкантов второй половины XX века и тем более объяснить характер и способ одухотворения творческого, духовного Высшей объективной реальностью. Следовательно, кризис западного рационализма означает нарушение меры, или превышение «нерационального» над рациональным.

Итак, западный рационализм является прерогативой западной культуры и западной цивилизации, являя собой классическую рациональность, которая реализуется в различных формах: традиционных, новых, сохраняя при этом все основные рационалистические принципы – каузальность и о-пределенность. Музыка же манифестирована творческим рационализмом, в структуру которого входит духовное, организующее и Нечто, интегрированные понятием Творческого Разума. Творческий рационализм XX века входит в систему расширенной рациональности, объясняющей музыкальное (художественное) целое как взаимное сопряжение противоположностей, в том числе и случайностные процессы, то есть как Гармонию. Поэтому для понимания принципов расширенной рациональности необходимо возвращение к музыкальному числу как обобщению «частных структур сознания», ибо, как справедливо отмечает Ю. Н. Холопов, «музыкальные числа суть обобщенные структуры сознания, объективно возникающие в процессе его исторической эволюции в связи с общественной жизненной практикой»⁸.

⁸ Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 86.

Михаил Просняков (Москва)

МУЗЫКАЛЬНАЯ РЕФОРМА НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

С началом второй половины XX столетия в музыкальном искусстве произошли глубинные и радикальные изменения. Сравнительно небольшой группе композиторов удалось принципиально изменить художественную ориентацию и пойти по пути всеобъемлющего, тотального, по сути – *абсолютного* преодоления *прежних способов сочинения музыки, музыкального мышления*, и тем самым парадигматически изменить ориентацию в развитии современного музыкального искусства. Речь идет прежде всего о композиторах Дармштадтской сериальной школы – П. Булеше, К. Штокхаузене, Л. Ноно, а также отчасти о примыкавших к указанной группе – К. Гейвартсе, Дж. Кейдже, А. Пуссёре и некоторых других, тесно сотрудничавших с ними и шедших сходными путями.

Причем перемены, произошедшие уже с самого начала самостоятельного творчества композиторов Дармштадтской сериальной школы, оказались столь значимыми, столь существенными, что свидетельствуют не об очередной смене *трехсотлетних периодов в эволюции европейской музыкальной системы* (как это уже бывало не раз), но об *исчерпании* и в целом *завершении* прежнего пути в развитии европейского музыкального искусства (начиная от своих истоков, эпохи античности) и начале принципиально иного цикла, и в этом смысле свидетельствуют об изменениях, имеющих характер (или значение) *абсолютных*.

В частности, в аспекте конкретно-композиционном в творчестве композиторов, ориентированных на преодоление всякой *ретроспективности* и обнаружение радикально иной, реально *Новой* перспективы, оказываются принципиально недейственными многообразные *мотивно-тематические*, в том числе *модальные* (также *нео-модальные*) и *додекафонно-серийные* методы формообразования, то есть едва ли не все (а по существу – практически все) основные прежние способы сочинения музыки, включая те, что составляют композиционный *базис*, собственно *фундамент* европейской музыкальной мысли прежних эпох. Это – первоначальное *экспонирование мотивно-тематических элементов*, их *повторность*, *вычленение*, *дробление*, *воссоединение*, проведение в ритмическом *увеличении* или *уменьшении*, а

также более специальные методы – *модуляция, транспозиция, разработка*, вообще в прежнем смысле *развитие* музыкальной мысли, способы *контраста*, а из ставших более новыми – это *ракоход, инверсия*, их сочетания и прочие способы формообразования, истоки которых заложены еще в эпоху античности около 2500 лет назад, и исключительная действенность (также с учетом их развития и усложнения) продолжает сохраняться в том или ином виде вплоть до середины XX столетия. Однако уже в самом начале второй половины XX века К. Штокхаузен специально подчеркивает: «От всего этого, – пишет он в заметке «Относительно моей музыки» (1953), – я отказался, начав работать с пуантилизмом. Наш собственный мир – наш собственный язык – наша собственная грамматика: никаких НЕО...!»¹.

Столь радикальные перемены в музыкальном языке происходят наряду с изменениями в современной общей картине мира, важнейшими среди которых в естественнонаучной области оказываются возникновение *теории относительности*, далее *квантовой теории* и несколько позже так называемой «*теории хаоса*» – «*третьей научной революции XX века*». В других, а также смежных с ними областях, наиболее значимыми оказываются, с одной стороны, исследования *космического пространства* и необыкновенно значительное в связи с этим влияние русской космической школы, возникновение русской космонавтики, что обеспечило принципиальное *преодоление земной гравитации* и прорыв во *внеземные сферы космоса*, а с другой – это новые открытия в *археологии* и принципиально иное взаимоотношение с *восточными*, а также иными неевропейскими, в том числе древнейшими и глубоко эзотерическими доктринами, мировоззренческими концепциями, важнейшим следствием чего оказывается осознание необходимости освоения глубинных или глубоко традиционных, донных, так сказать, «доисторических» или архаичных пластов той или иной культуры и обращения к изначальным, а именно духовным, сакральным или сакрально-метафизическим, то есть сверхчеловеческим истокам собственно человеческой культуры, человеческой цивилизации.

Наиболее важным следствием таких изменений для музыкального искусства в плане общемировоззренческом оказывается осознание необходимости включения в структуру художественного сознания помимо субъекта и объекта (как основных составляющих в парадигме прежней картины мира в особенности в Новое время) также особого элемента, выполняющего специ-

¹ Цит. по: *Wörner K. Stockhausen. Life and Work*. Ed. B. Hopkins. Berkeley and Los Angeles, 1976. P. 30.

альную функцию по ту сторону собственно субъект-объектных отношений, и который выступает в значении *запредельного, трансцендентного источника* как одного, так и другого (или их *Принципа-Источка*).

Тем самым впервые с эпохи античной классики в истории европейской культуры происходит изменение или перемена собственно *логосного* принципа, когда на месте двухэлементной (в своей основе) *субъект-объектной системы*, которая была сформулирована Аристотелем и получила свое завершение уже в эпоху *Нового Времени* в диалектике Гегеля, то есть в эпоху в широком смысле *«модернизма»*, эпоху *десакрализации*, откровенного утверждения и господства принципов так называемого «гуманизма», «гуманистической культуры», где на первый план выносятся всё относящееся к уровню *сугубо человеческого* или, по выражению Ф. Ницше, *«человеческому слишком человеческому»*, – на месте прежней логической системы возникает качественно иная, *триадная* или *троичная* (также *тринитаристская*) логика с небывалой перспективой *глубинного, также запредельного, трансцендентного измерения*, в которой прежний принцип субъект-объектного дуализма оказывается лишь частным случаем. То есть в данном отношении происходит *радикальное (глубинное) и тотальное (всеохватное)* или, в этимологическом смысле, *«революционное» изменение (перемена)* в базовом, фундаментном принципе музыкального мышления (и, соответственно, всей художественной картины мира). Возникает так называемая *«Новая космология»* в музыке, открывающая перспективу принципиального преодоления *десакрализации, индивидуализма и антропоцентризма* (как наиболее характерных признаков нашего *«последнего времени»*), и выход на уровень над- и сверхиндивидуальный, супра-гуманистический – *общекосмический и метафизический*². Согласно такому пониманию музыкального искусства как сочинение, так и реализация, исполнение музыки рассматриваются аналогично проявлению (или творению) космоса в том или ином его масштабе, то есть как *миропроявление* и в этом смысле символически как некий тот или иной особый ритуал (а именно, как повторение *малым, то есть человеком жестов Большого, распростертого в Космосе*).

Обнаружение в европейском музыкальном искусстве принципиально иного, *сверхонтологического, запредельного (трансцендентного) или метафизического измерения в строгом смысле* (как специальной самостоятельной логосной проекции) – измерения, открывающего абсолютно небы-

² См. об этом также в статье: *Холопов Ю. Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Российская музыкальная газета. 2003, № 9. С. 12–13.

валую до этого перспективу *n*-мерного (или многомерного) способа музыкального мышления, свидетельствует о начале принципиально (то есть качественно) *нового цикла* в развитии музыки, на который Штокхаузен указывает как на «Новую мировую эпоху» или «Новую эру музыки» и который наиболее обобщенно можно обозначить как «Эру космической музыки». И именно в данном контексте понимается также термин «современная», собственно Новая музыка или Новая музыка XX, а теперь уже и XXI века. «Та эпоха, – подчеркивал в данном отношении Штокхаузен еще в 1971 году, – которая началась сотни лет назад и даже 2500 лет назад вместе со способом мышления древних греков, закончилась»³; и в другом случае, годом позже (1972): «Новая мировая эпоха началась около 1950 года»⁴. В одном из интервью, состоявшемся уже в 1997 году, незадолго до своего 70-летия, Штокхаузен говорит о начале собственно Новой музыки (Новой музыкальной эры): «В 1951 году я почувствовал, что вся прежняя музыка принадлежит другой эре. И та эра полностью закончилась. После моего первого произведения, *Kreuzspiel*, я почувствовал, что началась новая эра с совершенно иными методами композиции <...> Я сочинял так, как если бы я был астрономом из другого мира, ре-организующим планеты и звуки, а также циклы и временные пропорции. Я отождествлялся не столько со звуками, сколько с созданием новых звуковых миров. И с той поры я знаю, что новая музыка началась около 1951 года»⁵.

Прямым следствием *триадного* (или *тринитаристского*) логосного принципа в музыке и соответствующего ему *n*-мерного способа музыкального мышления на уровне *конкретно-композиционном* оказывается *глубинная внутризвуковая многомерная дифференциация музыкальной ткани*, то есть проникновение вглубь звуковой материи, ее поливекторное расслоение и сочинение самого звука из элементов разных *параметров*, а отсюда возникновение на *внутри- и меж-звуковых уровнях музыкальных отношений абсолютно* (принципиально) *иного качества*, в соответствии с которыми помимо прочего возникает также необходимость сочинения всякий раз, в каждом данном произведении как своего звукового материала, так и соответствующей ему формы музыкальной композиции.

Таким образом, в современной собственно Новой музыке место музыкальной *темы*, а также в прежнем смысле *мотива, фразы, периода, пред-*

³ Цит. по: *Stockhausen K. Towards a Cosmic Music. Shaftesbury, Dorset, 1989. P. 10.*

⁴ *Ibidem. P. 23.*

⁵ *SECONDS. The art of the Interview. Issue 44/24. Sept. 97. P. 69.*

ложения и т. д. и соответствующих им мотивно-тематических методов композиции, методов развития занимает сочинение самих звуков или, точнее, многопараметровых звуковых формаций, то есть вибрационных звуковых структур того или иного рода. И основной (или центральной) категорией (вместо всего выше перечисленного) оказывается категория многомерного «музыкального события», которая имеет как конкретно-композиционное, так и метафизическое значение.

Перечислим некоторые из наиболее важных разновидностей «музыкальных событий»: это может быть «пункт» или «группа», также звуковая «масса» либо «момент», «процесс», «микро- (или макро-) звуковая форма», «звуковая сцена» и т. д. Основным методом музыкального развития оказывается при этом тот или иной способ трансформации, которая понимается как глубинное видоизменение того или иного «музыкального события» на основе пропорционирования элементов как в рамках какого-либо из параметров, так и между разными параметрами.

А центральной категорией на запредельном собственно мета-уровне называется так называемый *сверх-принцип* (или «генетический принцип») музыкального произведения, пребывающий по ту сторону элементов того или иного параметра и тем не менее выступающий в качестве единого принципа-источника музыкальных отношений, и который всякий раз, в каждом новом произведении сочиняется заново. В частности, П. Булез в своем основном музыкально-теоретическом труде, в книге, название которой мы переводим как «Современное музыкальное мышление» («Musikdenken Heute») ⁶, подчеркивая данный аспект новейшей композиции, пишет: «Мир современной музыки является относительным, то есть таким, в котором структурные взаимоотношения подчинены не неким общим (абсолютным) критериям, а организуются в соответствии со специальным планом, сочиняемым в каждом данном произведении индивидуально» ⁷.

Исторически первым типовым художественным результатом указанных глубинных изменений в музыкальном искусстве оказывается так называемая «пуантилистическая музыкальная композиция», в которой функцию «музыкального события» выполняют отдельные (единичные) многопараметровые музыкальные тоны, а также возможно использование звуков без определенной высоты (в частности, ударных инструментов). Первые образцы такого типа композиции возникли уже в самом начале 1950-х годов в

⁶ Оригинальное французское название книги – Penser la musique aujourd'hui (Мыслить музыке сегодня). – Примеч. ред.

⁷ Цит. по: Boulez P. Boulez on music today. London, 1971. P. 35.

творчестве как Булеза, так и Штокхаузена и Ноно; сочинения сходного типа возникают у Гейвартса, Пуссера и некоторых других композиторов.

В дальнейшем в аспектах как *музыкального материала*, так и *формы* на основе крайне интенсивных исследований новых возможностей, обнаруженных в перспективе *полипараметричности* – возможностей более глубокого порядка, – осуществляется целый ряд иных открытий и изобретений, следствием чего оказывается появление таких типов композиций, как «*композиция групп*», «*статистическая музыкальная композиция*», «*вариабельная композиция*», а также «*многозначная (или «поливалентная») композиция*». Образцы некоторых из этих типов композиций возникают в творчестве Л. Ноно, А. Пуссера, Я. Ксенакиса, Дж. Кейджа, отчасти отголоски этого несколько позже оказываются определяющим моментом также в творчестве Д. Лигети, Л. Беріо, К. Пендерезкого и др.; еще позже на основе указанных открытий возникают более специальные направления типа «*Новая сложность*» (Б. Фернехоу, М. Финнисси) и др., однако в данный исторический период (середина 1950-х годов) в полной мере это относится уже в основном к творчеству Штокхаузена и Булеза и в несколько ином смысле – Кейджа.

А далее, примерно с конца 1950 – начала 1960-х годов основным генератором реально *новых музыкальных идей (новых принципов)* в аспекте как *материала*, так и *формы* в новейшей музыкальной композиции становится Штокхаузен, в творчестве которого также осуществляется их конечная (звуковая или исполнительская) реализация. Уже в конце 1950-х годов в творчестве Штокхаузена открыт *музыкальный принцип* и осуществлена реализация «*момент-формы*», «*момент-композиции*», а несколько позже сделано открытие «*полифонической процесс-композиции*». И далее, как следствие обнаружения принципиально новых возможностей в сфере музыкального материала и формы в его творчестве появляется достаточно большое число новых открытий и изобретений, которые сопровождаются также целым рядом собственно *технологических революций* в новейшей музыке. И вследствие такой «*глубинно-революционной*», *созидательной* творческой ориентации нередко именно благодаря произведениям Штокхаузена те или иные наиболее существенные результаты, которые достигнуты в западноевропейской музыке со второй половины XX века, приобретают значение *типобразующих моделей* и выступают в качестве особого рода *музыкальных архетипов*. Укажем здесь лишь некоторые из наиболее важных. Это: *сериальная музыка, электронная музыка, пуантилистическая музыка, новая музыка ударных инструментов, новая клавирная музыка, пространственная му-*

зыка, алеаторная музыка, live-электронная музыка, музыка спектральных гармоник, всемирная музыка, интуитивная музыка, космическая музыка, а также в плане типов композиций, помимо ранее указанных, это *формульная композиция*, взятая в ее разных аспектах, и далее вплоть до позднейших *мультиформульной* и *многообразных видов суперформульной композиции*, возникновение и развитие которых сопровождается, как указывалось выше, соответствующими революциями в музыкальной технологии, а также интеграцией и синтезом тех или иных специальных результатов в разных отношениях.

Однако за всеми многообразными открытиями и изобретениями подобного рода, а также технологическими революциями, то есть по ту сторону тех или иных частностей в творчестве того или иного композитора-изобретателя в новейшей музыке (или в позитивном смысле композитора-революционера), обнаруживается сущностно единое и трансцендентно ориентированное мировоззрение *манifestационистского* в своей первооснове типа (глубоко архаичное и по сути изначальное сакрально-метафизическое мировоззрение), восстановление некоторых характерных черт которого также свидетельствует о глубинных изменениях в современном музыкальном мышлении и которое (прежде всего среди композиторов, генерирующих новые музыкальные идеи в современной музыке) наиболее ясно и последовательно оказывается артикулированным также в творчестве Штокхаузена. Поэтому в целях краткости рассмотрение основных черт *общей мировоззренческой парадигмы новейшей музыки* в данном случае оказывается логичным осуществить применительно прежде всего к творчеству этого композитора-революционера.

Как известно, всякое *манifestационистское* (проявленческое) мировоззрение в конечном счете восходит к примордиальному (то есть изначальному в нашем земном цикле) мировоззрению, пришедшему с таинственных регионов Гипербореи и известному, в частности, в древнегерманском предании, как «*Gottesweltanschauung*», то есть «*Божьего-мира-воззрение*».

Согласно такому мировоззрению (в его наиболее принципиальном и сущностном аспектах), Единый и Трансцендентный (запредельный), сверхкосмический Принцип-Исток (Бог-Отец) в своей иной ипостаси – как Сын Божий, космический Субъект, световой Архетип проявляет (творит) себя в Космосе и имманентно (как Световое измерение Космоса), присутствует в нем, пронизывая собой все миры (планы мироздания), придавая тем самым всему Космосу (Бытию) органическую (животворящую) цельность вплоть

до мельчайших его частей. Так, в композиции Штокхаузена *STERNKLANG / ЗВУЧАНИЕ ЗВЕЗД*, парковая (космическая) музыка для 5 групп исполнителей, сочинен также специальный текст: *Боже, Ты еси всецелостность. Галактики – Твои члены. Солнца – Твои клетки. Планеты – Твои молекулы. А мы – Твои атомы. Наполни же нас Своим Светом!*

В соответствии с *инициатическими* доктринами различных традиций (*адвайто-ведантистской, даосской, пифагорейской, христианства, неоплатонизма, суфизма* и некоторыми другими), имеющих древнейшее (в конечном счете, *Примордиальное, Гиперборейское*) происхождение, Штокхаузен также указывает, что основной, первичный способ *миро-проявления*, манифестации Мира, Космоса – это *вибрации* (или *волны*) со свойственной им *циклическостью* (*периодичностью*), что оказывается исходной предпосылкой утверждения *звуковой* и, шире, *музыкальной* перво-основы Вселенной и Космоса в целом, а также представления о музыке как наиболее сакральном, Божественном и потому *наивысшем из искусств*.

При этом человек (также в соответствии с сакральными представлениями манифестационистской ориентации) понимается как отображение *Сына Божьего*, как *Его* знак или замещение, посланник *Великого* (*Космического*) *Субъекта* (призванный осуществлять *сходные с Ним* функции), как продолжение (проекция) *Светового Архетипа* на *микро-уровне* земной реальности и в этом смысле *Его частичка* (*малый Субъект*). Человек в таком понимании призван интегрировать конкретику космоса (*Объекта*) и наделять ее световым качеством Сына Божьего (*космического Субъекта*).

В этом суть Божественного Творчества, Божественного Искусства, наивысшим среди которых (так же, как и особым сакральным языком) является музыка – по определению Штокхаузена, «искусство координации и гармонии вибраций»⁸. Поэтому на вопрос: «Кто Ваш любимый композитор?» Штокхаузен отвечает: «Бог-Отец» – «Papa Deus»⁹.

Основное назначение человека, согласно такой позиции, – уподобление космическому Субъекту (Сыну Божьему), создателю (композитору) Вселенной, и посредством этого – его (само-)трансформация, а именно «революционное» (дословно – «циклическое», от лат. *Revolutio* – круговорот) возвращение (реставрация) к изначальному, принципиальному состоянию непосредственной взаимосвязи человека с миром сакральных, божественных принципов, то есть преобразование всего человеческого бытия, его

⁸ *Stockhausen K. Op. cit. P. 18.*

⁹ *Stockhausen K. Texte zur Musik. B. 5. DuMont Buchverlag Köln. 1989. S. 12.*

«обожение», придание ему особого светового измерения. Поэтому на вопросы: «Кем бы Вы хотели быть?» Штокхаузен отвечает – «Композитором Галактики», а «В чем состоит Ваша мечта о счастье?» – «Музыкальность всего человечества»¹⁰.

Согласно такой позиции, основное предназначение человека (человека-музыканта, человека-композитора) в его жизни состоит в минимизации собственно «человеческого» (или «человеческого слишком человеческого»), то есть сугубо земного измерения, и посредством активизации (пробуждения) импульсов сверхрациональных, интуитивных (исходящих из регионов над- и сверх-человеческих) достижение запредельного, трансцендентного, сверхиндивидуального, «супра-гуманистического» уровня сознания-бытия.

Отсюда необходимость также «революционных» (в указанном этимологическом смысле) изменений в музыкальном языке, в том числе обнаружения принципиально (абсолютно) иного пути в методах сочинения музыки, а также глубинных изменений в самом логосном принципе и, соответственно, в художественной картине мира в целом как знак или символ Иного, отображение запредельного Принципа-Источка, продолженное (спроецированное) в композиторе – как малом творческом Субъекте.

В указанных преобразованиях в новейшей музыке собственно состоит *Тотальная и Абсолютная музыкальная «Революция»*, которую можно обозначить также как *«Абсолютная Консервативная Музыкальная Революция»*, в оптике которой *возвращение к изначальным, сакральным истокам* музыкального искусства, *восстановление (реставрация)* в нем *трансцендентного (метафизического) измерения и космологической картины мира (Новой Космологии)* парадоксальным образом сопряжено с *интеграцией* результатов новейших открытий в тех или иных многообразных сферах *имманентной реальности*, открывающее перспективу реально *многомерной (поливекторной) музыкальной мысли*.

Частным проявлением «тотальной революции в музыке» оказывается сочинение каждого из произведений в отдельности, в которых создание всякий раз нового сверх-принципа означает также постоянное «революционное» обновление норм (правил) музыкального языка, что приводит (уже в перспективе полипараметричности) в том числе – к появлению иных, качественно отличных друг от друга (всё более «глубинно-мерных») типов новейшей музыкальной композиции и их интеграции между собой.

¹⁰ Ibidem. S. 12–13.

В целом в совокупности указанных черт реализация такой музыкально-мировоззренческой позиции (то есть изначального «Божьего-мира-воззрения») означает вместе с тем осуществление в конце II тысячелетия нашей эры полноценной *Музыкальной реформы*, направленной прежде всего на тотальное преодоление десакрализованного, сугубо антропоцентристского (так называемого «гуманистического») понимания музыки (прочно утвердившегося с эпохи Нового времени), то есть преодоление крайней отчужденности музыкального творчества от его изначальных сакральных принципов (в особенности в культуре современного Запада) и восстановление в музыке как искусстве (в условиях предельного вырождения, деградации, удаленности от своего примордиального статуса) ее инициатического, трансцендентного измерения. По сути – это музыкальная реформа, направленная в новое тысячелетие как начало принципиально иного сакрально-исторического цикла.

Однако по-настоящему предпринять и реально осуществить такое рассмотрение (то есть исследование данной проблематики) оказалось возможным в стенах лишь одного-единственного учреждения в мире – *Московской консерватории* и в классе лишь одного-единственного профессора – *Юрия Николаевича Холопова!*

ДМИТРИЙ СМИРНОВ (ЛОНДОН)

**«ДОДЕКАМАНИЯ» ПЬЕРА БУЛЕЗА,
или
ЗАМЕТКИ О ЕГО «НОТАЦИЯХ»**

«Структура» – одно из ключевых понятий нашей эпохи.

Пьер Булез

«Douze notations» (или «Двенадцать нотаций») для фортепиано написаны в 1945 году, когда Пьеру Булезу было 20 лет. Сочинение посвящено Сержу Ниггу, соученику Булеза по консерваторским курсам Оливье Мессиана и Рене Лейбовица, и впервые было исполнено Иветтой Гримо 12 февраля 1948 года. На рукописи чужой рукой проставлена дата 23 декабря. Не слишком заботясь о судьбе манускрипта, Булез отдал Ниггу свой единственный экземпляр. Сочинение долго считалось утерянным, пока в 1977 году – через три десятка с лишком лет – не была обнаружена фотокопия рукописи.

Интересно, что если поначалу Булез противился включению этого опуса в официальный список своих сочинений, то вскоре это его пренебрежительное отношение к своему раннему детищу резко изменилось. Получив заказ от Парижского оркестра, он пишет в 1978 году оркестровую сюиту на основе первых четырех пьес «Нотаций», расположив их в следующем порядке: 1 – 4 – 3 – 2. Он подвергает пьесы значительной переработке, дает каждой мельчайшей детали разрастись, расцвести и отразиться с самых различных ракурсов, словно в многостворчатом зеркале, в пышной палитре грандиозного симфонического оркестра из 114 исполнителей. Сами же фортепианные пьесы приводятся в партитуре в качестве эпитафии. Сюита впервые была исполнена в 1980 году. В 1985 году к 60-летию композитора венское Universal Edition публикует полностью оригинальный фортепианный цикл; а сам Булез на протяжении последующих двух десятков лет постоянно возвращается к идее создания оркестровой версии всех двенадцати пьес. В чем же причина такой переоценки и что привлекательного Булез обнаружил в своих самых первых ученических опытах? Ответ на этот вопрос мы и попытаемся дать нашим небольшим исследованием.

На первый взгляд это напоминает школьные упражнения в 12-тоновой технике в стиле, очень похожем на еще до-додекафонного Шёнберга (Шесть маленьких пьес op. 19, 1911) или Веберна (Шесть багателей op. 9, 1913).

Они и впрямь могли быть написаны в классе заядлого проповедника шёнбергианства Лейбовица. В этих пьесах еще трудно обнаружить ясно выраженный булезовский индивидуальный почерк. Музыкальный язык и техника тоже не кажутся слишком оригинальными, а как бы взятыми напрокат у его предшественников или, вернее, старших современников. Но, может быть, это всё же нечто большее, чем простая имитация? Вполне вероятно, что под маской вторичности и подражательности скрывается что-то принципиально новое? Это можно интуитивно почувствовать, вслушиваясь в пьесы, и, возможно, анализируя, мы бы могли найти этому подтверждение.

По жанру «Нотации» что-то вроде цикла прелюдий или багателей, экспромтов или музыкальных моментов, интермеццо или каприсов, новеллетт или арабесок, мимолетностей или микрокосмоса. Слово «нотации», предпочтенное Булезом и имеющее подчеркнуто абстрактный характер, как бы заостряет наше внимание на самом нотном тексте, стараясь отвлечь от любых поэтических ассоциаций. Однако сама музыка спорит с этим, обладая весьма широким спектром ассоциативности. Это лаконичные поэтические наброски, романтические зарисовки, музыкальные жесты, мысли, афоризмы. Ясность, краткость, сжатость, концентрация, экономность – вот слова, определяющие характер изложения и развития музыкальной мысли в этих пьесах. Все пьесы очень контрастны по характеру, богаты яркими музыкальными образами и неожиданными поворотами. Их эстетика это как бы австрийский экспрессионизм сквозь призму французского импрессионизма. Здесь налицо особая емкость, спрессованность времени, так характерная для музыки композиторов нововенской школы.

Еще одна важная особенность: число 12 доминирует здесь во всем. Пьес двенадцать, в каждой по двенадцать тактов, все пьесы основаны на музыкальной серии из двенадцати звуков, которая излагается в двенадцати различных ротациях, в пьесах дается двенадцать заглавных обозначений темпа и характера. Если взглянуть внимательнее, мы увидим, что эта 12-ричность распространяется и на более мелкие детали: ритм, динамику и даже технические обозначения, такие, например, как педаль. В этой странной «идее фикс» или болезненной «додекамании», могущей кому-то показаться вполне шизофренической, заключается идея подчинения всей маленькой музыкальной вселенной этого сочинения единому закону, выраженному сакральным числом 12.

Широко известно, что семантика числа 12 чрезвычайно богата. Это произведение двух основных сакральных чисел 3 и 4, выражающих динамическую и статическую целостность, сумма других характерных чисел 7 и 5; это также 12 знаков зодиака, частей года, колен Израилевых, новозаветных

апостолов, богов греческого пантеона; это и счастливое число, и всевозможные двенадцатисложные системы, включающие также нашу равномерно-темперированную 12-ступенную хроматическую музыкальную систему. Так что композитор, взявший за основу это число, становится на позицию некоего жреца, который в своем музыкальном творении, как в молитве, пытается выразить всю полноту, абсолютность, всеохватность и вездесущность своего божества.

И в этом Булез оказался верным последователем идей нововенцев, творчество которых зиждется на магии числа 12. Он настолько уверовал в религию 12-тонового сериализма, что неоднократно заявлял, что композитор, не подчиняющийся этим дисциплинам, не имеет права называть себя композитором. Любой, кто не чувствовал необходимости 12-тонового языка, был, по его мнению, просто «ненужным». И если в «Нотациях» Булез делал первые еще достаточно робкие шаги в этом направлении, то последующие сочинения доказали его фанатическую преданность идеям тотального контроля над всеми элементами звуковой материи.

Обратимся теперь к самим пьесам.

1. *Fantastique – Modéré.*

Слово *Fantastique* (причудливо, своенравно) в определении характера пьесы заимствовано из начального обозначения в Виолончельной сонате Дебюсси (*Fantastique et Léger* – причудливо и легко), которое, в свою очередь, внушено стихотворением Поля Верлена «Лунный свет» (1868).

Пример 1

1.

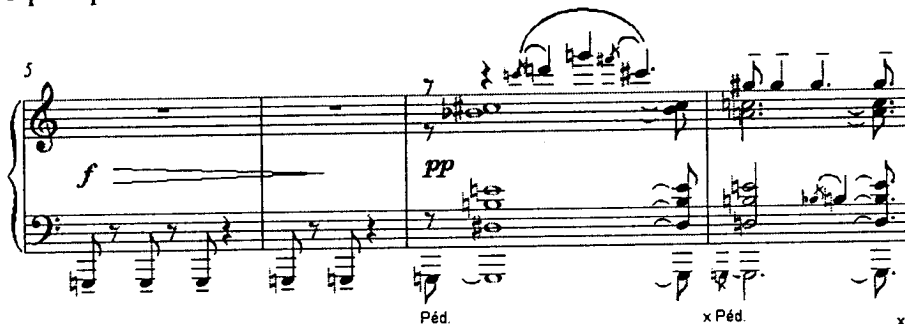
Fantastique – Modéré

The image shows a musical score for a piece titled "Fantastique – Modéré". It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The piano part starts with a triplet of eighth notes, marked *mp*. The bass part has a similar triplet. There are dynamic markings *pp* and *ff subito*. Pedal markings include "Péd.", "strictement", "sans pédale", and "Péd." with "x" marks. A first ending bracket is shown above the piano staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo marking is "Modéré".

Протянутый, словно валторновая педаль, звук as^1 заканчивается всплеском двух разнонаправленных кварт, разделенных большой септимой. Короткая пауза, и мы слышим отрывистые удаляющиеся шаги, словно сбегающие вниз по ступеням разной ширины: большая терция, квинта, уменьшенная кварта, тритон и, после еще одной короткой паузы, большая септима. Внезапный семизвучный аккордовый взрыв отдается звоном октавы $h^3 - h^4$ – в самом верхнем регистре.

Мрачный, многократно повторенный звук *G* в басу, разделяемый тремя восьмыми и двумя четвертными паузами, постепенно затихает, и на его фоне всплывает тихий пятислойный аккорд.

Пример 2



В прозрачной голубизне третьей октавы возникает красиво очерченная извилистая мелодическая фраза, уже знакомая нам по начальным звукам пьесы. Она замирает на четырежды повторенном *gis*², в то время как сам аккорд слегка перекрашивается, его верхние звуки *b*¹-*cis*² как бы «разрешаются» на малую секунду вниз. После форшлага *b-h* внутри аккорда – всё смолкает. Звучат две выдержанные (*soutenu*) выразительные кантиленные фразы: первая восходящая на *crescendo* и вторая нисходящая на *diminuendo*, – словно исполненные двумя пастушьими рожками в ритмический унисон. Тихий протянутый звук *As* заканчивается таинственным кварто-септимовым всплеском точь-в-точь, как в начале, но только в самом басовом регистре. Пянист отпускает правую педаль точно (*strictement*) на заключительной паузе-восьмушке.

Пример 3



Вот и всё. Первая из двенадцати историй закончена. Длинная цепь музыкальных событий (их мы насчитываем двенадцать), вызывающая столько различных чувств и ассоциаций, каким-то потрясающим образом легко ук-

ладывается в двенадцать коротких тактов, звучащих вместе менее одной минуты.

Попробуем проследить процесс сочинения. Для начала разберем ее звуковысотный материал. В основе всего произведения лежит 12-звучная серия:

$$\begin{array}{cccccccccccc} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 & 10 & 11 & 12 \\ as - b - es - d - a - e - c - f - cis - g - fis - h \end{array}$$

Если привести ее к простейшему виду, то интервально в полутонах ее можно выразить следующим образом:

$$+2 + 5 - 1 - 5 - 5 - 4 + 5 - 4 \pm 6 - 1 + 4$$

В серии, как мы видим, отсутствует какая-либо симметрия, внутренние повторы или сегментация. В ней преобладает интервал кварты, представленный пятикратно, затем следуют двукратные появления интервалов большой терции и малой секунды, а также однократные – большой секунды и тритона. В серии отсутствует малая терция, хотя она имеется между крайними звуками серии и потому наличествует во всех ее ротациях и множестве иных пермутациях.

Форма пьесы трехчастна и делится на три четырехтакта: $4 + 4 + 4$.

Первая часть (Пример 1) – это построение, исполняющее роль темы, которая уже внутри себя богата контрастами, разнообразна по своим идеям и структуре, и имеет четыре разных элемента или этапа, которые соответствуют четырем тактам. Такт 1 – зерно темы, состоящее из двух элементов: а) педальный звук as и б) быстрый всплеск двух кварт на расстоянии большой септимы: $b - es - d - a$. Такт 2 – нисходящая утихающая последовательность стаккатных шестнадцатых нот: $e - c - f - cis - g$. Такт 3 – тихий одинокий отрывистый звук fis в басу. Такт 4 – громкий семизвучный аккорд: $c - fis - b - a - cis - as - d$ и октава $h - h$ в высшем регистре. Все эти этапы разделены паузами (двумя восьмыми и одной четвертной).

Само введение октавы не вполне обычно для 12-тоновой музыки и, по видимому, имеет свое объяснение. Самая простая идея: октава взята для усиления недостаточно мощного верхнего регистра рояля в *fortissimo*.

Обратим внимание на некую скрытую симметрию и стремление к балансу в двух первых и двух последующих тактах. В каждом из первых тактов по пять нот, в сумме составляющих десять. В третьем – только одна нота, но зато в четвертом – девять, что тоже в сумме составляет десять. Можно было бы разглядеть здесь некую аналогию с периодом из двух предложений, если бы не такой явно контрастный характер элементов этого построения, намекающий скорее на аналогию с экспозицией сонатной формы: т. 1 – микроскопическая главная тема (из двух элементов), тт. 2-3 – связующее (тоже из

двух элементов), т. 4 – микроскопическая побочная тема (опять из двух элементов). То, что следует за этим, можно было бы в таком случае уподобить разработке и репризе.

Вся вторая часть «стоит» на органном пункте *g*, тем самым подчеркивается статичный срединный характер этой части формы, контрастирующий с взрывчатостью первой части. Мелодическая фраза т. 7 начинает серию в четвертой транспозиции (от ноты *c*), которая как бы растворяется в сопровождающих ее аккордах:

$$c - d - g - fis - cis - gis - e - a - f - h - b - es$$

Сама «мелодия», это *c - d - g - fis - cis - gis*, следующие звуки *e - a* из аккорда т. 8, *f* – пропущенный звук, а заключительные *h - b - es* из предыдущего аккорда т. 7. Если продолжить аналогию с сонатной формой, то можно увидеть, что наша так называемая мелодическая фраза развивает идею главной темы, повторяющаяся нота в басу пришла из связующего, а тихий аккорд тт. 7-8 – не что иное, как развитие побочной темы. Последний звук мелодической фразы *gis* совпадает с начальным звуком пьесы *as*, а последующий форшлаг в левой руке *b* совпадает со вторым звуком начальной серии, знаменуя собой переход к репризе.

Третья часть, или реприза, возвращает нас к начальной серии в ее оригинальной позиции, но с запутанным порядком нот в серии, разделенной на двузвучные сегменты:

правая рука: (1) 5 7 9 12 3 пауза 2 5 8 9 12 3

левая рука: (2) 6 8 10 11 4 пауза 1 6 7 10 11 4

Изложение ее мелодическое – двухголосное, или вернее сказать, ритмический унисон двух голосов – нечто новое здесь в смысле фактуры. Этот эпизод занимает три такта. Последний такт – зеркальное повторение первого при сохранении нот и ритма, но с переносом всего в басовый регистр и взаимной заменой функций левой и правой руки.

Обратим внимание на то, что элементы серии появляются в пьесе не всегда в последовательном «хронологическом порядке», но как бы в «перетасованном» виде. Заметим также некоторые несовершенства, такие, как нарочно или по ошибке пропущенные ноты.

Такие несовершенства делают затруднительным звуковысотный анализ пьесы, то есть определение, откуда, например, взялись и что представляют собой по отношению к серии аккорды тактов 4, 7 и 8. Мы можем попытаться это сделать, если возьмем серию в одиннадцатой транспозиции (от ноты *g*): *g - a - d - cis - gis - dis - h - e - c - fis - f - b*. В начале ее находится семикратно повторенный звук *g* в тт. 5-8, следующие *a - d - cis - gis* – аккорд правой руки в т. 4, *dis - h - e* – аккорд левой руки в тт. 7-8, а заключитель-

ные $c - fis - (f) - b$ – аккорд левой руки в т. 4, в котором нота f пропущена. Произошло ли это с намерением или по недосмотру, трудно сказать. Если второе, то он должен был бы читаться: $c - f - ges - b$ (Пример 4 а), а не как в изданных нотах (Пример 4 б) и не так, как можно прочесть в рукописи (Пример 4 с)⁶:

Пример 4

Ритмический спектр в пьесе достаточно широк и включает длительности от коротких форшлагов и триолей тридцатьвторыми, шестнадцатыми, восьмыми и четвертей до длинных выдержанных целых и пяти-четвертных нот. Метр принципиально переменный, неквадратный и стремится к неповторности. Размер тактов не выставлен, вероятно, с целью не загромождать нотацию, но, если его всё же проставить, мы увидим следующую картину:

9/16, 7/16, 3/8, 4/4, 7/8, 5/8, 10/8, 15/16, 21/16, 7/8, 4/4, 9/16

Первые 9 размеров отличаются друг от друга, и только последние три повторяют три из предыдущих: пятый, четвертый и первый, то есть произвольно выбранные такты и в обратной последовательности. Тем самым подчеркивается репризный характер последнего раздела.

Если всю эту «разнокалиберную» последовательность размеров привести к единому знаменателю (16), мы получим:

$(9 + 7 + 6 + 16) + (14 + 10 + 20 + 15) + (21 + 14 + 16 + 9)$

Можно ли обнаружить логику в чередовании этих чисел? Наверное, но мы оставим это специалистам по математическому анализу, а сами попытаемся оценить эту логику «на глаз». В упрощенном суммарном виде это выглядит как: $38 + 59 + 60$. Мы видим, что вторая часть значительно длиннее первой, а третья чуть длиннее второй, что говорит о тенденции к росту и укрупнению каждой из последующих частей.

Удивительную логику можно обнаружить также и на мотивном уровне. Исходный мотив выражается как $1 + 4 = 5$, где одна нота противопоставлена 4-звучковой симметричной структуре. В полутонах мотив выражается $(0) + 2 + 5 + 11 - 5 (= 13)$. Мотив этот двухголосен и состоит из двух элементов плюс пауза, то есть:

а) педальная нота as^1 , ритмически равная 7/16;

б) импульсивный изворот двух кварт на расстоянии большой септимы $b^2 - es^2 - a^3 - a^2$, равная $3/16$, или, если смотреть на детали, – $1/32 + 1/32 + 1/32$ под триолью + $1/8$;

с) пауза $1/8$ (или $2/16$).

Теперь если мы сложим все три элемента, подведя их под единый знаменатель, то сумма будет равна двенадцати:

$$7/16 + 3/16 + 2/16 = 12/16$$

Первый мотив повторяется во втором такте, но так, что его не сразу можно узнать. Общее только количество нот – их пять. Но здесь мы видим:

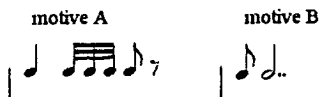
- а) одноголосие вместо двухголосия;
- б) staccato вместо legato;
- с) движение вниз вместо движения вверх.

Первые четыре ноты $e^1 - c^1 - f - cis$ также (как и четыре последние ноты мотива первого такта) симметричны по своей интервальной структуре (б. терция, квинта, б. терция). Однако последний звук G отделен от них другим интервалом – тритоном, а также иным способом звукоизвлечения: staccato + tenuto вместо простого staccato. Таким образом, это можно выразить как $4 + 1$, то есть – первый мотив в противодвижении. Интервальная структура, выраженная в полутонах, выглядит как: $(0) - 4 - 7 - 4 - 6 (= - 21)$, то есть 12 , прочитанное от конца к началу).

В третьем такте у нас имеется только первая часть мотива, элемент «а», то есть отдельная нота, а также пауза. Элемент «б» отсутствует. В следующем такте этот элемент «а» становится строительным материалом нового мотива, состоящего из аккорда на первой доле и выдержанной октавы, взятой на вторую восьмушку. Ритмически в этом новом мотиве всего лишь две единицы, то есть элемент «а» первого мотива и его повторение. Здесь, однако, следует оговориться, поскольку ясно, что аккорд на первую долю невозможно взять одновременно – тут никакой растяжки не хватит. Значит, он берется *arpeggiato*, что возвращает элемент «б», утерянный в предыдущем такте, и сближает оба мотива.

Назовем пятизвучный ритмический мотив первого такта мотивом А, а «двухзвучный» мотив четвертого такта мотивом В.

Пример 5



И мы легко обнаружим, что каждый фрагмент пьесы состоит из проведения основной или преобразованной формы того или другого мотива, а иногда сочетания обоих мотивов вместе.

| A | A—|—| B | A—|—| BA | BA | A | BA—|—| A

Весьма характерно, что в сумме они составляют 12!

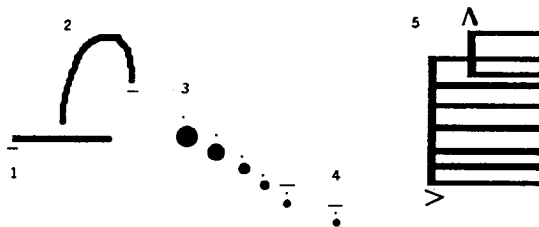
Динамические обозначения тоже в сумме составляют число 12:

mp, >, *pp*, *ff* *sub*, *f*, >, *pp*, *soutenu*, <, *mf*, >, *pp*.

Однако обозначений педали всего 11. Правда, если их дополнить, по всей видимости, пропущенным в т. 9 «sans Péd.», их снова станет 12.

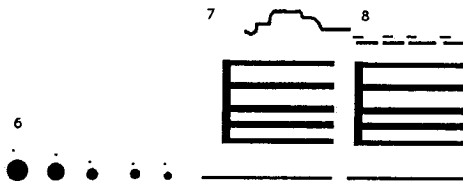
Разберем типы фактуры, которые мы изобразим графически. В первом разделе их можно разделить на 5 групп:

Пример 6



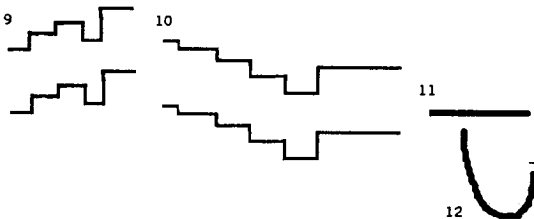
Во втором разделе их три:

Пример 7



И в последнем – четыре:

Пример 8



Итак, опять это неотвязное число 12! Теперь, если все эти наши маленькие находки включить в сводную таблицу, мы получим весьма наглядную картину всех компонентов музыкальной структуры пьесы, о которых здесь шла речь: размер, деление, пропорции, динамика, педаль, фактура, серийная структура, серия P0, серия P11, серия P4, мотивы, ритм. Сколько же их всего? Как и следовало ожидать, их 12.

Как видим, структура музыки Булеза, даже в самый ранний период его творчества, весьма непроста и не тривиальна. Ее исключительное богатство, разнообразие, изысканность и филигранная отделка каждой детали необычайно интересны для музыканта. Исследователя, решившего углубиться в этот мир, открытия ожидают на каждом шагу.

2. Très vif.

Во второй пьесе мы вступаем в сферу условностей ритмических, метрических, а также звуковысотных: неопределенность размера первых двух тактов, зависящих от замаха и разбега глissандирующих волн, кластеры, ударные эффекты, тремоло. Гроздь $a^2 - b^2 - h^2$, имитирующая удар в гонг, там-там или большой барабан, будет возвращаться, как лейттемпбр или лейтмотив в пьесах № 9 и № 12. Серия проводится трижды в левой руке, в то время как правая занята быстрым чередованием малой секунды $g - as$ с нотой g , образуя остигатный ритмичный аккомпанемент. Здесь происходит ротация серии – она начинается со второго звука b (т. 4), а первый звук as появляется в конце (т. 6). В тт. 6-8 серия проводится в 11-й транспозиции (тоже ротация от второй ноты). Последний звук серии g пропущен, так как он многократно повторен в верхнем голосе. Сразу бросается в глаза явная ошибка в нотах: в т. 7 вместо b следует читать h , что вытекает из порядка звуков в серии. В репризе в тт. 9-11 оригинальный вид серии проводится в ракоходе, но с пропущенными нотами g и as , поскольку их и так достаточно в правой руке. Конец тонет в грохоте тремоло, кластеров, ударов гонг и глissандирующих волн.

3. Assez lent.

Интенсивная (avec intensité) мелодия правой руки излагает серию во второй ротации, то есть начиная с третьей ноты. Аккомпанемент в левой руке тем временем тасует двузвучные сегменты серии:

2 12 10 12 3 7 3 5
1 11 11 4 8 4 6

В т. 4 в левой руке излагается в ракоходе короткий сегмент серии первой транспозиции $f - b - es - e$, а затем, перепрыгнув сразу через четыре звука, даются остальные звуки этого же вида серии вперемешку. Правая рука занята инверсией основного вида серии опять же во второй ротации, то есть начиная от третьего звука: $cis - d - g$ и т. д. В шестом такте левая рука возвращается к ракоходу основного вида серии, переходя в следующем т. 7 на инверсию второй транспозиции, пока правая рука излагает инверсию серии в третьей транспозиции и второй ротации, а закончив ее, переходит на восьмую транспозицию инверсии.

В конце т. 8 левая рука начинает сегмент ракохода инверсии во второй транспозиции, начиная его прямо с седьмого порядкового звука серии $d - a - e - es$. Затем она переходит на ракоход оригинального вида серии в десятой ротации (или третьей с конца): $b - gis - h - fis$ и т. д. Правая рука аккомпанирует этому на манер левой руки в трех первых тактах. Таким образом, последние три такта – это буквальный ракоход первых трех с переставленными функциями левой и правой руки.

4. Rythmique.

Ротация продолжается, и на этот раз серия начинается со своего четвертого звука. Однако над серией проделана еще одна серьезная операция, – она разделена на два хроматических сегмента по шесть звуков, каждый в диапазоне кварты. Правой руке отдан сегмент $b - es$, а левой – $e - a$. Левая рука аккомпанирует, двенадцатикратно повторяя ритмическую формулу отрывистыми шестнадцатыми нотами: $a - e - f - g - fis - as$, как заводной механизм. Правая в это же время играет энергичную импульсивную мелодию, которая всё время возвращается к тем же нотам и по мере развития завоевывает все звуки серии и расширяет свой регистр, перебрасываясь в другие октавы.

Пример 9

4.

Rythmique

Из представленных здесь способов работы с серией это, пожалуй, один из самых интересных и оригинальных.

5. Doux et improvise.

Мелодия опять начинается нотой d , но на этот раз это ракоход оригинального вида серии в восьмой ротации. В последующем развитии мелодии в тт. 8-9 можно распознать сегмент инверсии в оригинальном виде $es - a - b - f$, который затем трансформируется в ракоход седьмой транспозиции серии в восьмой ротации, то есть от звука a . Труднее разобраться с двумя арпеджированными аккордами, сопровождающими эту мелодию. Если, как скорее всего, первый аккорд это перетасованные звуки того же вида серии,

что представлен в мелодии, то удивляет некоторая непоследовательность – с одной стороны, неполнота и пропуск отдельных звуков, а с другой – налицо октавы $cis^1 - cis^2$, что выглядит как явная ошибка (вероятно, верхний звук должен быть c). Хотя обозначение *Doux et improvise* (нежно и импровизируя) в начале пьесы может оправдать такую свободу в обращении с материалом.

6. Rapide.

Этот заводной экзерсис, стремительный лабиринт шестнадцатых нот, написан для больших виртуозов. Умиляет выбор возможностей: *staccato*, *leggierissimo* и *pianissimo* или *marcatissimo* и *fortissimo*, с одновременным *crescendo* в одной руке и *diminuendo* в другой – всё по выбору исполнителя. Посередине пьесы стоит знак *m* – середина, после которого надо менять способ исполнения на противоположный.

Пьеса начинается с шестой ротации оригинального вида серии, переходящую во всё укорачивающиеся сегменты серии в 5-й инверсии и 4-й ротации – I5-Rot4 (от звука *d*). Затем следуют: P3-Rot5 (от *g*), P2-Rot5 (от *fis*), P8-Rot5 (от *c*), P0-Rot5 (от *e*), P7-Rot5 (от *h*), P9-Rot5 (от *cis* – всего пять нот) и опять P0-Rot5 (от *e* – четыре ноты).

От знака *m* все интервалы пошли в ракоходе, а сегменты серии постепенно начали свой рост. Это RI0-Rot5 (от *e* в т. 7 из-за такта – 4 ноты), RI10-Rot3 (от звука *cis* – 4 ноты), P0-Rot5 (от *e* – 6 нот), P2-Rot5 (от *fis* – 7 нот), P9-Rot5 (от *des* – 8 нот), P1-Rot5 (от *f* до *h* – 9 нот), P7-Rot5 (от *h* до *b* – 10 нот), P6-Rot5 (от *b* до *gis* – 11 нот), P4-Rot5 (от *gis* до *cis* – 12 нот) и P9-Rot4 (от *fis* до последнего *fis* – 13 нот).

Но это только то, что происходит в правой руке. Левая же, честно следовавшая за правой с опозданием на две шестнадцатые до знака *m*, начиная с т. 7, неожиданно поменяла свою тактику и стала повторять за правой не в прямом виде, а в инверсии, но не точной, а съехав на большую сексту вместо ноты в начале т. 8, вероятно с намерением, хотя у нас и вертится крамольная мысль, что тут маэстро опять ошибся.

Интересны числовые ряды, образуемые, с одной стороны, невыписанными размерами, а с другой – группировкой нот в тактах. Один числовой ряд накладывается на другой, образуя скрытый причудливый узор, да еще к тому же точно отражаемый в каноне левой руки со смещением на одну восьмую. Первый из этих рядов:

13 9 13 11 11 9 15 9 13 11 15 13

16 16 16 16 16 16 16 16 16 16 16 16

Все числители этих дробей нечетные, и они постоянно вертятся вокруг 12 – то меньше, то больше, словно стремясь совпасть с этим четным числом,

но не могут сделать этого в силу своего качества. Их сумма, разделенная на количество слагаемых членов (142:12), дает 11.833333... – бесконечная дробь, очень близкая к 12, и нам нужно было бы добавить всего две шестнадцатых ноты, чтобы добраться до вожденной дюжины.

Ноты в тактах, если смотреть только правую руку, группируются так, что делят каждый нечетный такт на две неравные части, образуя следующий ряд:

6, 7, 4, 5, 6, 7, 4, 7, 6, 5, 4, 5, 6, 9, 4, 5, 6, 7, 4, 7, 6, 9, 4, 7

В этом ряду 6 шестерок появляются равномерно через каждые четыре цифры. 6 семерок и 6 четверок появляются неравномерно, так же, как 4 пятёрки и 2 девятки. Это выглядит как мостовая, выложенная из камней разной величины, но в этом, казалось бы, случайном узоре обнаруживается скрытый порядок, радующий глаз наблюдателя.

7. Hiératique.

Слово «Hiératique» означает иератический, священный, нередко имеющий отношение к древнеегипетским письменам.

Пример 10

7.

Hiératique

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the right hand (piano) and the lower staff is for the left hand. The piano part features a melodic line with dynamics *f*, *p*, and *f*, and includes a triplet of eighth notes. The left hand part consists of a steady accompaniment of dyads, marked *mf sempre*.

Здесь Булез возвращается к идее разбивки серии на мелодические и гармонические двузвучные сегменты, размещая их в левой и правой руке. Приведем схему первых шести тактов:

ПР	9–10	1–2 9–	10	9–10 3–4–5–6	9–10 2–10	2–1–10–6
ЛР	11 8	11	8	11	8	11
	12 7	12	7	12	7	12

В левой руке использованы всего четыре звука в виде двух двузвучных гармоний, а правая постепенно завоевывает звук за звуком в свободной мелодической последовательности, чередуясь с импульсивным остинатным мотивом *cis – g*, повторенным восьмикратно, словно заклинание.

8. *Modéré jusqu'à très vif.*

Это темповое указание означает постепенное ускорение от умеренного до очень быстрого темпа к концу каждого такта. Пьеса представляет собой импрессионистичный музыкальный пейзаж, в котором мы можем различить перезвон колоколов, журчание ручья и т. д.

Здесь опять основной вид серии разделен на сегменты. Верхняя линия (в 3-хстрочной фортепианной нотации) посвящена чередованию звуков кварты $b^1 - es^2$, изложенной триольными шестнадцатыми, которые исполняются «в характере ударных инструментов». Количество нот в этих фигурах почти всё время разное: 7, 14, 24, 14, 5, 21, 8, 33, 6, 6, 11, 27, 17, 12 и 7. В этом ряду всего 3 совпадения, зато несовпадающих чисел – ровно 12! Эту линию прерывают разломанные аккорды из нот 9-12 основного вида серии, к которым постепенно добавляются все остальные звуки серии, кроме 2-3 ($b-es$), тех, что уже представлены в верхнем голосе.

9. *Lointain – Calme.*

Тихий пассаж вырастает лестницей из самого низкого регистра рояля: I2-Rot8, образуя на гребне полученной гармонии выразительный мелодический ход: $es - e - b - g - cis$, сопровождаемый указанием: «Это главный голос, звучащий очень ясно, но очень издалека». Следующий пассаж частично совпадает по серии I7 с предыдущим аккордом [$des - as - a - d$] – $g - h - fis$, а затем переходит на начало оригинального вида серии P0: $as - (h) - b - es - d$, где звук h не поддается объяснению. Он явно лишний с точки зрения серии и дублирует бас двумя октавами выше. В тт. 5, 8, 10 и 12 имитируется троекратный удар в там-там, трехзвучными гроздьями-кластерами в самом низком регистре, точно, как это было во второй пьесе, но на *ppp* и без педали. В тт. 6-7 излагаются звуки серии P0 в слегка перемешанном виде, сначала последовательно 7, 6, 8, 9, 10, 5, 11, 12, 1, затем аккордом: 3-4-5-6-7-8 и, наконец, последовательно 2 и 9.

Аккорд в т. 9, по всей видимости, выведен из серии I2. Последний же пассаж в т. 11 образован из R0, хотя и с некоторой перетасовкой нот в серии.

10. *Mécanique et très sec.*

«Механично и очень сухо», «отчеканивать, абсолютно без нюансов», «без педали», *f* – таковы исполнительские указания к этой пьесе.

Эта заводная механическая музыка начинается серией P0-Rot9 – с ноты g , но со второго такта начинается путаница, которая продолжается до самого конца. Если попробовать проследить логику перемешивания этих звуков, то наши ноты будут испещрены многочисленными линиями и стрелками,

идушими во всех направлениях, так что, проще всего заключить, что никакой логики тут нет и мы попали в мир случайности.

Ритмическая сторона кажется более логичной и упорядоченной. Сразу бросается в глаза определенная периодичность: каждый двутакт пьесы начинается импульсивной вспышкой квинтоли шестнадцатыми с акцентом на последней ноте, затем после короткой паузы фактура рассыпается на короткие фразы восьмыми и триолями восьмых наподобие зеркального канона, в котором имитируются не интервалы, а только их направленности, а также ритм. Это происходит шестикратно и завершается взрывом – девятизвучным диссонантным аккордом на *sffz*.

11. *Scintillant; Faire ressortir le chant en sauts dijoints*

Это указание в вольном русском переводе звучит так: «Сверкающе; подчеркивать мелодию и разделяющие ее скачки». Исполнителю также предлагается обильно пользоваться педалью, а динамику ограничить нюансами *pp* и *p*.

Пример 11

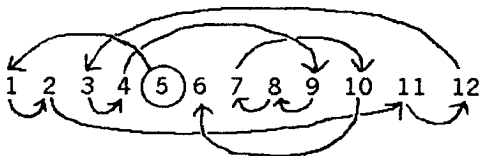
11.

Scintillant; Faire ressortir le chant en sauts disjoints

nuance générale: entre pp et p
beaucoup de pédale

Если исходить из того, что в начале представлен основной вид серии, то порядок звуков в ней следующий:

Пример 12



Такое впечатление, что Булез в предыдущей пьесе так увлекся перетасовкой своей серийной «колоды», что решил продолжать в подобном же ду-

хе. Обращает на себя внимание применение октав в басу в тт. 6-7 – некий анахронизм, хотя и оправданный с тембровой точки зрения.

12. Lent – Puissant et âpre.

«Медленно – мощно и терпко» – указано в начале заключительной пьесы цикла.

Пьеса аккордовая по своему складу. Она начинается с P0-Rot10 (от ноты g) с некоторой перетасовкой звуков

6 —	4 —
5 —	11 —
3 —	9 —
1 —	7 —
2 —	8 —
10 —	12 —

В т. 3 появляются пять первых нот серии P1-Rot11 (*c – a – h – e – es*), продолжение которой наполняет начало последовательности многозвучных аккордов. Здесь, в музыке аккордового склада, становится уже невероятно трудно проследить конкретное серийное строение ткани, так что о нем можно только гадать.

По характеру это действительно заключительная пьеса, наполненная громкими величественными аккордами, выражающими что-то значительное, энергичное и грандиозное, в которой имитируются звуки взрывов, колокольный перезвон или сильные удары в там-там, одним из которых и завершается всё это сочинение.

«Нотации», сочиненные Булезом в самом начале творческого пути, хотя еще довольно наивные, далеко не совершенные и не вполне самостоятельные, в ряду других его сочинений оказались необыкновенно яркими и свежими, выразительными и разнообразными, полными богатой юношеской фантазии, еще не скованной схоластикой и ограничениями его зрелого периода. Но уже здесь заложена та высокая культура мышления и та поразительно высокоразвитая композиторская техника, которые так характерны для всего творчества этого замечательного мастера. Вот что, вероятно, обнаружил Пьер Булез в этих пьесах, вернувшись к ним в пожилом возрасте и не расстающийся с ними до глубокой старости, тем самым совершая гигантский круг во времени и подводя итог своей наполненной творчеством жизни.

НАДЕЖДА ПЕТРУСЁВА (ПЕРМЬ)

**ОТНОСИТЕЛЬНОСТЬ ЗВУКОВОГО ПРОСТРАНСТВА,
ВРЕМЕНИ И ФОРМЫ
(«DÉRIVE 1» ПЬЕРА БУЛЕЗА)**

«*Движущаяся масса*». Название композиции «Dérive 1» («Отклонение 1») для флейты, кларнета in A, альты, виолончели, вибратона и фортепиано (1984) вызвано таким музыкально-речевым моментом, который выкристаллизовывается в новейшем творчестве Булеза как стилоопределяющий компонент. Подобную форму музыкальной фразы можно описать следующим образом: орнаментальная арабеска, основной звук, делящийся в трели (или через трель), орнаментальное окончание-трель (аналогично приставке, корню и суффиксу в словообразовании). Булезовская склонность к орнаментике начала формироваться еще во флейтовой Сонатине, далее проявилась в заключительной части «Éclat-Multiples» (1966/...), во многом определила звуковой облик «Ритуала» (Rituel), имела важное значение в сочинении «Респонс» (Répons) и всецело господствует в рассматриваемой композиции «Dérive 1», которая существует в двух редакциях для камерных ансамблей. «Dérive 1» использует материал, который можно определить как «движущуюся массу» – она исчезает, но не забывается полностью¹. «Dérive 2» (1988), напротив, основано на группах периодичностей, которые Булез использовал в связи с дальнейшим расширением «Répons».

Для того чтобы выделить составляющие того диффузного целого, каким является «движущаяся масса», нужен более детальный анализ. Первый «атомарный слой» здесь функционирует в силу связности локальных структур, групп (массблоков) временных полей. Второй слой есть то, что Булез в трактате «Мыслить музыку сегодня» назвал морфологией как формальной схемой. Наполнение схем – двух часть-форм «Dérive 1» – может варьироваться, притом что локальные структуры как орнаментально-ритмические образования остаются теми же. Наконец, можно различить третий слой, который Булез назвал интерпретацией структур и что необходимо сопутствует схватыванию смысла. Конкретно в плане музыки эта интерпретация прояв-

¹ В аннотации к произведению Булез упоминает образ «дрейфующего корабля».

ляется в том, что благодаря ей произведение превращается в звуковую фреску – «дрейфующий корабль».

Группы, массблок. Первый двутакт «Dérive I» состоит из шести инструментальных арабесок, разделенных ферматами, трелями и тембром.

Пример 1 А

The musical score is presented in a multi-staff format, with each instrument on its own staff. From top to bottom, the staves are labeled: Flute, Cl. en Bb, Violin, Viola, Vibra., and Harp. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (pp, p, mf, f, sf). There are also performance instructions like 'Tutti' and 'Sott. Ped.'. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some specific markings like 'Tutti (a la fin)' and 'Tutti (a la fin)'.

Каждая арабеска представляет сращение нескольких трехзвучных групп. (В этом смысле группы аналогичны средневековым ритмическим модусам.) Так, первая арабеска из шести звуков в партии фортепиано образована напластованием двух групп 1.5 (Пример 1 Б₁). Две последующие, изложенные одновременно в партии флейты и фортепиано, состоят из пяти групп. С вступлением скрипки образуется ансамбль из семи групп 1.5. Совокупность *n*-го количества звуковых арабесок, которые сливаются в одно целое благодаря действию одного или нескольких избирательных критериев, становится массблоком.

Пример 1Б₁ демонстрирует различные свойства групп первого массблока – гармонические (интервальные группы), мелодические (формы P, R, I, RI), пространственные (мобильность тесситуры групп). Пропорция 2:5:7, выписанная под Примером 1Б₂, означает количество групп на соответствующих участках формы, то есть плотность.

Каждая группа в арабеске имеет свои неоктавные модули²; избегание октавного модуля подчеркивает виртуозную трактовку инструментов. Модули образуют два слоя: фиксированный (интенциональный слой) и изменяемый (актуальный слой), как в Примере 1Б₂. Благодаря системе фиксированных/изменяемых модулей группы (и состоящие из них арабески) свободно иррегулярно «наплывают» на стандартную двенадцатитоновость, их контуры выступают в ином освещении, отчего они приобретают особую выразительность всё время меняющихся и беспрестанно сталкивающихся форм, что напоминает зрелище непрерывного возрождения природы, какое мы наблюдаем, стоя у моря.

Система модулей. Возвращаясь к первому массблоку, мы находим три ряда вневременных предметов (чисел). Первый образован переменной плотностью массблока: 2 5 7 (2 + 5 = 7, по принципу Фибоначчи); в той мере, в какой каждое из этих чисел представляет временную «дистанцию» из *n*-го количества групп, они становятся изменяемыми модулями 2 5 7. Определяющий модуль 2 преобразует эту дистанцию из трех секций групп в «периодическую дистанцию» из двух секций 7 7 (Пример 1 А). «Центр-точка» «падает» на сплетение из двух групп.

² «Модуль – это соединение периодической дистанции с периодичностью элементов или групп элементов, через которые эта дистанция устанавливается» (*Boulez P. Penser la musique aujourd'hui.* Paris, 1963. P. 83). Очевидно, что тесситура любой группы-тройки – это «периодическая дистанция» из двух элементов-интервалов, и в этом смысле тесситура является модулем.

Пример 1 Б

Б₁ Контрапункт групп 1.5. Первый структурный слой

Изменяемый модуль

Фиксированный модуль

Центр

Второй ряд
Третий ряд
Левый ряд

Определяющие моменты

Центр

Второй ряд чисел, связанный с вариабельной тесситурой групп,

7		11		13		17		19
	$(+2)^2$		$(+2)$		$(+2)^2$		$(+2)$	

мыслится как отклонение от октавного модуля (последний возникает в случае продолжения первого ряда: $5 + 7 = 12$); все числа этого ряда функционируют как изменяемые модули элементов групп (Пример 1Б₂). Наконец, третий ряд 23 25 – это еще одно отклонение, уже от второго ряда, из которого он невыводим ($19 + 2/5/7 = 21/24/26$; $17 + 5/7 = 22/24$), и потому его числа существуют только как изменяемые модули элементов 1.5 (Пример 1Б₂).

В целом первый массблок содержит один ряд вневременных предметов – (1) 2 5 7 (где 1 – выдержанный звук у фортепиано, имеющий «нулевую» плотность) – и ряд отклонений от него, как если бы «дрейфующий корабль» имел разные «двери» и «окна».

Тип пространства. Согласно булезовской типологии звукового пространства³, рассмотренный массблок как пространственная категория является:

- изогнутым (содержит изменяемые модули), в отношении к одному (как в первом массблоке) или нескольким центрам-поверхностям;
- иррегулярным (стандартная двенадцатитоновость увенчана основными и производными группами, вносящими во французскую музыку чистые и живые тона иррегулярной концепции частичной симметрии), в отношении к одному (1.5 в первом массблоке, как в Примере 1, 1.2 в пятом массблоке, тт. 8-9 партитуры) или нескольким центрам-точкам;
- члененным (содержит и определенное членение, и модуль);
- гомогенным (является исключительно члененным).

Звуковое пространство «Dérive 1» – изогнутое/иррегулярное/ члененное/гомогенное – складывается из отдельных арабесок, напоминая импульсивное письмо цветными длинными мазками Ван Гога: каждая арабеска имеет свою «траекторию», свой тщательно отшлифованный с соблюдением мельчайших оттенков, доведенный до возможной степени совершенства динамический профиль, свой объем, который расширяется и становится более плотным и определенным: от двух групп у фортепиано до семи групп у флейты, скрипки и фортепиано (Пример 1); от «гетерофонии гетерофоний» (мультипликация однородных групп 1.5) до «движущейся массы». Система неоктавных модулей растягивает перед каждой группой ее тень, более






³ Ibid. P. 73–76.

плотную и определенную, увеличивает ее вдвое, втрое и отодвигает, а «весь вид в целом утончает и в то же время разворачивает, как разворачивают свернутый чертеж» (Пруст).


Пример 2

The image displays a musical score for Example 2, consisting of five staves: Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (Cello/Bass). The score is written in a complex, multi-measure format with various dynamics and articulations. The Flute part includes markings such as *mf*, *p*, *pp*, and *non legato*. The Violin I and II parts feature *mf*, *p*, and *pp* dynamics, along with *non legato* and *rit.* markings. The Viola part includes *mf*, *p*, and *pp* dynamics, with *rit.* and *non legato* markings. The Cello/Double Bass part includes *mf*, *p*, and *pp* dynamics, with *rit.* and *non legato* markings. The score is characterized by dense, overlapping textures and a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The overall style is highly detailed and expressive, reflecting the aesthetic of the composer mentioned in the text (Proust).

Временное поле. Индекс ряда длительностей. Два массблока первой часть-формы (Примеры 1, 2) образуют временное поле (Схема 1), где каждая арабеска становится ритмической фигурой, и стоит им появиться, как начинается слуховая работа с длительностью. Ряд рациональных длительностей временного поля содержит пять сегментов. Целое этого простого арифметического ряда образовано сочетанием двух ритмических фигур, в сумме имеющих длительность в пять четвертей. В результате деления суммы на целые числа простого арифметического ряда конституируется индекс арифметического ряда длительностей:

1 : 5	2 : 5	3 : 5	4 : 5	1 (целое)
				

Сращение ряда длительностей с иррациональными арабесками (от двух до двадцати звуков) образует ритмические фигуры, которые имеют окончание – симультанное (совпадающее со счетом четвертями) или постепенное (за счет деления последней четверти той или иной фигуры на две восьмые, звук и паузу, на восьмые и шестнадцатые). См. Схему 1.

Производные ряды. Временной объем. Из совокупности ритмических фигур формируются шесть производных рядов длительностей (Схема 1, ср. с Примерами 1, 2; в схеме знак * относится к паузирующим элементам; знак «х» – к мультипликации элементов: так, элемент 1 х 1 – целое, элемент 1 х 4 – целое, увеличенное вчетверо; 2 х 3: 5 –  , увеличенная вдвое и т. д.). Числовые пропорции в Схеме 1 характеризуют рациональные длительности ряда и существуют как «интенциональный» слой;⁴ в реальном звучании арабески трансформируют длительности ряда, забирая их «головную» часть: в одно мгновение элементы ряда длительностей рассыпаются в «ослепительном» каскаде арабесок, пульсируют, растягиваясь и сжимаясь, в бесконечном множестве иррациональных фигур и трелей разной продолжительности. Варибельная единица измерения «Dérive 1» (при единстве метра на 4/4) пульсирует на протяжении композиции и во второй часть-форме действует тем чувствительнее, чем более становится неуловима в своих мельчайших изменениях.

⁴ Педальный звук у фортепиано – это «интенциональный предмет» другого рода: он – чистая длительность, потенциально содержащая пять элементов геометрического ряда (1 х 4 + 1 : 5). Таким образом, первое временное поле содержит два интенциональных предмета – индекс арифметического ряда длительностей и педальный звук как длительность.

Совокупность всех производных рядов длительностей есть «временной охват» (термин Булеза), или временной объем – структурный термин, аналогичный пространственному объему, когда n -е количество групп первого и второго массблоков ($14 + 22 = 36$ групп первого и второго массблоков)⁵ или первой и второй временной фазы конвертируется в n -е количество ритмических фигур временного поля (35 фигур, как в Схеме 1); принцип регламентации высотного и ритмического параметров обеспечивает работу с максимальной структурной плотностью «движущейся массы».

Изменяемый/определяющий модули. Центры-«поверхности». Центры-«точки». Булезовская типология времен основана на двух координатах – фиксированный/изменяемый модуль и фиксированное/изменяемое членение.

Согласно булезовскому определению модуля⁶, на нашей Схеме 1 группа элементов – это пять длительностей ряда, периодическая дистанция – это шесть производных рядов длительностей. Каждый производный ряд имеет свой модуль, который определяется количеством элементов в ряду. Так, первый и пятый ряды содержат по семь элементов ряда длительностей, второй, четвертый и шестой по пять элементов, третий – шесть элементов.

Шесть производных рядов образуют периодическую дистанцию групп элементов 7 5 6 5 7 5 (Схема 1). Здесь три регулярно изменяемых модуля (5, 6, 7); определяющий модуль 6 центрирует временное поле необратимой пропорцией 7 5 6 5 5 7. (Действие определяющего модуля 6 заключается в перестановке/пермутации двух последних рядов, $7 \leftrightarrow 5 \rightarrow 5 7$, что в результате образующейся симметрии создает сеть отражений/ожиданий.) Двойной центр этой необратимой пропорции (6 5) – ряд длительностей из шести элементов у скрипки и ряд длительностей из пяти элементов у вибратона. В обоих случаях – это центры-«поверхности», то есть совокупность нескольких ритмических фигур/арабесок⁷. Поскольку это центры, Булез показывает каждый из них дополнительным необратимым ритмом (Схема 1):

– у скрипки он обнаруживается в результате одной перестановки, при которой четвертый элемент ряда становится шестым: $1x1^* /2:5 + \text{♪} /1:5^*$

⁵ См. об этом: Петрусёва Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002. С. 210–221.

⁶ Определение модуля см. в примеч. 2.

⁷ Ср.: «В качестве центра мы берем определяющий модуль (*Definitionsmodulo*), при котором все другие будут определенными. <...> Центр будет определен как точка или поверхность вкупе со специфическим семейством феноменов» (*Boulez P. Op. cit. P. 75, 83*).

$1:5^* / 2:5 + \text{♪} \gamma / 1x1 + \text{♪} \gamma$ (центр этого ряда тоже двойной, однако его вторая половина свободно «отклоняется» от своей необратимой симметрии благодаря добавлению восьмых пауз в окончаниях);

– у вибафона – в результате перестановки 3-го и 4-го элементов: $4:5^* / 1x1^* / 1:5 + \text{♪} \gamma - 1x1 / 4:5 + \text{♪} \gamma$ (ср. Примеры 1, 2 со Схемой 1).

В одном случае «центр-точка» приходится на паузы (элементы $1:5^* / 1:5^*$), и потому Булез делает пермутацию элементов: центр «отклоняется» (как стрелка вектора-барометра) к арабеске из пяти звуков (элемент $1x1 + \text{♪} \gamma$), которая становится «реальным» центром; второй отклоняющийся «центр-точка» (отклоняющийся благодаря всё тем же окончаниям, мыслимым как переход от рациональных элементов геометрического ряда длительностей к иррациональным арабескам) – четыре выдержанных звука у вибафона (в Схеме 1 обозначены как элемент $1x1$; ср. с Примерами 1, 2).

Вторая координата времени – членение, то есть представленная в Схеме 1 концепция частичной симметрии, которая ширится и растет как море...

Тип звукового времени. Согласно булезовской типологии звукового пространства и времени, рассмотренное временное поле «Dérive 1» является:

– изогнутым (имеет изменяемый модуль), с отношением к одному или нескольким центрам-поверхностям (в Схеме 1 их два);

– иррегулярным (членение каждого производного ряда длительностей варьируется в зависимости от модификации элементов ряда длительностей в арабесках), с отношением к одному или нескольким центрам-точкам (в Примере 1 / Схеме 1 их две – арабеска из пяти звуков в партии скрипки, обозначенных в схеме как элемент $1x1 + \text{♪} \gamma$, и четыре выдержанных звука у вибафона или элемент $1x1$);

– члененным (имеет и членение, и модуль);

– гомогенным с отклонением в негомогенное аморфное время (отклонение не образует нового типа времени).

Гладкое (аморфное) время является намного более тонкой организацией, чем просто хронометрическое выражение в секундах; в гладком времени время заполняется без счета, в члененном времени время заполняется с помощью счета. Эти два отношения «являются фундаментальными законами в музыке» (Булез). «Dérive 1» содержит такую систему отклонений, которая позволяет совместить эти два закона временных структур или два типа времени в одной композиции.

«Полифония гетерофонии гетерофоний». В тот момент, когда ряд рациональных длительностей «Dérive 1» отклоняется в производные ряды из

n-го количества иррациональных ритмических фигур / арабесок, а хронометрическое время ряда длительностей – к аморфному времени «движущейся массы», совокупность ритмической «гетерофонии гетерофоний» (шесть однородных внутри себя производных рядов длительностей) и звуковысотной «гетерофонии гетерофоний» (совокупность n-го количества структурированных переменных арабесок) становится «полифонией гетерофонии гетерофоний» (полифонией структурированных параметров). Булезовская «полифония гетерофонии гетерофоний» напоминает «сад», в котором больший или меньший комплекс голосов всегда близок к монодии: это представлено в «Полифонии X», в Третьей фортепианной сонате, в композиции «Области» (*Domaines*), в вокально-инструментальном цикле «Складка за складкой, портрет Малларме», в «Антемах 2», в «*Dégive 1*», где структуры существуют как разветвления исходного орнаментального начала. Мысль композитора или наш «взгляд» быстро перебегает от арабески к арабеске, воздушный наряд которых небрежно поддерживают трели, «гаснет» и мгновенно, с «бездумным изяществом цветка», вновь раскрывает венчики того звукового пейзажа, чей инструментарий – не менее недоступный, чем горизонт, – плотно, как пучки тонких тычинок, окутывает его своей дымкой...

Индекс содержания. Существуют две категории музыкального времени – пульсирующее (хронометрическое) время и аморфное время. Отношение плотности к аморфному временному охвату будет «индексом содержания»⁸. Следовательно, отношение плотности рассмотренных первых двух масс-блоков (36 групп) к временному охвату (35 ритмических фигур) есть «индекс содержания», или «движущаяся масса». (Аналогичным образом, во второй часть-форме.)

Есть ли традиция у такого индекса содержания? В эссе «В поисках времени» (1976) Булез протягивает нити к Вагнеру, сравнивая его с Бахом и с Бергом. У Вагнера один и тот же материал, зафиксированный вначале, преобразуется на наших глазах, так что музыкальная структура обогащается и разрастается, оставляя текст далеко позади себя. Постоянное изменение мотивов встречается и у Баха, но внутри иерархического времени; у Вагнера вместо предсуществующей иерархии – постоянное течение, метаморфоза, которая зависит от взгляда или от собственной необходимости. Если у Берга существует формальная иерархия, которая может быть строгой или свобод-

⁸ Boulez P. Op. cit. P. 76.

ной, с мобильным музыкальным материалом, который не задан изначально, то у Вагнера на плоскости темы господствует ровное «стояние»⁹.

Суммируя, можно сказать: мобильный музыкальный материал Берга стал структурированными арабесками и ритмическими фигурами, ровное «стояние» на поверхности темы Вагнера – аморфным временем, подвижная октавная тесситура Баха – системой неоктавных модулей¹⁰, баховское мелодическое течение – «движущейся массой». Это пример того, что спор с традицией у Булеза всегда является принципом, совокупностью избирательных критериев, а не формулой.

Форма. В булезовском «*Dérive I*» встречаются две простые формы вариабельности: первая форма ограниченной подвижности отдельных звуковых групп и арабесок внутри гомогенных структур – «геометрических рядов длительностей», из которых они выделяются благодаря вариабельности ритмической единицы измерения (тт. 1-26); и вторая форма ограниченной подвижности темпа (тт. 27-54): на протяжении 27 тактов темп меняется десять раз: *Trés lent* (тт. 27-36), *Elargir le tempo* (тт. 36-37), *Elargir le tempo encore plus* (тт. 38-41) и т. д. Вторая форма означает ограниченную гибкость продолжительности звука или арабесок. Подвижность оформления ясно воспринимается в филигранной структуре ткани: орнаментальные арабески и не скрыты в контексте, и не должны создавать претенциозную многозначную форму.

Контроль над целостной формой всё же сохраняется. К примеру, свободная орнаментальная ритмика первой формы ограничена единым темпом и метром (тт. 1-26); и наоборот, вариабельность темпа второй часть-формы (тт. 27-54) сочетается с ограниченной остинато (из 13-ти четвертей) свободной комплементарно-иррациональной ритмики арабесок. Кроме того, смена темпа, существенная для всех инструментов, всегда относится к простым обозримым фрагментам – эта двойная операция с ритмом и темпом имеет существенное значение: от степени сложности (вариабельности) в организации ритма и темпа зависит профиль феномена «движущейся массы»; отсутствие этой операции привело бы к незавершенности в работе с формой, то есть к бессмыслице.

«*Векторная композиция*». Согласно Булезу, принцип взаимодействия различных составляющих осуществляется не посредством «арифметических

⁹ Boulez P. *Orientation*. Cambridge, 1986. P. 250–255.

¹⁰ См.: Петрусёва Н. Цит. соч. С. 210–225.

прибавлений»¹¹, а в «векторной композиции», когда каждый «вектор» в соответствии с природой своего материала имеет свою собственную структуризацию (в «*Dérive 1*» – это пространственные массблоки и временные поля различной продолжительности). «*Dérive 1*» манифестирует разновидность «векторной композиции», для которой характерна медленная аккумуляция «пройденного» и «молчаливое» накопление прозвучавшего.

Время – Корабль. Для нас булезовская звуковая фреска представляла волшебный Корабль, который дрейфовал в звуковом пространстве, имеющем четыре измерения – четвертым было Время, – «и двигало сквозь века свой корабль» (Пруст), который устремлялся от массблока к массблоку, от временного поля длительностей к временному полю длительностей, от одной часть-формы к другой и преодолевал не просто столько-то «периодических дистанций», но эпоху за эпохой. И если в вокальных композициях Перотина в грубом и суровом XII веке педальный звук в партии баса, выдержанный на протяжении всей композиции, выражал глубину веры, то у Булеза беззвучно взятый педальный звук у фортепиано – это виртуальная структура, «чистая длительность», «подводная часть» корабля, безмолвного символа Времени¹².

Новые структурные возможности. «*Dérive 1*» в наиболее выраженной форме соответствует *poésie pure* – идеалу Малларме, оставляя позади все известные формы музыкальной риторики, то есть интонационно-речевого фонда. Средства музыкального синтаксиса и морфологии здесь используются самые скупые. По сути, всё вверяется гравитационной силе арабесок, так что звуковое, ритмическое и смысловое движение целого стягивается в нерасторжимости структурного единства «движущейся массы»¹³ – новой субстанциональной реальности, внутри которой данное произведение равно самому себе и, следовательно, представляется всем одинаковым образом.

Что мы получаем на самом деле, рассматривая новые структурные возможности? Прежде всего, учение об относительности звукового простран-

¹¹ *Boulez P. Penser la musique aujourd'hui.* Напомним, что используемые в музыкальной композиции числовые ряды, к примеру, ряд Фибоначчи (1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144 ...) и его производные (к примеру, ряд Люкя 1 3 4 7 11 18 29 47 76 123), построены по методу суммирования двух предшествующих чисел, то есть посредством «арифметических прибавлений». См. об этом: *Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной.* М., 2000.

¹² Символ в музыке есть то, что переживается сверх реального значения. Символ – это уже чистое истолкование, замещение (Шеринг).

¹³ «Движущаяся масса» – это кинетическая форма таких пространственно-временных категорий, какими являются пространственные «массблоки» и «временные поля».

ства, времени и формы: названное «отклонением» и осуществленное без помощи так называемых мобильных синтезаторов, оно вынесено в название композиции «Dérive 1». Рассмотренные выше вневременные (числовые) структуры выявляют, как одно становится другим: ритмическая фигура – арабеской, массблоки – временным полем, плотность – объемом, координаты звукового пространства – координатами времени, переменность звука/арабески/продолжительности массблока/временного поля/темпа – формой, отношение плотности к временному объему – «индексом содержания», хронометрически-члененное время – аморфно-гладким временем. Это становление предполагает относительность булезовской типологии звукового пространства и времени, переменность формы, переход от структурно-дифференциальной терминологии (фиксированный/изменяемый модули групп/производных рядов длительностей, арифметический ряд длительностей, плотность, временной объем) к структурно-интегральной (определяющий модуль массблоков/временных полей, «центры-поверхности», «центры-точки», «полифония гетерофонии гетерофоний», индекс ряда длительностей, «индекс содержания», «векторная композиция») и далее – к субстанциально-интегральной («движущаяся масса», образ «дрейфующего корабля», символ «Время – Корабль»). И если Хайдеггер, говоря о современном искусстве, не без сожаления констатирует: «Сущее стало исчислимым и через исчисление овладеваемым и насквозь прозрачным бытием»¹⁴, то ансамбль «ирреальных объектов» Сартр определяет как красоту¹⁵.

¹⁴ Хайдеггер М. Исток художественного творения (1936) // Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 106.

¹⁵ Сартр Ж.-П. Произведение искусства (1940) // Западноевропейская эстетика XX века. Вып. 1. М., 1991. С. 21.

«Ансамбль множества множеств» Булез называет «системой возможностей», осуществляя тем самым переход из области музыкальной поэтики (конституирование множества локальных структур) в область музыкальной эстетики (усмотрение «системы возможностей»).

МАРИНА ПЕРЕВЕРЗЕВА (МОСКВА)

НОВЫЕ ФОРМЫ НОВЕЙШЕЙ МУЗЫКИ ДЖОНА КЕЙДЖА¹

Для Кейджа музыкальное творчество всегда означало создание нового – совершенно новых звуков, принципов композиции и форм. Творческий путь композитора сразу же направился в новые нетрадиционные русла и пересек две эпохи музыки XX века – эпоху Авангарда-I (1908–1925) и Авангарда-II (1946–1968). Пройдя этап «упражнений» в хроматической тональности и серийной технике, он начал искать свой гармонический стиль, который и привел композитора к новым формам, не относящимся к известным традиционным типам. Становление творческих идей Кейджа, приведших к рождению ведущих тенденций музыки XX века (сонорика, алеаторика, инструментальный театр, хэппенинги, музыкальная графика), было динамичным:

1933: *Соната для кларнета* с использованием 12-тоновой серии и техники разделения параметров;

1938: *Вакханалия* для препарированного фортепиано, в предисловии к которой выписан ряд соноров и способы препарации инструмента (исполнена в 1940);

1939: *Воображаемый пейзаж № 1* для 4-х ударников и электроники; *Первая конструкция (в металле)* для 6-ти ударников с выписанным сонористическим рядом-шкалой шумов различных красок – от деревянных до металлических;

1940: *Вторая конструкция* для ансамбля ударных с выписанными рядами соноров-инструментов, из которых композитор создает тембровые (модально-сонорные) мелодии-интонации; *Музыка жилой комнаты* для квартета исполнителей, играющих на предметах, которые могут находиться в квартире: книгах, коробках, столах, стульях, дверях, оконных рамах; во второй части ритмическая тема произносимого исполнителями текста полифонически имитируется во всех голосах;

1942: *Верую в нас* для квартета ударных с использованием техники минимализма;

¹ Дружественный ответ на статью профессора Ю. Н. Холопова «Новые формы Новейшей музыки» (Оркестр. Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. М., 2002. С. 380–393).

1943: ряд пьес для препарированного рояля 1942–1944 годов, которые основаны на «ритмических структурах», выписанных в предисловии к пьесам в виде ряда чисел; эти пьесы демонстрируют новый аспект формы как индивидуального проекта, существующего только для каждого отдельного произведения;

1951: *Шестнадцать танцев* для инструментального ансамбля и *Музыка перемен* для фортепиано – «музыка жребия» на основе «принципа случайности» из китайской «Книги перемен»; или, другими словами, алеаторики;

и, наконец, 1952: мультимедийное «событие» – хэппенинг в Колледже Блэк Маунтен; 4'33" – молчание для любого инструмента; *Уильямс микс* – музыка на магнитофонной пленке; *Музыка для фортепиано № 1*, ноты которой записаны на том месте, где были какие-либо дефекты нотной бумаги – точки, царапины, пятнышки; а также *Семь хайку*, *Музыка на воде*, *Музыка для колоколов № 1*.

Ряд кейджевских произведений периода первой половины века по сути уже принадлежит Новейшей музыке второй его половины. И если новая модальность (Барток, Мессиа́н), новая ритмическая система (Стравинский, Мессиа́н), свободная гемитоника (Хауэр, Веберн, Шёнберг, Айвз), в которых работал Кейдж, относятся к Авангарду-I, то его же сонорика и сонористика (пьесы 40-х годов для препарированного рояля), алеаторика (1951), пространственная музыка (1952), музыкальная графика, инструментальный театр, мультимедия, хэппенинг (1952), инсталляции, беззвучие и шумовая музыка (1952) являются завоеваниями второй волны Авангарда. Кейдж своими идеями и творческими завоеваниями, забегая далеко вперед, намного опередил своих европейских коллег² и отразил в своем творчестве ведущую тенденцию Новейшей музыки второй половины века – открытие новых, нетрадиционных форм. Создав препарированный рояль (1938), Кейдж уже не мог сочинять в музыкальных формах на основе тонально-гармонической организации ввиду трансформации параметров высоты и тембра звуков «подготовленного» инструмента. Звук такого рояля представлял собой тембровый комплекс (ассамбляж) ударных, звенящих, гудящих, дребезжащих призвуков основного тона (который в ряде случаев был приглушен или вообще отсутствовал), что потребовало новых принципов организации такой сонорной композиции, основанной, например, на ритмической концепции. В «Автобиографическом очерке» и других работах Кейдж писал, что нашел альтернативу гармонии-структуры его учителя Шёнберга – ритм-

² Новые формы и техники Кейджа возникали практически параллельно с симфониями Прокофьева, Шостаковича, произведениями Стравинского и Шёнберга.

структуру своих сочинений³. Так возникла идея *ритмической формы* (схематически выраженной в виде числового ряда), основанной на принципе ритмической организации⁴ тактов в группы, а групп в секции⁵. Значительная часть произведений Кейджа базируется на определенной для каждого опуса ритмической структуре, выраженной в числах, которые, в свою очередь, играют организующую роль. Например, *Прелюдия к медитации* (1944) имеет ритмическую структуру 5·3·7. Отдельные цифры означают количество тактов одной группы, а их число соответствует количеству групп, объединенных в свою очередь в секцию как часть формы в целом. Например, ритмическая структура 5·3·7 проводится в *Прелюдии к медитации* 15 раз: секцию образуют три группы по 5, 3 и 7 тактов соответственно. Ритмическая структура играет роль матрицы как на микро-, так и макро-уровнях композиции: секции в целом произведении группируются в суперсекции, исходя из той же ритмической структуры-матрицы (то есть: секции организуются в 3 суперсекции, как и группы объединяются в секции, согласно той же числовой формуле 5·3·7).

Для примера приведем пьесу Кейджа *Комната* (1940) для препарированного рояля, основанную на ритмической форме, первую секцию которой см. в Примере 1.

Это сонорная композиция *in e*. В результате помещения металлических болтов, кусочков резины и фетра между струнами возникают ударные (без высоты), приглушенные и металлические звуки со всевозможными призвуками, создающие особый, сонорный эффект трансформированного звучания фиксированной записи. Гармоническая система произведения основана на специально сочиненном для этого произведения сонорном ряде (11 соноров, центральный тон – приглушенный e^1), из которого выводится вся ткань пьесы. Ритмическая структура $4\cdot7\cdot2\cdot5\cdot4\cdot7\cdot2\cdot3\cdot5$ обладает свойством повторения первого блока групп тактов – $4\cdot7\cdot2\cdot5$ с добавлением во втором блоке: $4\cdot7\cdot2\cdot[3]\cdot5$. Она проводится 2 раза, отсюда – 2 секции формы. Секция из девяти групп тактов (4 такта в первой группе, 7 – во второй, 2 – в третьей группе, 5 – в четвертой и т. д.) повторяется. Такты, объединенные в группы, связаны между собой модально-сонорным рядом и ритмическим материалом, которые обновляются и развиваются на протяжении формы.

³ У Шёнберга формообразующую функцию выполняла серийная гармония, а у Кейджа – ритм сонорной композиции.

⁴ Ритм играл роль автономной основы формообразования в ряде произведений Стравинского, Бартока, Мессиана, Айвза, Губайдулиной.

⁵ Секция – раздел формы, заканчивающийся проведением всех групп тактов, родственных по музыкальному материалу в каждой группе.

Пример 1. Первая секция пьесы Кейджа *Комната*

Ритмическая структура: 4:7:2:5:4:7:2:3:5.

Первая группа, состоящая из 4-х тактов, основана на звукоряде $d^1 - es^1 - e^1 - f^1$; вторая из 7-митактов – на звукоряде $d^1 - e^1 - f^1 - d^2$ и т. д. Большие цифры указывают число тактов в группах ритмической структуры.

ритм. стр.: 4
такты:

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of 39 measures, divided into nine groups of measures. The groups are numbered with large numbers above the staff: 1 (measures 1-4), 2 (measures 5-7), 3 (measures 8-11), 4 (measures 12-15), 5 (measures 16-19), 6 (measures 20-23), 7 (measures 24-27), 8 (measures 28-31), and 9 (measures 32-35). The first group is marked with a '4' above it. The second group is marked with a '7' above it. The third group is marked with a '2' above it. The fourth group is marked with a '5' above it. The fifth group is marked with a '4' above it. The sixth group is marked with a '7' above it. The seventh group is marked with a '2' above it. The eighth group is marked with a '3' above it. The ninth group is marked with a '5' above it. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking 'sempre una corda, pp' is present at the beginning of the first group.

Индивидуальность формы Кейджа заключается в новизне всех составляющих ее элементов, здесь нет ни старой, ни новой тональности, ни серии, ни мелодии, ни каденций, ни каких-либо принципов традиционных форм. У Кейджа ново всё: от ритма и метра, звуков и звучностей до формообразующих средств и высших структурных уровней композиции в целом, что позволяет отнести его композицию к новым формам Новейшей музыки. Для

примера рассмотрим принципы формообразования в произведении *Четыре* для четырех исполнителей (1989), относящемся к так называемому «числовому периоду» творчества Кейджа⁶. Композитор говорил, что он работает со временем так же, как и в ранний период, но только без ритмических структур. Техника данной композиции названа автором «техникой временных пределов» (гибких или строгих «временных скобок» – time bracket), где каждая секция (как часть целого) ограничена в звучании (ее) музыкального материала определенной временной длительностью метрического такта, который одинаков для каждой секции и равен в данном случае 37,5 секундам.

Пример 2 А. Фрагмент произведения Дж. Кейджа *Четыре*

The image displays a musical score for the piece 'Four' by John Cage, divided into ten numbered sections. Each section is represented by a single staff of music with a treble clef and a common time signature. The sections are separated by time brackets indicating their duration in minutes and seconds. Dynamics are indicated by letters like *pp*, *ppp*, and *p*.

- Section 1: 0'00" ↔ 0'22.5" (Dynamics: *pp*, *ppp*)
- Section 2: 0'30" ↔ 0'52.5" (Dynamics: *ppp*)
- Section 3: 1'07.5" ↔ 1'22.5" (Dynamics: *p*)
- Section 4: 1'22.5" ↔ 1'45" ↔ 1'37.5" ↔ 2'00" (Dynamics: *p*)
- Section 5: 1'52.5" ↔ 2'15" ↔ 2'07.5" ↔ 2'30" (Dynamics: *pp*)
- Section 6: 2'22.5" ↔ 2'45" ↔ 2'37.5" ↔ 3'00" (Dynamics: *ppp*)
- Section 7: 2'52.5" ↔ 3'15" ↔ 3'07.5" ↔ 3'30" (Dynamics: *p*)
- Section 8: 3'22.5" ↔ 3'45" ↔ 3'37.5" ↔ 4'00" (Dynamics: *pp*)
- Section 9: 3'52.5" ↔ 4'15" ↔ 4'07.5" ↔ 4'30" (Dynamics: *ppp*, *pp*)
- Section 10: 4'22.5" ↔ 4'45" ↔ 4'37.5" ↔ 5'00" (Dynamics: *ppp*)

Секция А партии I. В издании Henmar Press, New-York нотный материал трех секций произведения (А, В, С) и партитурных голосов (I-II-III-IV) размещен на от-

⁶ «Числовым сюжетом» назвала С. Губайдулина свой метод сочинения в ряде произведений 90-х годов. Но в качестве организующих числовых рядов она берет не специально сочиненные, как это делал Кейдж, а ряды Фибоначчи и Люка. См. об этом: *Ценова В.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000.

дельных страниц. В каждой секции по 10 «временных скобок»: над нотным станом цифры слева означают временные пределы начала звучания материала «скобки», справа – временные пределы его окончания. Звуки a^1-h^1 первого «временного предела» секции А должны появиться от 0'00" до 22, 5 секунд, окончание звучания этих высот должно наступить не ранее 15, но и не позднее 37, 5 секунд и т. д.

Пример 2 Б

Первый «временной предел» в воображаемой «партитуре» квартета Дж. Кейджа *Четыре*. В нотном издании даны отдельные голоса и секции. Здесь представлен приблизительный вид нотного текста, который исполняют музыканты, находясь на значительном расстоянии друг от друга. Как видно из примера, временные пределы у всех партий одинаковы: начало звучания в пределах 0'00" – 2'22,5", окончание в пределах 0'15" – 0'37,5".

Партия I


0'00" ↔ 0'22.5" 0'15" ↔ 0'37.5"



pp > ppp

Партия II


0'00" ↔ 0'22.5" 0'15" ↔ 0'37.5"



pp

Партия III


0'00" ↔ 0'22.5" 0'15" ↔ 0'37.5"



ppp

Партия IV

0'00" ↔ 0'22.5" 0'15" ↔ 0'37.5"



ppp

Звуковой материал каждой партии дан отдельно (см. Пример 2 А – партия I, 2 Б – вариант «партитуры» первого временного предела квартета). Его необходимо исполнить в пределах выписанного над нотными строчками реального времени (музыканты следят за ним по часам), при этом начало и конец звучания должны наступить в указанное, соответственно слева и

справа, время. Рассмотрим как индивидуализируются в этом сочинении уровни композиции:

– на месте тонально-тематической, ритмической, серийной и других форм здесь – статическая композиция пространственной музыки⁷ (стереокомпозиция), предполагающая сочинение индивидуального для этого произведения пространственно-статического музыкального материала – стереозвука;

– *группа* – определенное количество тянущихся звуков (от 1 до 5), распределенных в пространстве во «временном пределе» 37, 5 секунд; внутри группы – ограниченная контролируемая алеаторика ритма;

– *секция* – раздел статической формы, состоящий из 10-ти групп;

– композиционной единицей является стереозвук в пуантилистической фактуре с развитием параметров: динамики, плотности взятий, регистра, штрихов *legato* – *non legato*.

Принципы формы в данной пьесе связаны с действием организующих чисел «37, 5» (длительность «временного предела») и «10» (столько групп в каждой из трех секций формы). Возникает ряд временных групп («техника групп») длительностью в 37, 5 секунд и суммой групп, равной пяти минутам. 9 из 10-ти временных секций – гибкие, одна в каждой из трех секций – строгая (0'15"), без временного варьирования (то есть материал этой временной скобки должен прозвучать не менее и не более 15 секунд). В I части (Пример 2 А) это 3-я секция, во II части – 5-я, а в III части – 7-я секция.

Индивидуальный проект как принцип композиции Новейшей музыки лег в основу таких произведений Кейджа, как: *Южные этюды, Один, Прелюдия к медитации, На природе, Она спит, Квартет в четырех частях, Музыка перемен, Сонаты и интерлюдии, Цветок, Сюита для игрушечного пианино, Концерт* и многих других. Они поражают новизной мысли и новаторством композиторского мастерства, продолжая ждать своего открытия для широкого круга исполнителей и исследователей.

⁷ В предисловии к произведению: «Партитура состоит из 4-х партий, которые нужно исполнять абсолютно независимо друг от друга. <...> Исполнители могут выбирать только то, как распределить музыкальный материал внутри данного временного предела <...>. Исполнителям рекомендовано принять необычное расположение на сцене, как можно дальше друг от друга. Это позволит слушателю воспринимать партитуру как 4 индивидуальные линии, которые сводятся к нему с 4-х различных сторон пространства».

... Чтобы подготовить натурны, способные усвоить эти знания, следует предварительно многому их научить и с детского и отроческого возраста приурочить к настойчивому труду. Следовательно, должны существовать науки. Главная и первая из них - это наука о самих числах, но не о тех, что имеют предметное выражение, а вообще о зарождении [понятий] «чет» и «нечет» и о том значении, которое они имеют по отношению к природе вещей.

ВАЛЕРИЯ ЦЕНОВА (МОСКВА)

СТРУКТУРНЫЙ ФЕНОМЕН НОВОЙ МУЗЫКИ: ТЕХНИКИ КОМПОЗИЦИИ

В статье речь пойдет о *Новой музыке второй половины XX века*. И хотя от новшеств второго авангарда нас отделяет уже почти полвека, нельзя сказать, что произошедшие в этот период поразительные изменения в музыкальной композиции в полной мере понятны даже сейчас, в начале XXI столетия – уж больно велика разница между Новой музыкой второй и первой половин XX века. Для ее анализа не подходят термины, еще действительные даже для такого новатора, каким является Антон Веберн. И потому проблема осознания и формулировки всех новшеств естественно требует специального терминологического аппарата. Посмотрим, например, как начинается Второй квартет английского композитора Брайена Фернехоу (Пример 1). Ясно, что к такой музыке никак не подходят термины типа «тональность», «модальность» и другие похожие.

Здесь очевидна проблема создаваемого и сознаваемого. При движении композиторской мысли вполне нормально, что осознание отстает от творчества. При этом особо важны собственные понятия и термины тех, кто эту музыку создает.

Пример 1

The image shows a musical score for Violin I (solo). It consists of two staves of music. The first staff begins with a tempo marking of 'ca. 70' and a dynamic marking of 'sffz'. Above the staff, there are markings for 'f' (forte) and 'sub.' (subito). The second staff begins with a tempo marking of 'ca. 56' and a dynamic marking of 'sffz'. Above the staff, there are markings for 'f' (forte), 'sub.' (subito), and 'al. bal.' (allegro ballo). The score includes various dynamic markings such as 'mf', 'mp', 'p', 'mfz', and 'ffff'. There are also performance markings like 'sffz', 'mp subito', and 'al. bal.'.

Анализируя многие явления Новой музыки, а также тексты самых крайних новаторов современной композиции, мы часто используем слово, которое, вероятно, и может служить наиболее обобщенным термином, охватывающим многие феномены современной музыки, – это слово «структура» (лат. «строение», «устройство» – без какой-либо конкретики). Но имеется в виду не вообще строение, а составление целого из согласованных частей, некоторые цельности, имеющие определенный облик и подчиняющиеся своей закономерности¹.

Феномен Новейшей музыки можно сформулировать так – это музыка новой структуры. В этом смысле структура как феномен позволяет нам углубиться в познание самой музыки. Выявлению специфики структуры Новой музыки, ее сущности как нового искусства, практической реализацией структуры служат техники композиции, которые как категории стоят на том месте понимания, где раньше были основные музыкально-теоретические термины – «лад», «тональность», определенные формы.

Подводя итоги прошедшего века, мы замечаем особенность, которая кажется характерной для истекшей эпохи. Общеизвестно, что музыка XX века естественно подразделяется по различным способам ее сочинения, то есть техникам композиции.

Конечно, они были и раньше. (Несколько веков существовал контрапункт как основа композиции. Были разработаны техники письма в различных жанрах, например, композиторы специально обучались оперному письму.) Тем не менее уже лет за 200 до XX века сложилось и прочно существовало разделение всей теории композиции на четыре главные науки: гармонию, контрапункт, музыкальную форму и инструментовку, что как остаточное явление занимало прочное положение и в XX веке (и до сих пор суще-

¹ Структура (внутреннее строение) – не то же самое что форма. Структура есть везде, а то, что раньше было нормативной формой, может отсутствовать и заменяется индивидуализированной структурой. Таким образом, структура и форма – понятия разноплановые, хотя лежат в сходной области.

ствуует как относительно автономное разделение внутри и самой науки, и, например, подразделений предметов в учебном заведении). И, казалось бы, это доказывает, что традиционное деление науки суммарно составляет науку композиции, как было до сего времени.

Однако это не так в отношении Новой музыки XX века, с которой возникают гораздо большие трудности. Например, уже почти целый век так и неясно, к чему должна относиться всего лишь безобидная додекафония. Или если традиционный оркестр допускал определенные правила как инструментовать, то по отношению к Новейшей музыке понятие инструментовка вообще является чуждым (кто может писать клавиры?).

Приведу один яркий пример – пьесу Губайдулиной с поэтическим названием «Сегодня утром, перед самым пробуждением», написанную для семи японских инструментов кото. Замысел композитора представляет собой оперирование тембрами и ритмами инструментов и не может быть отделен от них. Тембр – то, что сочиняет композитор.

Специалисты насчитали чуть ли ни 100 музык нашего времени. Например, из промелькнувших понятий – алеаторическая музыка, типа оперы Анри Пюссёра «Ваш Фауст» (1961–1966): прямо в театре во время спектакля определяется, куда будет поворачивать действие (своеобразный предшественник новейших интерактивных опер). В какую из областей композиции относить подобную музыку? То, что составляет наиболее новаторское завоевание музыкального мышления, настолько радикально расходится с традиционным разделением науки, что требуется совсем другой подход, другой критерий. И потому единственно возможным способом как-то приблизиться к пониманию Новой музыки является ее анализ через структуру и конкретно через выражающие эту структуру техники композиции, детальная систематика которых еще требует разработки.

Конкретный материал, подтверждающий изложенные выше мысли, находим у композиторов Новейшей музыки. Что это значит структурный феномен в чистом виде? Здесь достаточно хотя бы указать на фигуру Штокхаузена, например, на его композицию ИНОРИ.

Подробнее новые структуры современной музыки покажем на другом материале, который для отечественного музыковедения является абсолютным белым пятном.

Английский композитор Брайен Фернехоу (1943) считается основоположником направления, известного как «Новая сложность» (New Complexity) наряду с другим англичанином – Михаэлем Финнисси. Как и многие композиторы Новой музыки, Фернехоу – сам автор теоретических работ, в

том числе и с разбором своих собственных сочинений. Так, в Англии был издан целый том его текстов².

Второй струнный квартет (1980) содержит типичные черты Новейшей музыки, в которой отсутствуют старые компоненты композиции. Самое главное слово здесь – *многопараметровость*.

Посмотрим на первую группу (в самом начале Примера 1). Представленные здесь параметры: ритм – септоль на 5 нот и одну паузу, 5 взятий, на 5 взятий – 4 динамических оттенка (*sffz*, *dim*, *mf*, *sffz* – разница между первым и последним минимальна), 3 вида артикуляции, плотность (4 1 1 1 4) плюс звуковысотная структура (здесь во всем сочинении композитором избраны три звуковысотные серии, соответственно по 10, 8 и 7 звуков, которые находятся в сложном взаимодействии друг с другом).

Как понять эту музыку? Нужно попытаться схватить ее внутреннюю полифонию, контрапункт характеров, которые в одновременности предстают в различных параметрах. Структурой здесь является полифоническая многопараметровость элементов. Элементы структуры: плотность, динамика, ритм, гармония в смысле звуковысотной организации, целостное построение вместе с паузами (тоже элементы структуры). Сам композитор называет такой тематический элемент типа рассмотренного *звуковым событием* (sound event).

Из таких звуковых событий складывается форма. На уровне формы тоже действуют все эти параметры. Вычленим один из них и покажем, как на его основе построен первый раздел квартета. Начальные 50 тактов следуют предопределенной числовой схеме (число имеет огромное организующее значение для композиций Фернехоу), где звуковые события свободной длины чередуются с периодами точно высчитанной тишины (пауз).

Главный материал квартета (как бы его основная тема) представлен последовательностью ритмически унисонных взятий, не зависимых от числа действительно играющих инструментов. Создается своеобразный «суперинструмент»: начинается с одной скрипки, затем постепенно добавляются вторая скрипка, альт и виолончель. Точки перехода от одного инструмента к другому почти незаметны. Например, см. т. 15 – вступление второй скрипки (Пример 2). Два инструмента различаются только звуковысотностью и направлением движения мелодии (симметричным), всё остальное – динамика, ритм, артикуляция – совпадает.

² Brian Ferneyhough. Collected Writings. Harwood Academic Publishers, 1995.

Пример 2

ancora furioso
J.70
Vn I
Vn II
fff mf ff sfz miz p f mp
sub. fff sfz miz p f mp

Далее в этот синхронизированный ритм тихо и незаметно начинают про-
никать микровариации (неточности, небольшие отклонения, «неровная» ко-
ординатация инструментов). Первое такое движение есть в т. 21, где две
скрипки играют разные по артикуляции ритмически идентичные фигуры.

Пример 3

J.70
Vn I
Vn II
fff mf ff pp sf in ppp (mp) sf in mf ppp sf in p (sf) sf in pp
col leg. col. leg. back. rapido pass. N.V. tan. sfz ad. punt. est. r. J.56

Немного позже два инструмента начинают отклоняться друг от друга и
по артикуляции, и по динамике (т. 25). После вступления альты принцип
синхронизированных вступлений сохраняется, хотя не все инструменты
обязательно артикулируют каждый импульс в группе.

Пример 4

J.56 J.70
Vn I
Vn II
Vla
mp mf sfz f p fff sf p pp
quasi flaut. accet. intenso sul tacito

При вступлении виолончели (т. 42) уже можно видеть одновременное использование всех техник микровариаций – расходящуюся динамику, число сыгранных импульсов, ритм.

Пример 5

The image displays a complex musical score for a quartet, labeled 'Пример 5'. It features five staves of music, with the bottom staff containing lyrics in Italian: 'un poco crescendo in rilievo ma quasi'. The score is heavily annotated with dynamic markings such as *mf*, *ppp*, *mp*, *ff*, *p*, and *fff*, along with performance instructions like *rall.* and *sub.*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks, illustrating a wide range of micro-variations in dynamics and rhythm.

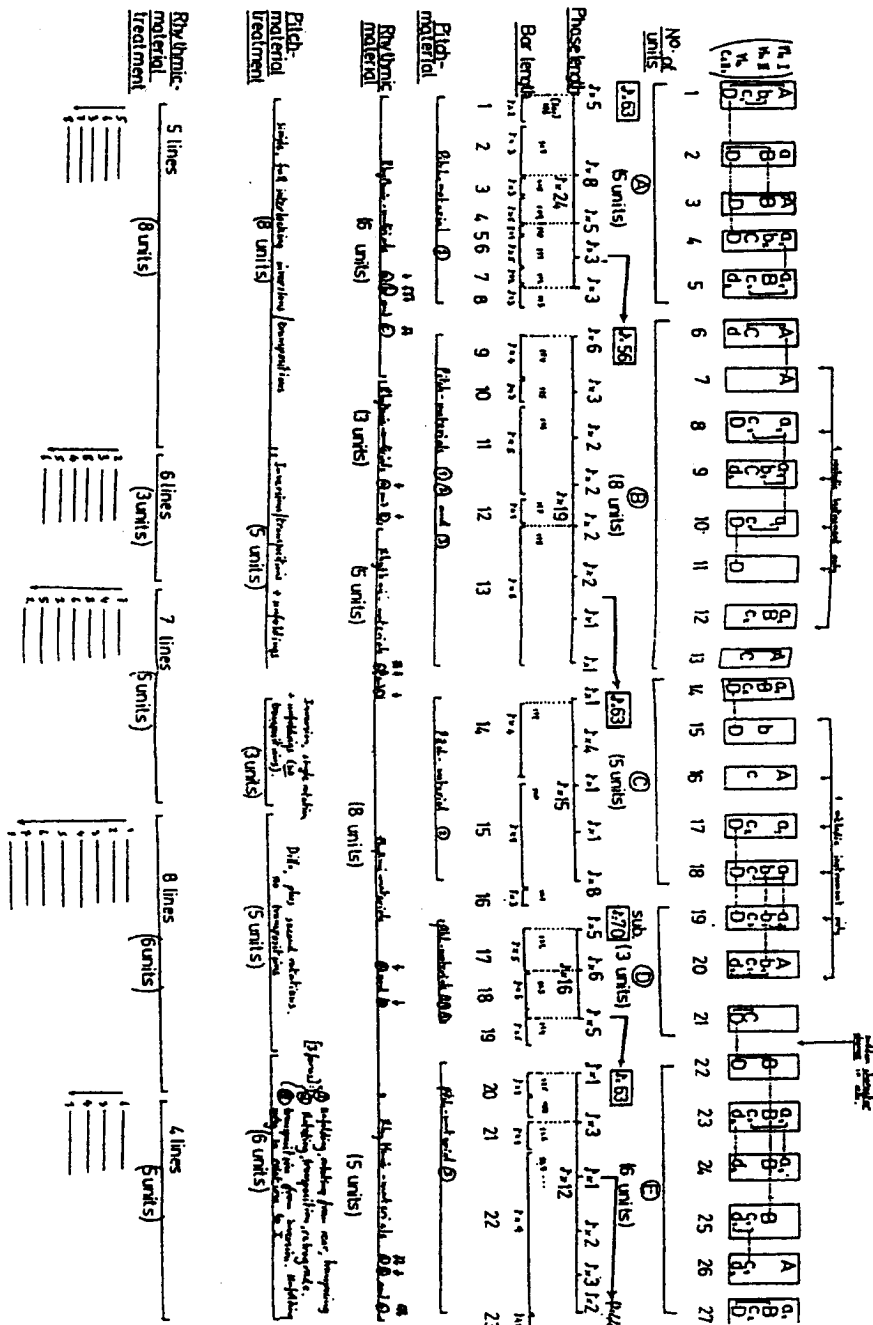
Таким образом, общий, лежащий в основе принцип развития главного материала по природе аддитивный. Есть и другие параметры.

Кратко остановимся на четвертой секции квартета (с т. 106, *vacillando*), где все указанные выше параметры композиции разделены наиболее радикально. Посмотрим на авторскую схему данного раздела из рукописного собрания Фернехоу, находящегося в архиве Пауля Захера в Базеле (см. на следующей странице).

Схема иллюстрирует большое число суб-параметров, которые в предыдущих разделах квартета были полифонически соединены. Здесь они выполняют роль такого финального композиционного «сита», через которое пропускаются все музыкальные события квартета.

Самая верхняя часть диаграммы указывает, какие инструменты играют и в какой иерархии участвующие инструменты стоят один к другому. А, В, С, D – это, соответственно, 1-я и 2-я скрипки, альт, виолончель. Заглавные буквы указывают доминирующую роль инструмента, маленькая буква – меньшая важность, аккомпанирующий материал. Цифры 1 и 2, которые стоят около некоторых букв, представляют дальнейшую дифференциацию этого аспекта на субкатегории. То есть это инструментальный параметр – количество инструментов, их иерархия.

Структурный феномен Новой музыки. Техника композиции



Следующий ряд на схеме – 27 цифр – указывает просто на количество таких комбинаций инструментов, однако скобки под ними отмечают их группировку, которая допускает дальнейшую пермутацию сгруппированных элементов.

Следующие ряды – длина фразы (в восьмых) и длина такта, которые, как видно, совпадают редко.

Затем – звуковысотная организация, которая уже была упомянута. Интуитивно найденные композитором три мелодических последовательности: в первой 10 звуков, во второй 8, в третьей 7 могут функционировать по отдельности или в комбинациях. И так далее. Главное, что многопараметровость и полифоническое соотношение параметров на схеме очень хорошо видны. Вероятно, и это следует также из аналитических текстов Фернехоу, такой метод композиции со сложно взаимосвязанными координационными сетками стимулирует его творческую фантазию.

Естественно, на анализ подобного сочинения, даже имея в распоряжении предкомпозиционные материалы, нужны гигантские усилия. Структурный феномен открывает такой же мир неведомой музыки, познание которой и художественное освоение – задача поколений.

МАРИНА ВОИНОВА (МОСКВА)

К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ ОРГАННОЙ МУЗЫКИ

Realisieren heißt interpretieren¹.

Наиболее актуальные проблемы современной органной музыки (главным образом второй половины XX века) затрагивают вопросы интерпретации произведений, отмеченных применением новейших техник композиции и нетрадиционных исполнительских приемов, в результате которых возникают разнообразные сонорные и сонористические эффекты.

Обращение к образцам неординарной трактовки органной специфики (например, как фактора формообразования) позволяет расширить представления о возможностях звучания самого консервативного из существующих инструментов – органа, к которому в XX веке было приковано повышенное внимание со стороны композиторов; их сочинения представляют исключительный интерес и сложность интерпретации как для исполнителей-органистов, так и исследователей.

В данной статье рассмотрены лишь некоторые вопросы исполнительства (как непосредственной формы интерпретации) в контексте особенностей современной органной композиции индивидуального проекта².

Всплеск интереса к особым, нетрадиционным возможностям органного звучания обязан, прежде всего, бурной эволюции самой органной музыки, для которой в XX веке наступает эпоха невероятного подъема и перелома. Поиск новых концепций в органостроении³, обновление принципов устройства и управления инструментами шли «рука об руку» с новациями в области музыкального языка и искусства органной композиции.

¹ В переводе дословно означает: осуществить значит истолковать (афоризм Р. Хаубенштока-Рамати). Цит. по: Лосева О. В. Исполнять – значит интерпретировать // Музыка XX века. Московский форум. Науч. труды МГК. Сб. 25. М., 1999. С. 179.

² Термин предложен Ю. Н. Холоповым.

³ В XX веке в органостроении наблюдались многочисленные тенденции: от концепции «мобильного органа» Жана Гийю (*La Grande orgue à structure variable*) до изобретения всевозможных устройств, трансформирующих состав и свойства диспозиции инструмента (*Walze*, «свободные комбинации», компьютерная «память», электронная «приставка» – модулятор *Auxillaire* и другие); с середины 50-х – внедрение электронного управления органами (впоследствии возникновение *электроорганов*).

Переворот органного мышления пришелся на 50 – 60-е годы XX столетия и связан с творчеством таких крупнейших композиторов⁴, как О. Мессиаан, Дж. Кейдж, Д. Лигети, М. Кагель, Л. Берно, С. Губайдулина, В. Рим, Я. Ксенакис, В. Штокмайер, Г. Цахер, Д. Шнебель и многих других, воплотивших радикальные перемены⁵ в области организации музыкального времени и пространства, способах нотации и принципах органной композиции, параметры которой подверглись значительной индивидуализации.

Модернизация средств органной выразительности связана с применением нетрадиционных исполнительских приемов и всевозможных преобразований свойств органной звучности. Наиболее распространены кластеры и глиссандо, а также всевозможные эффекты, возникающие в результате сонористических и шумовых «акций»⁶. Их применение может предопределять структурные особенности произведения на уровне музыкальной композиции в целом. Так, к примеру, в произведении Д. Челси «Во имя света» (*In nomine lucis*) использована особая манера глиссандирования, достигаемая сверхплавным включением и выключением регистровых рукояток (возможное лишь на органах с механическим типом трактуры⁷), в результате которого образуется эффект «межтонового качания». Таким образом, форма построена по принципу сонорного наслоения различных пластов микрохроматических звучностей, достигающих к середине сочинения динамического нарастания и спада к концу.

В композиции М. Кагеля «Добавленная импровизация» (*Improvisation ajoutée*) ведущим формообразующим фактором становится кластер. Впервые в органном произведении исполнительский прием подвергается параметризации, а способы извлечения того или иного кластера образуют принцип построения формы и весьма подробно описаны в аннотации к сочинению. В зависимости от «техники» звукоизвлечения взятие кластера может производиться различными частями руки (ладонью или локтем), а также ногами, то есть в партии педали, что подчеркивает органную специфику пьесы.

⁴ Перечислены крупнейшие композиторы XX века, сочиняющие для органа.

⁵ Воинова М. Авангард в органной музыке XX века // Музыкальная культура: век XIX – век XX. Вып. 2. М., 2002. С. 180–192.

⁶ В теоретическом курсе известного органиста и композитора-авангардиста Г. Цахера «Органная музыка авангарда» предложена подробная классификация всевозможных шумовых эффектов (*Orgelmusik der Avantgarde* // *Musica Sacra*. 1970, № 2. S. 119).

⁷ *Механическая трактура* – тип передачи энергии движения от клавиши к клапану, открывающему доступ воздуха в трубу, посредством большого количества тяг, рычагов, блоков и других механизмов (то есть *механическим способом*).

Пример 1. М. Казель. «Добавленная импровизация» (Improvisation ajoutée)



Плвно и последовательно переводить движения из одной позиции руки в другую.



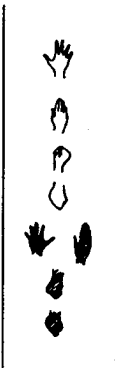
[Играть], не поднимая руки с клавиатуры нижней частью опущенной (приподнятой) руки.



Нажимать (отпускать) клавиши одну за другой, начиная кистью или локтем в дугообразном положении.



Нажимать на педаль всей ступней.

	<p>[Играть] растопыренными пальцами</p> <p>собранным (сжатым) кулаком</p> <p>кулаком с поджатым первым пальцем</p> <p>кулаком с опорой на нижние фаланги</p> <p>кулаком вниз</p> <p>внешней стороной руки</p> <p>сочетание предыдущих операций с использованием тыльной стороны руки.</p>
--	---

Для передачи визуальной информации о данной композиции автору потребовалось выйти за рамки традиционной органной записи. Здесь использован графический тип нотации. Это обусловлено как оригинальностью композиторского замысла (для передачи которого понадобилась предельная наглядность изображения), так и тенденциями современного музыкального искусства в целом, где в значительной степени индивидуализируются и усложняются сами композиторские идеи.

Во многих новейших органных сочинениях возникает иная система музыкальных координат, отражающая новые и даже невозможные прежде процессы, как, скажем, многочисленные нетрадиционные действия органиста или его ассистента. А именно:

- Шаги (ассистента во время игры органиста);
- Производство ударных эффектов по корпусу органа в различных местах проспекта (фасада) всевозможными предметами: от рабочего молотка до ... водочного шкалика, весьма остроумно использованного Д. Шнебелем в сочинении «Для голосов» (Für Stimmen).
- Колебания швеллера⁸ (с различной степенью интенсивности открывание и прикрывание) в моменты, когда орган не звучит⁹;
- Игра по «немой» клавиатуре (то есть с выключенными регистрами) и прочие.

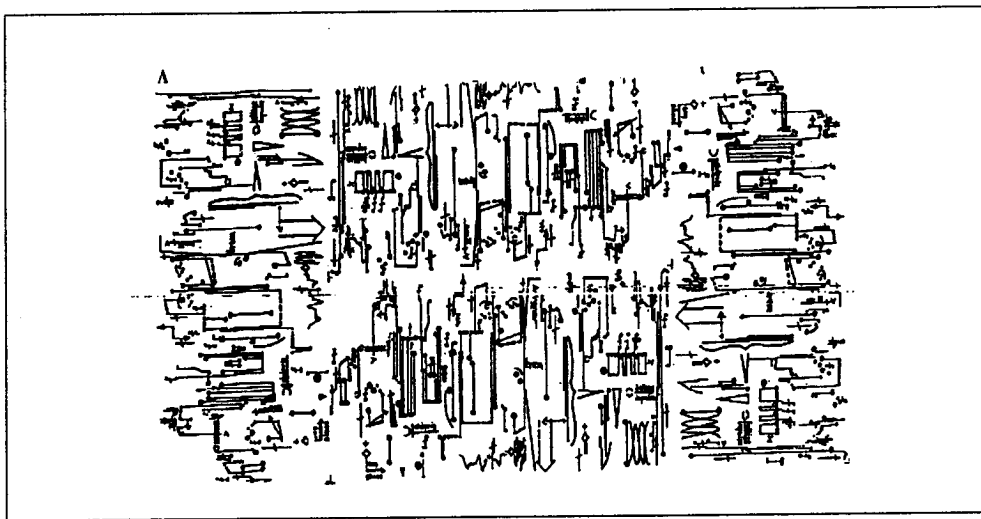
В результате подобных «акций» деформируется не только представление о возможностях звучания органа, но и подвергаются серьезному пересмотру

⁸ Швеллер – устройство в конструкции органа, позволяющее регулировать динамику и осуществлять плавное крещендо и диминуэндо.

⁹ Обычно к применению швеллера прибегают как раз для деформации динамики звучания органа. В данном случае этот прием использован явно для создания исключительно шумового эффекта.

принципы органной композиции. Шумовой эффект может стать средством организации формы и центральным элементом композиции. Например, в произведении Х. Й. Хеспоса «Sns», первый раздел которого написан в технике зеркально-обратимого контрапункта, нет ни единой ноты (!), а содержатся исключительно шумовые эффекты, самые разнообразные по своему происхождению.

Пример 2. Х. Й. Хеспос. «Sns»



В указаниях к исполнению произведения (аннотации) дана подробнейшая расшифровка всех использованных видов перкуссии (ударов) в соответствии с различными параметрами, среди которых:

- динамика (интенсивность, сила удара: от легчайшего до тяжелого);
- тембр (зависит от места, по которому производится удар: клавиша, регистровая рукоятка, какая-либо резонансная плоскость, рычаги, либо части руки: ладонь или локоть);
- артикуляция (специфический параметр, характеризующий особенности *снятия*¹⁰ звука: острота атаки, давление при нажатии на поверхность клавиши, «квакающий» эффект при неравномерном снятии звуков);

¹⁰ В органном исполнительстве существует проблема атаки *снятия*, а не взятия звука, ввиду невозможности регулировки силы звучания за счет удара: она никак не влияет на динамику.

- интонационные свойства (для звукового материала, связанного с элементами «мелодизма»¹¹) различаются по звуковому составу: фиксированная либо дестабилизированная звуковысотность (размыwanie граней детерминированного звучания в результате микрохроматического «опевания звуков»).

Роль органиста в подобных органных сочинениях радикально трансформирует представления о традиционном исполнительстве, обостряя соотношения между интерпретацией, импровизацией и композицией как результата взаимодействия факторов «стабильности» и «мобильности» (по Э. Денисову¹²). Они возникали еще в эпоху генерал-баса, когда исполнение как процесс соавторства – «второго рождения» сочинения – приравнивался к искусству композиции¹³. Сегодня это обнаруживает интереснейшие параллели с исполнительскими проблемами современной органной музыки. Однако в XVII веке импровизация допускала известные ограничения, например, в способах расшифровки цифровки (фиксированной части текста), сохраняя стабильным как раз стиль исполнения (принадлежность той или иной «школе» – традиции). Для органной музыки XX века музыкальный текст и способ его прочтения («сочиняемый» каждый раз заново) одновременно становятся предметом творчества, трактованным вариационно и непосредственно в процессе *интерпретации* сочинения от исполнения к исполнению.

Иногда элементом, подверженным варьированию и неожиданной модернизации, может оказаться исполнительский состав участников интерпретируемого произведения. Так, из помощника, переворотчика нот ассистент может превратиться в незаменимого участника исполнения, вовлекаясь в процесс со-творчества, наравне с солистом-органистом, что находит отражение в заголовках некоторых произведений, как, например: «De spiritum» (1990) В. Альбрехта (пьеса рассчитана на двух ассистентов, что указано в

¹¹ Первый раздел композиции «Sns» контрастирует двум последующим, где, по словам автора, вступает «напевный» материал (сонористика уступает место традиционному звучанию органа).

¹² Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 112–136.

¹³ Сапонов. М. Искусство импровизации. М., 1982. С. 61–62.

названии), а в композиции Дж. Кейджа «The Harmony of mine» (1981) необходимо участие ... шести (!) ассистентов¹⁴.

Часто подобные идеи создают эффект музыкального перформанса и приносят в органное сочинение (априорно академическое) элементы театральности и непредсказуемости. Так, например, в пьесе английской органистки и композитора И. Боулер «Мечтания [органной] трубы» (Pipe dream; 1998) реализован принцип алеаторики. Он раскрывается относительно способа исполнения изначально зафиксированного нотного текста, точный порядок (последовательность и время возникновения звучащего материала) в котором отсутствует¹⁵.

Воздействие идей алеаторики может и вовсе трансформировать представление об органном сочинении как законченном и зафиксированном в нотном тексте музыкальном феномене, предлагая интерпретировать его, к примеру, как программное напутствие исполнителям¹⁶. Чтобы верно разгадать и «прочитать» любое такое напутствие, будь то импровизационная либо жестко детерминированная композиция, важно адекватно понимать замысел автора. Для этого, помимо навыков обращения к новейшим исполнительским приемам, органист-исполнитель должен владеть современными методами анализа и уметь разбираться в важнейших теоретических аспектах исполняемой музыки, понимая, как она устроена. Только так может быть раскрыто музыкальное содержание даже самых радикальных современных органных композиций, донести которое составляет для исполнителей, особенно отечественных, и по сей день исключительную сложность.

¹⁴ Указывая в заголовке своего произведения (по форме 13-ти частной циклической композиции) необходимость в шести ассистентах, Кейдж (видимо, не без иронии) имел в виду, что ассистенты должны сменять друг друга каждые две пьесы, а в тринадцатый (последний) раз должен вернуться первый ассистент, замыкая цикл в качестве драматургической «арки».

¹⁵ Органисту-исполнителю предлагается «считывать» нотный текст, размещенный на трех подставках с помощью зеркал, установленных в трех секциях сцены сзади от пульта органа (места, где сидит органист). Ассистент, перемещаясь из одного конца сцены в другой, поочередно меняет листы с нотным текстом (представляющим собой аккорды, по одному на каждый лист). В аннотации к сочинению указано, что таких листов может быть бесчисленно много, а последовательность и протяженность звучания аккорда-комплекса – произвольным. Органисту предложено выбирать из них *любое* чередование, «дирижируя» ассистентскими действиями.

¹⁶ Джон Кейдж, например, говорил о важности самого «процесса» (исполнения, индивидуального и неповторимого *каждый раз*), а не «итога», заботу о ценности которого он оставляет на долю традиционной «результатирующей музыки» (music of result).

ОКСАНА ДРОЗДОВА (МОСКВА)

АНДРЕЙ ВОЛКОНСКИЙ – ЧЕЛОВЕК, КОМПОЗИТОР, ИСПОЛНИТЕЛЬ

Имя Андрея Волконского – человека, композитора, исполнителя – в последнее время упоминается всё чаще и чаще. Этот факт действительно отрядный, поскольку личность Волконского значима и многогранна, его музыка ярка и неповторима, исполнительский стиль индивидуален и необычен.

Андрей Волконский получил образование в Московской консерватории, начал творческий путь в СССР. Около 20 лет, до эмиграции, Волконский действовал как оригинальный композитор и исполнитель (органист и клавесинист), созданный им ансамбль «Мадригал» действует и выступает до сих пор. В 1973 году, когда Андрей Волконский уехал из страны, его имя и творчество были преданы полному забвению. Его музыку не исполняли, о нем ничего нельзя было писать¹. В последнее время интерес к творчеству Волконского возрос, его музыка исполняется на концертах, изучается в курсах «Современной гармонии» в музыкальных училищах и вузах. И это закономерно, ведь в фигуре Андрея Волконского как композитора нашел выражение новый мощный порыв русской музыки, который перевел ее на иную ступень по качеству языка, формы, гармонии, техники. Роль этого человека в музыкальной истории нашей страны и за рубежом очень важна, его деятельность и творчество оказываются связанными с широким кругом явлений русской культуры. Волконский в настоящее время – широко известный на Западе композитор и исполнитель. Более всего он известен как исполнитель старинной музыки на клавесине, создатель оригинального ансамбля «Нос Opus» – преемника традиций «Мадригала», крупный общественный деятель – куратор созданного в прошлом столетии и действующего поныне Беляевского фонда.

Проблема жизни и творчества Волконского связана с обширной областью вопросов, касающихся истории и культуры России. Семья Волконских – это часть целого пласта русской жизни. Открываются интереснейшие

¹ Автор первой публикации о его творчестве – Ю. Н. Холопов. См.: Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М., 1994. В этой статье содержатся биографические сведения о композиторе и характеристика его композиторского стиля.

связи композитора Андрея Михайловича Волконского с одним из самых древних родов русских князей, удивительным образом ведущих свое происхождение еще от Рюрика. В течение ряда веков род Волконских развивался; выдающаяся деятельность некоторых князей сыграла значительную роль в развитии русской науки, культуры, искусства. Рассматривая жизнь Волконских на протяжении длительного периода времени, поражаешься многочисленности родственных переплетений с другими известными дворянскими родами, занимавшими видное место в русской государственности, науке, искусстве. Андрей Волконский как представитель древнего княжеского рода связан кровными узами с дворянским родом Раевских, декабристом Сергеем Григорьевичем Волконским, ученым Михаилом Васильевичем Ломоносовым, писателем Львом Николаевичем Толстым, композитором Сергеем Васильевичем Рахманиновым, реформатором российской экономики Петром Аркадьевичем Столыпиным.

Андрей Волконский своим творчеством продолжил культурную традицию рода. Его путь отразил драматические и трагические события на родине предков. Молодой и талантливый композитор и исполнитель Волконский начал свою творческую деятельность в СССР в 50-е годы, когда в отечестве Волконских, Ломоносова, Толстого, Рахманинова господствовала марксистско-ленинская идеология, «социалистический реализм», когда самое яркое и новаторское расценивалось как «формализм», «слепое подражание» Западу. Творчество Андрея Волконского оставило блестящий след на русской, а затем на западной почве. Его музыка, исполнительство являются еще одной яркой страницей жизни выдающегося княжеского рода Волконских.

Универсальный человек, он поражал окружающих своими знаниями и образованностью, высокой культурой и интеллигентностью, артистизмом и одухотворенностью. Эти качества, присущие Волконскому как личности, органично перешли в его творчество, став частью художественной индивидуальности.

Его ранние сочинения – Соната для фортепиано, Фортепианное трио, Концерт для оркестра, кантаты «Русь» и «Образ мира», Фортепианный квинтет, Струнный квартет и альтовая соната – вызвали оживленные отзывы прессы, порой негативного характера. Волконский твердо и уверенно продвигался к новым рубежам искусства и в каждом новом сочинении стремился не повторять найденное в предыдущем. Это привело к радикально новой музыке.

Уже в 1956 году появляется первое серийное произведение Волконского – фортепианный цикл «Musica stricta» («Строгая музыка»). С этого момента началась травля композитора, но он не примиряется, а продолжает

«бунтарство». В 1960 году он пишет серийную «Сюиту зеркал», затем еще через два года «Жалобы Щазы». Но это было уже слишком! С 1962 года исполнение музыки Волконского было окончательно запрещено. Он и его произведения стали мишенью для выпадов различных советских деятелей. Волконскому пришлось изменить тактику творчества. Отвергнутый как композитор он активно занялся исполнительством. В последующее за запретом на исполнение музыки десятилетие до отъезда в 1973 году было создано намного меньше: «Игра втроем» (1961), «Странствующий концерт» (1964–1968), «Узелки времени» (1969) и «Реплика» (1970).

Роль музыканта-исполнителя почти целиком поглощает его. Еще в 1955 году вместе с Рудольфом Баршаем Волконский участвовал в создании Московского камерного оркестра, с которым был связан около двух лет. Здесь он ярко проявил себя как исполнитель: в оркестре он работал солистом на органе и клавишине. Постепенно у Волконского созревает идея создания своего собственного коллектива. Может быть, основной причиной для воплощения этого замысла и стал запрет 1962 года на исполнение его музыки, и тогда Волконский решил действовать, прежде всего, как исполнитель. Среди любимых областей музыки было для него искусство старинных мастеров.

В первой половине 60-х годов появился ансамбль «Мадригал» и его возникновение стало сенсацией. Это был первый коллектив, серьезно занявшийся изучением старинной музыки. До «Мадригала» никто не считал возможным и необходимым публично исполнять музыку добаховской эпохи. Замысел Андрея Волконского заключался в возрождении старинной вокальной и инструментальной музыки, забытой к 50-м годам XX столетия, а также в пропаганде современной отечественной и зарубежной музыкальной культуры новейших направлений. Однако исполнение современной музыки не представлялось возможным, и все свои силы Волконский направил на то, чтобы изучить музыку XV–XVI веков. По воспоминаниям друзей, он подолгу работал в библиотеках, вытаскивая из пыли давно забытые партитуры, распределяя их по времени, странам и композиторам; читал книги по истории музыки, пополняя свои профессиональные знания о старинной музыке.

Концерты «Мадригала» проходили с большим успехом в переполненных залах, что казалось странным, так как музыка, которая многим представлялась любопытной, других же приводила в недоумение своей непривычностью. В этом можно усматривать действие гениальной идеи руководителя, потому что эта музыка воплощала такое духовное содержание, которое, как теперь оказалось, было необходимым новым шагом, новым движением самого искусства. Специфика современности состояла отнюдь не только в безоглядном стремлении вперед, в «авангардной» тенденции, но современность

парадоксальным образом выражалась и в диаметрально противоположной тенденции – в таком же стремительном движении в глубь истории. В этом как раз и проявляется та основополагающая черта современного музыкального мышления, которая должна быть охарактеризована известным термином «историзм». Продвижение к новой музыке в современных условиях парадоксально означает осознание ее исторической локальности. Современный композитор осознает свое положение и в то же время слышит историческую дистанцию. Когда Волконский стряхивал библиотечную пыль с неизвестных до сих пор музыкальных произведений и сюжетов, он делал работу, подобную работе авангардистов, и публика слышала продвижение вперед из-за возрождения старого.

В начале 1973 года Андрей Михайлович Волконский выехал из страны своих предков. С 1988 года он живет во Франции, в красивейшем южном городке Экс-ан-Провансе, недалеко от Марселя. Его дом расположен на окраине небольшого старинного городка в живописном месте и называется «Тюльпан». Главная гордость Волконского – красивый старинный клавесин, настройкой которого он занимается сам: он прекрасно изучил и знает строи и способы настройки инструментов в различное время и эпохи. Он продолжает сочинять музыку. Но список его сочинений после 1973 года ограничен несколькими номерами: «Мугам» для тара и клавесина (1974), «Immobile» для фортепиано с оркестром (1977), «Lied» для 4-х голосов (1977–1978), «148 Псалом» для однородного хора, органа и литавр, «Was noch lebt» для меццо-сопрано и струнного трио, «Carrefour» (1992). Эту музыку отличает проникновенность, одухотворенность, ясность мысли.

Особый интерес представляют теоретические взгляды Волконского – на гармонию, полифонию, музыкальную форму в современной музыке, современные техники композиции и современную музыку вообще.

Высказывая мнение о современной музыке на Западе и, в частности, во Франции, Волконский отмечает, что сейчас, по сравнению с 50-ми годами, появились национальные различия. Вначале был интернациональный серийный стиль, теперь стали появляться зоны, регионы; Волконский считает, что можно говорить об американской школе, минималистах, немецкой, французской музыке. Он высказывает предположение, что первой выделилась польская школа. Композитор говорит о шведской, финской музыке, которая, на его взгляд, более интересна, чем французская. По мнению Волконского, Петерсон – это шведский Шостакович, не по стилю, а по статусу. В Германии наиболее крупным и интересным композитором Волконский считает Циммермана; Штокхаузен конца 60-х годов кажется ему слишком замысловатым. В 70-е годы на Западе, по его словам, существовал разброд в музыке,

произошедший после Дармштадта. «Дармштадтом» Волконский называет период господства абсолютного сериализма 50 – 60-х годов; Кейдж, по его словам, был воспринят как освободитель от слишком рационального.

Совершенно очевидным для себя Волконский считает тот факт, что в настоящее время русские композиторы – Раскатов, Сильвестров – пишут гораздо более интересно, чем, например, французы. Из-за огромного потока информации, по его мнению, часто на Западе упускают действительно стоящих композиторов, «раздувая» при этом некоторых других, чье творчество не заслуживает столь пристального внимания.

Вопрос о композиторской технике рассматривается Волконским весьма оригинально. С его точки зрения, композиторской техники вообще не должно быть; каждое произведение есть своеобразная задача, и она порождает свою технику. Волконский с большой осторожностью относится к обучению композиции, потому что, по его мнению, научить технике невозможно. Музыка не должна «выпускаться» автоматически, хотя и это тоже происходит, в частности, в области так называемой легкой музыки.

Говоря о гармонии в современной музыке, Волконский приводит в пример определение Даламбера: «Это последовательность аккордов, приятная для слуха». Если гармонию определять как последовательность аккордов, то в XX веке невозможно определить, что первично, а что вторично – интонация или аккорд. Это приводит к тому, что Шёнберг называл «подвешенной» тональностью (или «парящей»).

Взгляд Волконского на тональную музыку неординарен. По его мнению, отход от нее начался еще в начале века, так как композиторы, писавшие, как им казалось, в рамках тональности, несознательно пользовались тональной системой, основываясь на штампах. Очевидно, в этой области тоже нужно творчество, нельзя ограничиваться только школьными правилами, иначе развитие музыки не происходит. Волконский высказывает мнение о том, что тональная музыка заканчивает свое существование раньше, чем это принято считать. Так, Чайковский, Рахманинов еще творили гармонию, далее, начиная со Скрябина, музыку следует называть, по высказыванию Волконского, «псевдотональной». В XX веке многие, даже не подозревая этого, пользуются штампами тональной музыки.

Сводить полифонию в старинной и современной музыке только к имитациям, по словам Волконского, неправильно. Полифония – это, прежде всего, многоголосие, что и означает сам термин. Так, партиты Баха для виолончели соло – это тоже полифония. Полифония подразумевается в этой музыке в связи со сменой регистров и внутренними имитациями. Партиты Баха Волконский называет одноголосной полифонией, так как в них ощущается оп-

ределенный стиль, эпоха. Это можно обнаружить и у других композиторов, писавших сочинения для струнных инструментов соло. Таким образом, Волконский утверждает, что существует одноголосная полифония. Ведь имитационная техника – это частный случай полифонии, могут быть сочинения с имитациями, но не ориентированные на полифонический склад.

Говоря о явлении полифонии в XX веке, Волконский ориентируется, прежде всего, на музыку Стравинского. По его словам, он никогда не относился к Стравинскому как к серийному композитору; Стравинский использовал эту технику как краску. Это скорее можно назвать «псевдополифонией», то есть «музыкой о музыке».

Музыкальная форма всегда есть творчество. Сонаты Бетховена все в этом смысле разные; беда романтиков, по мнению Волконского, в том, что они «школьно» использовали форму и это становилось схемой.

Волконский считает, что существуют два основных принципа в формах западноевропейской музыки: принцип экономии и принцип вариационности. Они связаны между собой, потому что принцип вариационности содержит в себе одновременно и принцип экономии.

Что понимать как форму? Ответ на этот вопрос Волконский дает, ориентируясь на сонатность. В классической музыке форма была связана с правилами древней трагедии, когда требовалось триединство времени, места, действия. Но очень быстро эти правила начали разрушаться: уже в сочинениях Гайдна наблюдается необыкновенное разнообразие в сонатах, не говоря уже о Бетховене. Современники Гайдна писали сонаты двух- и трехчастной структуры. Термин «соната» происходит от «sonare», что означает «звучать», и, по мнению Волконского, может относиться к любой инструментальной музыке. В наше время практически каждое произведение можно назвать сонатой, потому что это уже ни к чему не обязывает.

Взгляды Волконского на многие теоретические проблемы кажутся необычными. Тем не менее они очень важны для понимания его творческого процесса.

Стиль современного композитора в большинстве случаев проходит в своем становлении ряд крутых поворотов. Творчество Андрея Волконского в этом смысле не исключение. Стиль его эволюционировал в разные периоды. Особенности жизненного пути Волконского своеобразно отражались на сложении его стиля и оказали существенное влияние на интонационный материал ранних его произведений и некоторые принципы стиля в целом.

При сравнении Волконского с другими композиторами представляется особо важным творчество Игоря Стравинского, который предстает в новых обликах чуть ли не в каждом сочинении, притом в более общем смысле

стиль его творчества единый, характеризующийся гармоническим языком и особенно ритмикой.

Подобную резкую перемену техник, интонационного языка при сохранении общего стиля можно наблюдать на примере творчества одного композитора; и это является мерой музыкального искусства XX века. Творчество Волконского в этом смысле не исключение.

Композиторская и исполнительская деятельность Волконского имеет несколько истоков. Стилиевые блоки, равно как и истоки его музыки, не представляют некоей постоянно действующей силы, продолжающей и развивающей начальный импульс, но есть активное обращение к музыке разных авторов, черпание идей, духовной красоты и силы. Основой его творческого метода как современного композитора является стремление в каждом новом сочинении быть другим – с новым типом замысла, с несколько иным материалом; будет ли сохраняться похожесть на прежние сочинения – а в этом обычно усматривается «стиль», – сам композитор может не заботиться. Если есть индивидуальность, она скажется сама.

Музыкальное творчество Волконского имеет два основных истока, равных по значению. Первый из них – это западная традиция.

Волконский родился на Западе; начальное образование и первые музыкальные впечатления он получил именно там. Отметим, что русское искусство на Западе сильно отличалось по культурному типу от того, что было в московском окружении в то время. Русско-эмигрантская среда чутко отзывалась на все явления и события в культуре Запада и представляла необычный синтез западных традиций и части русского наследия.

Тип культуры, несомненно, формирует тип мышления. В этой связи необходимо заметить, что Волконский более западник, чем его родители, родившиеся в России.

Тип культуры влияет и на психологию музыканта, композитора, исполнителя Волконского. Интересно, что он отвергает почти всё, что связано с венским классицизмом и романтизмом, принимая во внимание музыкальное искусство, древнее и современное, причем во главу угла Волконский ставит музыку старинных мастеров. Как великий артист он аккумулирует в себе эту тенденцию, она становится его сутью. Изучение и исполнение старой музыки разных времен и стран стало органичной частью творчества Андрея Волконского, изначальными опорами его стиля, основой творчества, исполнительского и композиторского.

Музыка И. С. Баха, например, «подпитывает» творчество Волконского на протяжении всего времени. Очевидно, что музыка, подобная этой, вдохновляла и вдохновляет его.

Со временем в исполнительском репертуаре Волконского появляется и древняя русская музыка, но всё же предпочтение композитор отдает сочинениям старинных западных мастеров. Несмотря на неприязнь Волконским музыки классико-романтического направления, среди любимых им композиторов можно выделить Малера и Брукнера. Музыкой Малера он интересовался постоянно, Брукнера Волконский открыл для себя уже на Западе в 80-е годы. В период обучения в консерватории он увлекался творчеством Хиндемита. В более поздних его сочинениях прослеживается связь с музыкой современных западных композиторов. В частности, «Musica stricta» написана под большим впечатлением от Пяти пьес для оркестра op. 16 Шёнберга. В «Сюите зеркал», «Жалобах Щазы» изысканность гармонических основ, особая экспрессия, утонченность, строгая симметричность и ясность форм напоминают манеру Веберна; некоторые моменты намекают на сходство с Шёнбергом. Из западных композиторов наиболее Волконский ценит Берно и Ксенакиса. Интересной для него представляется музыка Булеза, Штокхаузена до 60-х годов, ранние сочинения Ноно. Творчество этих композиторов есть та реальная ценность, которая активно влияет на сложение стиля Волконского и, несомненно, это важно для понимания этических и эстетических позиций мировоззрения композитора.

Вторым истоком стала традиция современной русской музыки, представленная в первую очередь Прокофьевым и Шостаковичем. Влияние Прокофьева на свое раннее творчество отмечает и сам композитор. В конце 40-х – начале 50-х годов он находился под влиянием Прокофьева и Стравинского. Воздействие музыки двух русских художников особенно заметно в его ранних сочинениях (Альтовой сонате, Фортепианном квинтете). Музыка Игоря Стравинского явилась одним из главных импульсов, вдохновивших Волконского на творчество. Гармоническая специфика, ритмическая острота, определяющие стиль Стравинского, повлияли на ранние произведения Волконского.

Каждый художник, в том числе музыкант, композитор, тесно связан с другими видами искусств. Приверженность той или иной культурной эпохе, интерес к живописи, литературе определяет его облик, во многом влияет на музыкальное творчество. Воспитанный во Франции Волконский был тесно связан с французской культурой. В совершенстве владея французским языком, он с большим рвением занимался переводами стихов Гийома Апполинера и Рене Шара. Нам кажется, что некоторые качества французской культуры, такие, как утонченность, изысканность, стали манерами Волконского. Лаконизм, конкретность его произведений зависят от его художественных вкусов.

Продолжая разговор о литературных влияниях, необходимо также вспомнить интерес в 50-е годы Волконского к поэзии В. Хлебникова. С Хлебниковым Волконского сближают подлинность, рафинированность мысли, оригинальность, но, с другой стороны, четкость и выверенность структур, строгая рациональность.

По словам Волконского, его вкусы в области поэзии и живописи были значительно более авангардные, чем музыкальные. Так, в музыке тогда Волконскому нравился Прокофьев, но это ни в какое сравнение не шло с Хлебниковым в смысле новизны. Волконский знал Кандинского, Малевича, Филонова и Шагал. Любимыми художниками композитора были Пауль Клее и Пит Мондриан.

Итак, музыкальное творчество Андрея Волконского исходит из двух основных истоков. Органически соединив в своей музыке две разные традиции – русскую и западную, – он более принадлежит западной.

Многие считают, что у Волконского три жизни, и это на самом деле соответствует действительности: два крутых поворота – возвращение на родину предков и возвращение в страну, где он родился, разделяют три зигзага его жизни.

Проблема же заключается в том, к какой культуре принадлежит композиторство и исполнительство Андрея Волконского. Он никогда не был тем, что называется «советский композитор», и, несомненно, связан с кругами русской диаспоры. Музыка Волконского с этой точки зрения занимает парадоксальное положение. Он продолжил одновременно и западноевропейские, и русские традиции. Это можно рассматривать под углом зрения одной из важнейших проблем русской культуры с ее разделением на сферы влияния «западников» и «славянофилов». Волконский органически объединяет эти две тенденции, более принадлежа к «западникам».

Можно ли считать Волконского русским композитором? Казалось бы, да; его музыкальные вкусы, приверженность творчеству Прокофьева, Шостаковича, Стравинского позволяют ответить на этот вопрос положительно. К тому же Андрею Волконскому выпало начать целое направление в отечественной музыке, которое не без оговорок можно назвать русским авангардом. Его творчество бросает яркий отблеск на музыкальную культуру последующих десятилетий в России. Однако в более поздний период он освобождается от влияний трех колоссов; в эмиграции он не пишет произведений на русском языке и с русской тематикой. Музыка Волконского, равно как и его исполнительское творчество, принадлежат культуре русской диаспоры. Его возвращение на Запад, общение с русскими людьми, живущими там, – реальное тому подтверждение.

СВЕТЛАНА САВЕНКО (МОСКВА)

СЛОВО АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА В НОВОЙ МУЗЫКЕ

Прозаическое слово сравнительно поздно проникло в музыку. В историческом плане речь здесь может идти лишь о ситуации Нового времени, когда окончательно сложилась дихотомия поэзии и прозы. Под поэзией, соответственно, подразумевается не просто нечто имеющее упорядоченный ритм и, скажем, рифму: например, Псалтирь даже в русском прозаическом переводе – это не проза, равным образом и некоторые фольклорные жанры, на первый взгляд прозаические. Всё это относится к сфере архаического по своему происхождению синкретизма, то есть единства слова и музыки, которое распалось в относительно недавние времена.

Музыкальная интерпретация слова, и поэтического, и прозаического, разветвляется в нескольких планах. Первичным принято считать понятийный, семантический аспект. Другими словами, музыка передает прежде всего смысл текста. Однако взаимоотношения слова и музыки могут рассматриваться и с иной точки зрения, а именно в аспекте звучания (фонизма, сонорики) и структуры. Все три момента находятся в довольно сложном взаимодействии, и акцентирование того или иного из них зависит, в конечном счете, от эстетической позиции композитора, осознанной или интуитивной, которая к тому же подвержена естественным переменам даже в рамках одного сочинения. Например, в классической номерной опере в речитативах преобладает семантический аспект слова, а в ариях и ансамблях на первый план выступает его структурное значение. С другой стороны, известно, что фонизм и структурность слова приобрели особое значение в музыке XX века, в процессе эмансипации от понятийно-смыслового его содержания. Впрочем, музыка шла здесь вслед за литературой, в первую очередь за поэзией.

Проникновение прозаических текстов в музыку к середине XX столетия стало свершившимся фактом. Проза превратилась в материал в первую очередь музыкально-сценических сочинений. Распетое прозаическое слово распространилось достаточно широко, и опера на прозаический текст стала восприниматься даже как нечто более естественное, чем на стихотворный. Однако музыка потребовала здесь своеобразной компенсации. Ведь если поэзия, имеющая свою организацию, структурную и в ряде случаев фониче-

скую и тем выдающая свое родство с музыкой, легко возвращается в ее лоно, то проза нуждается в «приручении», в особой работе композитора и либреттиста, которая бы выявила в прозаическом слове музыкальные возможности. И здесь даже у крупнейших художников могут возникнуть весьма разные результаты. Так, Прокофьеву, принципиальному стороннику прозаического либретто, несомненно, удалось в «Игроке» подчинить слово Достоевского музыкальной интерпретации. А вот в «Войне и мире» результат оказался не столь бесспорным – в схватке с гением прозы Толстого композитор, похоже, охромел подобно Иакову. В неравный бой вступил Прокофьев и с текстом Бориса Полевого («Повесть о настоящем человеке»). Но тут «прозаичность» была иной природы. Возможно, объясняется это тем, что, в отличие от поэзии, далеко не всякая проза рассчитана на произнесение, на интонирование: наверное, существуют такие ее разновидности, которые требуют чисто мыслительного восприятия, то есть глазного чтения.

Не меньшие, если не большие трудности возникают перед композитором, решившим обратиться к одному из крупнейших русских писателей XX столетия – Андрею Платонову.

Сочинения Андрея Платонова с большим опозданием проникли в музыку. Под «опозданием» имеются в виду несколько десятилетий, которые протекли со дня кончины писателя (5 января 1951 года), прежде чем композиторы начали обращаться к платоновским текстам. Заметим кстати, что только что упомянутый Прокофьев в каком-то смысле, возможно, исторически «разминулся» с прозой Платонова – он словно бы ходил рядом с нею. Но, разумеется, это не более чем предположение.

Не стоит забывать и о трудной судьбе самих платоновских текстов. Подлинные масштабы гениального дарования Платонова стали проясняться лишь в 1990-е годы. Даже в «оттепельные» 1960-е главные создания писателя, такие, как роман «Чевенгур» и повесть «Котлован», оставались недоступными. Позднее они были опубликованы за пределами СССР и проникали в виде запрещенного «там-издата». Более того, по сию пору произведения Платонова печатаются с искажениями, поскольку не существует критически выверенного, основанного на автографах собрания сочинений писателя.

Но главная трудность музыкальной интерпретации заключена в самой платоновской прозе, в ее материи и в ее смысле, таящемся в глубинах языка. Вот как говорит эта проза о музыке, и композитор, желающий соприкоснуться с Платоновым, наверное, должен вслушаться в нее: «К бараку подошла музыка и заиграла особые жизненные звуки, в которых не было никакой мысли, но зато имелось ликующее предчувствие, приводившее тело <...> в дребезжащее состояние радости. Тревожные звуки внезапной музы-

ки давали чувство совести, они предлагали беречь время жизни, пройти даль надежды до конца и достигнуть ее, чтобы найти там источник этого волнующего пения и не заплакать перед смертью от тоски тщетности» («Котлован»).

«Особые жизненные звуки», которые описывает Платонов, – очевидно, какой-то оптимистический марш. Но читателю невозможно идентифицироваться с «ликующим предчувствием», о котором говорится в этом месте: что-то мешает. Препятствием оказывается то, что можно было бы назвать отсутствием субъекта переживания. Об этом свойстве платоновской прозы написал (в 1973 году) Иосиф Бродский и именно в связи с «Котлованом»: «Платонов не был индивидуалистом, ровно наоборот: его сознание детерминировано массовостью и абсолютно имперсональным характером происходящего <...>. Не эгоцентричные индивидуумы, которым сам Бог и литературная традиция обеспечивают кризисное сознание, но представители традиционно неодушевленной массы являются у Платонова выразителями философии абсурда, благодаря чему философия эта становится куда более убедительной и совершенно нестерпимой по своему масштабу»¹. Кстати, Бродский считал Платонова непереводаемым, заключая: «Благо тому языку, на который он переведен быть не может»².

Последнее – всё же метафора. Платонова перевели и переводят на другие языки, в том числе и на язык музыки, более всего сопротивляющийся «имперсонализации» даже в тех случаях, когда композитор оперирует подчеркнуто безличными идиомами, как в минималистской пьесе.

Платоновская имперсонализация, о которой говорит Бродский, – это, говоря другими словами, утрата антропоморфного, личностного восприятия мира, выработанного веками культуры Нового времени. Историко-социальный катаклизм, пережитый Россией в 1917 году, ощущается в его прозе как экзистенциальное, метафизическое событие, как глобальное перерождение самой природы человека. У Осипа Мандельштама подобное ощущение начинается с размышлений о конце романа, обусловленном «катастрофической гибелью биографии». В статье, написанной в 1922 году, он констатирует: «Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз... Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа...»³. Через 10 лет, в мае 1932 года Мандельштам сочиняет

¹ Бродский И. Послесловие к «Котловану» // Иосиф Бродский. Набережная не-исцелимых. Тринадцать эссе. М., 1992. С. 7.

² Там же.

³ Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 74–75.

стихотворение «Ламарк», где теория «катастроф» биолога Жана Батиста Ламарка трактована как свершившееся эсхатологическое событие: «Он сказал: довольно полнозвучья, // Ты напрасно Моцарта любил, // Наступает глухота паучья, // Здесь провал сильнее наших сил...» Как и в некоторых других случаях, речь тут идет о физическом перерождении человека, о конце самого рода человеческого в прежнем смысле слова. В 1920-е годы подобные идеи имели еще оптимистическую окраску, их питали естественнонаучные опыты по продлению жизни, омоложению и, в конце концов, достижению бессмертия: вечная жизнь должна была быть достигнута с помощью медицинских экспериментов. Не случайно в это время так популярны оказались идеи философа Николая Федорова, с его чаяниями физического воскрешения ушедших поколений.

Но упования на человекобожество имели свою полярную противоположность, изнаночную сторону: о ней и идет речь в «Ламарке» Мандельштама. Это переход человека в животное состояние, растворение и исчезновение в мире зверей и насекомых, порой добровольное и даже как бы желанное. Примером здесь может служить не только «Превращение» Франца Кафки, но, возможно, гораздо более страшная трансформация героя рассказа Андрея Платонова «Мусорный ветер», который становится чем-то вроде обезьяны, то есть совершает эволюцию, обратную дарвиновской. Причем совершает как будто по своей воле, желая максимально слиться с отвратительной средой – ибо человечество пришло к концу. Как ящерицы в песках, неотличимы от окружения и другие персонажи Платонова – например, Назар Чагатаев из повести «Джан», для описания которого у автора находится лишь два прилагательных: «молодой нерусский человек». Больше ничего Платонов не сообщает о своем герое. В сущности, это и есть новый человек будущего коммунистического рая, «прекрасного нового мира», о котором Платонов делает дневниковую запись: «Типичный человек нового времени: это голый – без души и имущества в предбаннике истории, готовый на всё, но не на прошлое»⁴.

Что же делать музыке с этой прозой, с этим языком, подчинившим себя чудовищной утопии, так легко соскальзывающей в антиутопию?

Одна из первых по времени интерпретаций слова Платонова принадлежит Александру Вустину: Три песни из романа Андрея Платонова «Чевенгур» для голоса и ансамбля (кларнет, бас-кларнет, альт, виолончель, контрабас), законченные в 1992 году. В романе Платонова это действительно песни. Их поют те самые «голые, без души и имущества» «нищие духом», если

⁴ Цит. по: «Литературная газета», 1992, 12 февраля.

воспользоваться евангельским словом, – блаженные, коим уготовано Царствие Небесное коммунистического рая. Слова песен просты и страшны в своей простоте – и не только потому, что речь в них идет о смерти, о сиротстве и одиночестве, но и потому, что неуклюжие вирши, даже произносимые от первого лица, поет словно хор неразличимых персонажей – это тот самый «внеличный, фольклорный сюрреализм», о котором применительно к Платонову говорит Бродский: «Шумит волна на озере, лежит рыбак на дне, и ходит слабым шагом сирота во сне» (1); «Кто отопрет мне двери, чужие птицы, звери?.. И где ты, мой родитель, увы – не знаю я...» (2). «Ах, мой товарищ боевой, ездай вперед и песню пой, Давно пора нам смерть встречать, ведь стыдно жить и грустно умирать...» (3).

Пример 1. А. Вустин. Три песни из романа А. Платонова «Чевенгур»

1 такт ≈ 3 сек.

f *risolando*

Voice

Ах, да-то-ва – рещь бо – е – во-й, ездай вперед и не – сло-на-й,

meno f

p да-вно по-ра нам смерть при-нять

Cl. (B)

Cl. B. (B)

Vla

Vc.

Cb.

sub post.

В музыке Вустина возникает точное соответствие стихам – платоновский по духу тон, создаваемый простыми и немногочисленными деталями: элементарными мелодическими оборотами из звуков трезвучия, столь же элементарными фигурациями инструментов, внезапными вступлениями и окончаниями-провалами. В третьей песне голос имитирует военную фанфару, чередуясь со скупыми инструментальными ригурнелями: абсурдистский минимализм, по-настоящему созвучный Платонову.

Третье стихотворение цикла Вустина использовано и в «Чевенгуре» Владимира Тарнопольского (2001) – сочинении, совсем иначе интерпретирующем тексты Платонова. У Тарнопольского стихотворение помещено в финальный раздел не очень продолжительной, но чрезвычайно насыщенной композиции. «Солдатская песня, которую поют на всех войнах, вплоть до чеченской», – комментирует композитор, рассчитывающий, что ассонанс «Чечня – Чевенгур» возникнет в сознании слушателя.

Пример 2. В. Тарнопольский. «Чевенгур»

Ах, мой то-ва-рищ бо-е-вой, *gliss.*

ез-май вне-ред и не-сно мой, *gliss.*

дав-но наш смерть ко-ра вы-ре-зать,

ведь сы-го-да жить и зря-тко у-ми-рать

Мотив песни по-платоновски рудиментарен и даже убог. Однако именно он оказывается смысловым итогом предельного по напряжению подъема в предыдущем разделе, где звучание приобретает стереофоническую многоплановость, в частности благодаря наложению записи и живого звучания. Там же формируется и главный звуковой образ финала. Он физически конкретен и одновременно глубоко символичен: «дыхание» паровоза, чуда техники, боготворимого у Платонова, ничуть не меньше, чем «Pacific 231» в пьесе Онеггера. Но райское видение технического прогресса трансформировано в конвульсивный ритм агонии, постепенно замирающий в предчувствии неизбежного конца.

Кроме финальной песни, Тарнопольский не использует стихов. Два других отрывка, положенных в основу пьесы «Чевенгур», заимствованы из прозаических произведений Платонова: повести «Ювенильное море» и рассказа «Река Потудань». И если рудиментарный мотив песни «Ах, мой товарищ боевой» и внешне, и внутренне полностью согласуется с платоновской сти-

листочкой, то интерпретация прозаических фрагментов не лишена оттенка вызова и, следовательно, дискуссионности.

Пример 3. В. Тарнопольский. «Чевенгур»

③

Handwritten musical score for Soprano (Sopr.), Violin (Vno), and Cello (Cb.). The score is in 3/4 time and consists of three measures. The Soprano part has lyrics: "мч - - p-p-p-p-e". The Violin part has dynamics "p" and "f". The Cello part has dynamics "p" and "f". There are various performance markings such as "trullato", "st", "trinc", "Basso", "p", and "f".

Резкие скачки, распевание-«раздувание» согласных, дробление слова на фонетические элементы, инструментальные приемы пения, вокализация инструменталистов и прочие приметы авангардного вокального письма плюс до крайности плотное, густое звучание ансамбля (в примере приведен чуть ли не самый прозрачный фрагмент) – всё это, казалось бы, находится в противоречии с «имперсональной» простотой письма Платонова. Действительно, Тарнопольский избирает здесь метод стилистического контрапунктирования, а не тавтологии, причем контрапунктирования контрастного, несомненно, чреватого риском. Однако авангардный музыкальный язык, к которому апеллирует композитор, в своем роде тоже имперсонален – это язык аффектов, освободившихся из-под власти личностного, от интенции субъективного самовыражения – то есть от того, чем жила музыка советского периода от Шостаковича до Шнитке. Кроме того, «имперсональности» способствует и тембровое насыщение звучания, как вокального, так и инструментального: музыка на своем языке создает некий эквивалент платоновскому письму, где снята всякая смысловая инерция и где слова употребляются необычно весомо, как бы в своем первозданном, «докультурном» значении. Союз слова и музыки, заключенный в подобных условиях, рождает принципиально новое эстетическое переживание, вполне сравнимое по своей остроте с выдающимися достижениями прошлого, – например, экспрессионистским музыкальным театром и шёнберговским Sprechgesang. Слово Платонова становится, таким образом, катализатором радикального движения музыки «по направлению к прозе» – движения, которое сулит еще немало открытий.

Дмитрий Шульгин (Москва)

К ПРОБЛЕМЕ ФОРМООБРАЗУЮЩЕГО ЗНАЧЕНИЯ КОМПОНЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ В КОМПОЗИЦИЯХ ВИКТОРА ЕКИМОВСКОГО

В любом музыкальном сочинении композиционно-драматургический процесс предстает как взаимодействие ряда относительно самостоятельных композиционных планов, каждый из которых связан с развитием какого-либо одного компонента музыкальной ткани. Некоторые из этих планов, содержание и закономерность развития которых не имеют яркой индивидуальности, обычно не воспринимаются как самостоятельно действующее композиционное явление, и, чаще всего, обладают либо сходным, либо (в более редких случаях) идентичным конструктивным решением (например, «Ave Maria» В. Екимовского для 48 скрипок или «Pianissimo...» А. Шнитке). И напротив, планы, имеющие такую индивидуальность, как правило, предстают в виде своеобразных составляющих общекомпозиционного (= панкомпозиционного) процесса (например, звукоплотностной и динамический композиционные процессы в «Лунной сонате» Екимовского или фактуротематический – в его «Vers libre»)¹.

Образование разноматериальных компонентных форм может быть связано и с общераспространенными и достаточно индивидуальными композиционными принципами. Любые из этих принципов способны выступать как в качестве единственного конструктивного фактора, так и в определенной связи с другими, что приводит к образованию, соответственно, одноплановой, «многозначной» (= смешанной) или многоплановой компонентной формы. Специфика применения каждого из композиционных принципов в одной или нескольких компонентных формах музыкального сочинения обуславливает специфику его панкомпозиционного содержания. И здесь осознанное или неосознанное стремление композитора к индивидуальному воплощению того или иного композиционного принципа на уровне того или иного средства музыкальной ткани становится исключительно важным критерием в оценке индивидуальности его композиционного мышления.

¹ Такого рода композиционные планы получили в ряде музыковедческих работ название «многопараметровые формы» (первый из терминов «семейства параметровых», предложенный Ю. Н. Холоповым). Параметровые формы в данной работе определяются как «компонентные».

Независимо от своей материальной специфики все разнокомпонентные формы Екимовского и его современников имеют ряд общих закономерностей, обусловленных построением на основе одних и тех же композиционных принципов, в том числе относящихся к музыкальному искусству разных эпох. Наличие этих и других общих моментов в содержании «разнокомпонентных форм» является объективной предпосылкой для их классификации, в частности выстраиваемой:

❖ в соответствии с материальным составом таких форм: «моноэлементные компонентные формы» – композиционные структуры, складывающиеся на основе однопорядковых элементов (только интервалов, только ритмоформул); «полиэлементные компонентные формы» – композиционные структуры, складывающиеся на основе разнопорядковых, но однокомпонентных элементов (например, ритмоформул и пауз); «монокомпонентные формы» – композиционные структуры, выстраиваемые на основе только одноматериальных элементов (например, только тембровых – темброформа); «поликомпонентные формы» – композиционные структуры, складывающиеся на основе разноматериальных элементов (гармонических и динамических, ритмических и тембровых);

❖ в соответствии с голосовым составом: «однослойная компонентная форма» (= одnogолосная, однопластовая) и «многослойная» (= многоголосная, многопластовая);

❖ в соответствии с композиционными принципами, сложившимися до XX столетия – музыкальные формы средневековья, Возрождения, барокко и классико-романтической эпохи;

❖ в соответствии с композиционными принципами, приобретшими исключительно важное конструктивное значение в музыкальном искусстве второй половины XX столетия, в том числе принципом прогрессии и серии – прогрессивная и серийная компонентные формы;

❖ в соответствии с принципом векторно-графической или, иначе, геометрической композиции – «строгие» и «свободные геометрические (= графические) компонентные формы»;

❖ в соответствии с построением компонентных форм на основе сходного или разного принципов композиционной структуры – «однотипные» и «разнотипные компонентные формы»;

❖ в соответствии с целостностью композиционного процесса – «сосредоточенная компонентная форма (= целая, непрерывная)» и «рассредоточенная (= дробная, прерывная)»;

❖ в соответствии с конструктивно-структурной устойчивостью композиционного процесса – «стабильная компонентная форма» и «мобильная

компонентная форма» (в том числе форма с композиционным отклонением, модуляцией или эллипсисом);

❖ в соответствии с построением компонентной формы на основе одного или нескольких композиционных принципов: «компонентная моноформа» («компонентная однозначная форма»); «компонентная полиформа», в том числе: «многозначная (смешанная) компонентная форма» и многоплановая.

В современных «разнокомпонентных формах» наряду с композиционными принципами, имеющими многовековую историю, особое значение имеет «принцип геометрической композиции»². Действие этого принципа приводит обычно к образованию в музыкальной ткани двух типов музыкальной формы: «строго геометрической» – формы, «графический облик» которой напоминает определенные геометрические фигуры (трапецию, треугольник, четырехугольник, полушарие и др.), и «свободно-геометрической» или, иначе, рельефной формы, чей «графический облик» ассоциируется с конфигурацией горного рельефа, рельефа морского дна и др.

Строгие геометрические формы.

В современной музыкальной ткани «строгие геометрические формы» представлены относительно индивидуальными по своему векторно-графическому решению структурами, которые обычно вызывают аллюзию с той или иной геометрической фигурой, что, собственно, и позволяет определять эти формы как геометрические. Организация их композиционного процесса, его динамика в творчестве Екимовского может быть связана с разными конструктивно-геометрическими принципами, в том числе принципом трапеции (трапеционная компонентная форма – форма, имеющая конфигурацию трапеции: «Успение» – «плотностно-голосовая трапеция»), треугольника («диапазонный» и «звукотлотностной равнобедренный треугольник» в «Ave Maria»), четырехугольника («громкостной прямоугольник» в «Ноктюрнах»), эллипсиса, пирамиды (Прелюдия и фуга – громкостная пирамидная форма; Двойные камерные вариации – шестиступенная равносторонняя «громкостная пирамида») и др. Некоторые из этих форм могут представать в самых разных вариантах. Скажем, трапеционная форма может выступать как «фигура» с равными и неравными углами, то есть с вершинами и основаниями самой разной протяженности.

При создании строго-геометрических форм возможно и однократное и многократное действие каждого из конструктивно-геометрических принци-

² Принцип, ведущий к такой композиционной организации однородных компонентов музыкальной ткани, при которой графическое выражение их отношений напоминает какие-либо геометрические тела, рельефы.

пов, что приводит к их становлению как, соответственно, одночастных (= однофазных) или многочастных (= многофазных) композиционно-геометрических структур. Следствием многократного повторения какого-либо из этих принципов и при сохранении всех исходных параметров компонентного материала обычно оказывается образование «цепной (= куплетной) геометрической формы» (например, цепи равнобедренных прямоугольных треугольников), а при изменении этих параметров – «вариационно-цепной» (например, «куплетно-вариационной трапециoidal пирамиды»), составляющими частями которой являются трапеции, отличающиеся друг от друга угловыми показателями, а также вертикальным и горизонтальным индексом: «Лирические отступления» – «крещендирующая звукоплотностная рассредоточенная форма»). При последовательном выстраивании «компонентной формы» на основе разных принципов геометрической композиции, она обретает значение «полигеометрической», а ее составляющими блоками (разделами, частями) оказываются разнообразные «геометрические субформы». В «полигеометрических формах» наряду с их собственными специфическими композиционными принципами обычно действуют и традиционные, в частности, связанные с такими формами, как рондо, трехчастная репризная, зеркально-симметричная и вариационная, что, в свою очередь, увеличивает число видов и подвидов «строго-геометрических форм».

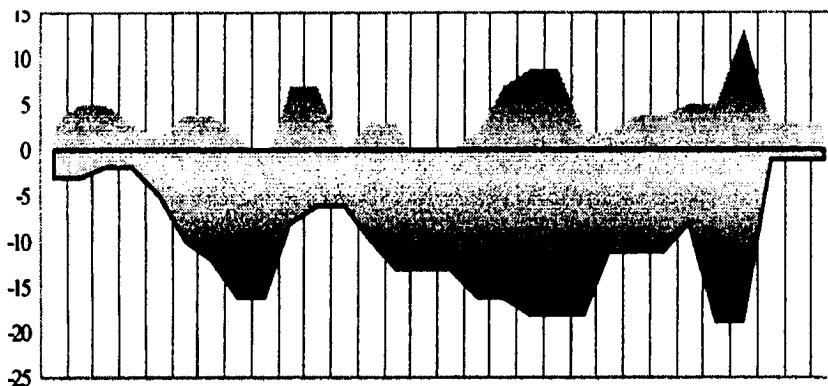
Свободные геометрические формы.

Как правило, эти формы имеют относительно индивидуальное векторно-графическое решение, которое чаще всего ассоциируется с различными горными рельефами. Однако при всей такой индивидуальности, на уровне отношений достаточно крупных фаз своего рельефа, свободно-геометрические формы часто обнаруживают между собой и определенное сходство, которое может быть обусловлено, с одной стороны, выстраиванием отношений этих фаз на основе одних и тех же принципов традиционной композиции (например, принципов рондо, трехчастной репризной), а с другой – участием в этих формах в качестве составляющих всех ранее названных строго-геометрических форм.

Свободные геометрические формы Екимовского исключительно разнообразны. Своеобразным примером в этом плане могут служить, в частности, и отдельные «компонентно-композиционные структуры» I и III частей его Композиции 16. I часть – «многокомпонентная полиформа»:

- на уровне диапазонного процесса – зеркально-волнообразная («пульсирующая», «зеркально-холмистая») крещендирующая с обрамлением.

Схема. Зеркально-волнообразная (= пульсирующая, «зеркально-холмистая») крещендирующая диапазонная форма с обрамлением³



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Ряд	3	5	5	3	1	4	4	2	-2	7	7	0	3	3	-3	0	2	7	9	9	2	2	4	4	5	5	13	3	3	3
1 Ряд	-3	-3	-2	-5	-10	-12	-16	-16	-8	-6	-6	-10	-13	-13	-16	-16	-18	-18	-18	-11	-11	-11	-11	-8	-19	-19	-1	-1	-1	

Отдельные фазы этой формы (на уровне минусовых и плюсовых значений) имеют зеркально-волнообразную структуру, другие – напоминают разные геометрические фигуры (трапеция – фаза 7-10⁴, +фаза 9-12, – фаза 18-22, – фаза 25-28; треугольник: +фаза 26-28; прямоугольник: + фаза и – фаза 28-30 и др., но уже более сложные геометрические фигуры). В ряде случаев здесь образуются также контрастные и имитирующие фазы-волны, в том числе: синхронно-зеркальные (фазы с зеркальным рельефом – 17-21, 28-30), синхронно-параллельные (фазы с «однонаправленным рельефом» – например, параллельное движение вниз – вторая половина четвертого замера и

³ Форма, складывающаяся из ряда криволинейных и прямолинейных расширений и сужений диапазона музыкальной ткани, при общей тенденции к его расширению (от начальной кварты $g^1 - c^2$ до кульминационной трехоктавной сексты $e - c^3$ и завершающаяся в диапазоне $as^1 - c^2$ (близком начальному). Нулевая точка отсчета верхних и нижних звуков музыкальной ткани – звук ля первой октавы. Интервал между этими звуками и тоном ля измеряются в полутонах (на схеме ряды 1-й и 2-й). Верхний цифровой ряд – номер очередного замера. С учетом того, что в этой части отсутствует тактовая организация, в качестве очередной группы звуков рассматривается всякая вертикаль, в которой появляются новые звуки.

⁴ Границы фаз обозначены в верхнем цифровом ряду; знаки – и + обозначают соответственно нижнюю и верхнюю части общего диапазона музыкальной ткани по отношению к нулевой точке отсчета – звуку ля первой октавы.

первая половина пятого), имитационно-зеркальные (фигура трапеции: – фаза 7-10 и +фаза 9-12), просто имитационные (имитация в прямом движении: +фаза 21-24 и – фаза 22-25).

- на уровне сонантного процесса – «горно-рельефная сонантная форма»; горно-рельефное содержание этой формы связано с наличием в ее «графическом облике» геометрических фигур (в частности, треугольников разной конфигурации), напоминающих в своей совокупности очертания многопикового хребта. Функцию обрамления в этой форме выполняют разделы, совпадающие в своей сонантности – первая и последняя вершины «композиционного рельефа»;

- на уровне интервально-плотностного процесса – «полифазная диминуирующая интервально-плотностная форма с обрамлением», то есть форма, имеющая в своей структуре ряд расширений и сужений при общей (но слабо выраженной) тенденции к сужению. Отдельные фазы этой формы напоминают определенные геометрические фигуры (в точном или приближенном отображении), в том числе квази-трапецию и треугольник.

Рассмотренные компонентные формы при всей своей конструктивной индивидуальности обнаруживают и определенное сходство. Так, «диапазонная форма» и «плотностная», имеющие, соответственно, крещендирующую и диминуирующую структуры с обрамлениями, являются «зеркальным подобием» друг друга; «сонантная форма» с ее волнообразной структурой (крещендирующе-диминуирующей) отражает в себе динамические качества той и другой форм; «громкостная континуально-статическая форма», выступая внешне как контрастная ко всем остальным компонентным формам, обнаруживает в своей структуре определенную близость к трапециобразным и прямоугольным фазам «плотностной», «сонантной» и «диапазонной форм».

III часть – форма на уровне ритмопроцесса – многозначная: 1-е значение – на уровне отношений между ритмомотивами верхнего и нижнего пластов музыкальной ткани по количеству временных долей, содержащихся в них – бесконечный ритмический канон; 2-е значение – на уровне отношений ритмомотивов по количеству их временных долей, но уже без различия принадлежности этих ритмомотивов к определенному пласту – «ритморондо», в котором функцию рефрена выполняют четырехдольные ритмомотивы, а функцию эпизодов – двудольные и остальные многодольные мотивы; 3-е значение (на том же уровне), трехчастная с сокращенной репризой⁵.

⁵ Другие виды «разнокомпонентных музыкальных форм» современной музыки классифицируются и характеризуются с подробными иллюстрациями в книге автора: *Современные черты композиции Виктора Екимовского*. М., 2003.

ГРАЖИНА ДАУНОРАВИЧЕНЕ (ВИЛЬНЮС)

КОМПОЗИЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ НОВОЙ ЛИТОВСКОЙ МУЗЫКИ: МИКРОДИМЕНСИОННАЯ ТЕХНИКА РИТИСА МАЖУЛИСА

В пейзаже Новой литовской музыки проницательный наблюдатель мог бы усмотреть некоторые мотивы кубистских форм – ромбы, треугольники, квадраты, шестиугольники... Это геометрически сплотившиеся фигуры композиторов, которые представляют панораму литовского модернизма и постмодернизма. Наряду с наиболее знаменитым литовским треугольником с известными фигурами Бронюса Кутавичюса, Освальдаса Балакаускаса и Феликса Байораса сегодня весьма явно проявляет себя радикальная тройца со-рокалетних композиторов – Ричард Кабелис, Шарунас Накас и Ритис Мажулис. Последнее образование сформировалось на основе некоторых общих предпосылок специфической микроскопии звука, манипуляций еще не востребованными в литовской музыке величинами звуков и длительностей, внедрения пропорционального конструктивизма и феномена политемповости. Статья посвящена микродименсионному творчеству одного из персонажей данного треугольника – Ритиса Мажулиса.

Апология микроструктурности в творчестве Мажулиса может быть объяснима многими причинами¹, среди которых в качестве наиболее неординарным может быть импульс смысла легко переводимого значения фамилии композитора. *Matutinus parvulus* – так по-латыни однажды было прочтено имя и фамилия Ритиса Мажулиса. Однако сыгранная шутка, осознаваемая всерьез, может поистине стать концептуальным кодом объяснения. Косвенно такую возможность подтверждает тот факт, что вербальная структура «mažas», «mažylis», «mažulis» – что в разнообразных сокращенных формах означает «маленький», «малыш», «младенец» – явно присутствует во многих вербальных текстах опусов Мажулиса и может быть прочтена на разных языках.

¹ Микроинтервальная музыка появилась в Литве в 30-е годы XX века вместе с учеником Алоиса Хабы Иеронимасом Качинскасом, который сочинял четвертитоновые опусы – например, Трио № 1 для трубы, альты и фортепиано (1933) и др. Однако его микроинтервальные опусы не были исполнены, а их партитуры исчезли в суете времени и событий.

Вполне закономерно и то, что встречающиеся формулировки определения микроинтервалов в манускриптах XV–XVI веков, например такие, как «малые частицы тона» («*minute parts of the tone*», где *minute* – означает «малый»), тоже отождествляются со смысловым значением фамилии Мажулиса. Однако, приступая собственно к анализу музыки композитора, заметим, что наиболее распространенное определение ее в качестве микротоновой является спорным по двум причинам. Первое – если понятие *tonus* будем рассматривать в качестве синонима звука вообще, то придется принять во внимание замечание Вальтера Гизелера, который утверждает, что отдельный звук может быть высоким, низким, громким, но по своей сути не может быть «микро», ибо его величина определяется только по его отношению к другому звуку – что, как известно, определяется интервалом (отсюда – микроинтервальная музыка)². Второе – если при определении «микротоновая музыка» мы будем акцентировать смысл латинского *tonus* (что собственно означает большую секунду), то, следуя строгой теоретической традиции, высотные микроструктуры творчества композитора сопоставимы не с делениями латинского *tonus*, а скорее с термином *semitonus*, поскольку именно микроскопия полутона определяет отношение композитора к двенадцатитоновым системам («*atwelve system*»)³. Как известно, композиторская практика XX века явно размежевала две полярные возможности – к увеличению или уменьшению количества звуков в октаве. Итак, приняв решение к увеличению количества звуков, Мажулис сочиняет свои микроструктурные опусы, манипулируя следующими делениями полутона – *duo partes de semitono* (два звука в полутоне – в *Menzūros*), *quattuor parts de semitono* (четыре звука в полутоне в *Palindrome*), *quinque parts de semitono* (пять звуков в полутоне – в *Cum essem parvulus*) и *triginta parts de semitono* (тридцать звуков в полутоне – *Talita cumi*).

Однако музыка композитора, которая вся помещается в пространстве одного полутона (например, в сочинении *Talita cumi*), ставит вопрос о его отношении к принципам деления данного полутона, что в свою очередь может представить опять же две влиятельные традиции: первая – неровные размеры полутонов и неровное деление малых и больших дизисов в системе Вичентино, ориенталистские микроинтервалы Тона де Леу или микро-

² См.: *Gieseler W. Kritische Anmerkungen zur Komposition mit Kleinstintervallen // Forum: Microtonality today. Perspectives of New Music. Vol. 29. 1991, No. 1. P. 159–172.*

³ «*Atwelve system*» и «*atwelve tone*» – данные понятия использует композитор Юлия Вернц. См. *Werniz J. Adding pitches: some new Thoughts, ten years after Perspectives of New Music's Forum: Microtonality Today // Perspectives of New Music. Vol. 39. 2001, No. 2. P. 159–210.*

интервалы гармонических зон спектралистов (Тристана Мюрай, Жерара Гризе, Клода Вивье); вторая – логарифмическое, эквидистанционное деление октавы. Выбрав логарифмическое деление полутона, за последнее десятилетие Мажулис создал свою особую модель микродименсионного канона, в котором микроструктурность является основным принципом дизайна музыкального звука – его высотности, длительности, тембра, фактурной организации и т. п.

Сочинение *Menzūros* (1992) представляет ре-эволюцию техники пропорциональных канонов франко-фламандских композиторов, поскольку весь звуковой материал композиций выводился по принципу *Ex una voce* и излагался в манере *per canonem aut subscriptionem*.

Пример 1. *Menzūros*

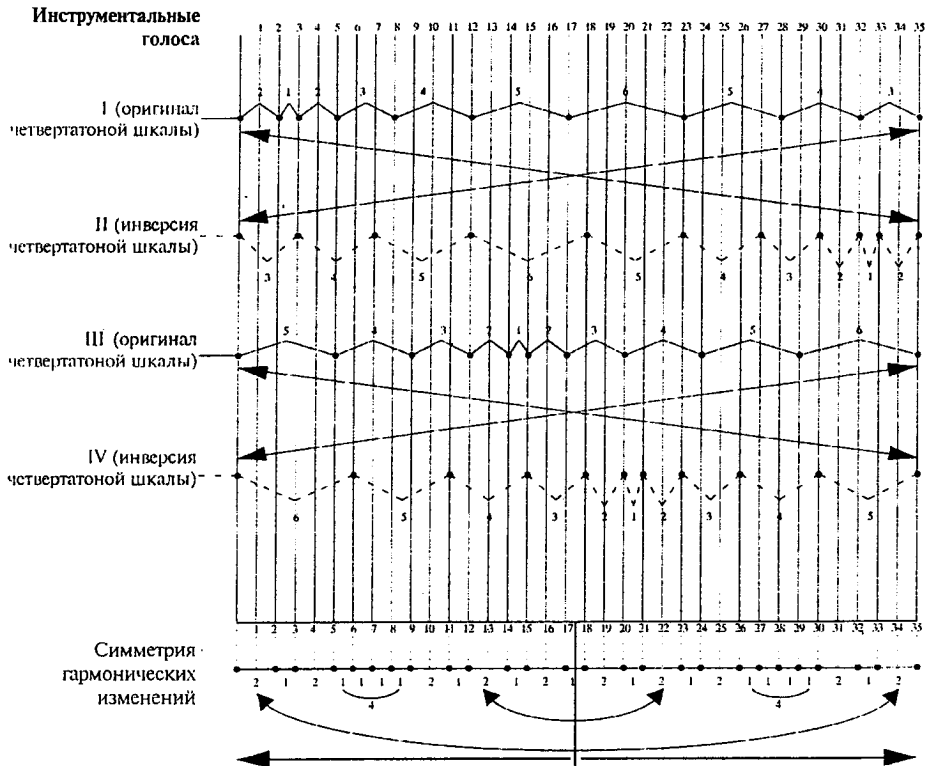
The image displays a musical score for 'Menzūros' consisting of two staves, labeled '0' and '1'. The notes on staff '0' are: C4, C#4, D4, D#4, E4, E#4, F4, F#4, G4, G#4. The notes on staff '1' are: C4, B3, B#3, A3, A#3, G3, G#3, F3, F#3, E3. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two staves. Below the staves is a diagram of a logarithmic scale from 1 to 10, with curved arrows indicating the relationships between adjacent notes. At the bottom, two examples of intervallic transformations are shown, each with a musical staff and a corresponding waveform. The first example is labeled 'I Intversion + Transposition' and shows a sequence of notes with arrows indicating inversions. The second example is labeled 'I Intversion + Inversion + Transposition' and shows a similar sequence with additional inversions indicated by arrows.

Партитура исходит из ультрахроматического тенора (по определению Вышнеградского)⁴, который, казалось бы, преднамеренно экспонирован в качестве ступенчато-линейной шкалы девяти четвертитонов и одного полутона. Именно данная шкала вместе со своим зеркальным дублем, кружась в спиралях своих интерверсий и ступенчато перемещаясь по планомерным транспозициям, проецирует весь звуковой материал композиции. Проанализируем диспозицию ритмических структур в первой секции формы (Пример 2). Если, например, в качестве ритмической величины отсчета мы возьмем четверть с точкой, то убедимся, что каждый голос функционирует на основе определенной числовой прогрессии, например, третий голос имеет следующий ритмический проект: 5:4:3:2:1:2:3:4:5:6...

Пример 2. *Menzūros*

⁴ Иван Вышнеградский экспериментировал с ультрахроматической системой около 1920 года. Его теория ультрахроматизма была опубликована в двух исследованиях: *Quelques considerations sur l'emploi des quarts de ton en musique* (Paris, 1927) и *Manuel d'Harmonie à quarts de ton* (Paris, 1932).

Пример 3. Структура мензурных пропорций в 1-й секции формы



Суммарная система всех ритмических пропорций отдельных голосов составляет абстрактный цифровой квадрат, который объясняет некое константное и феноменальное свойство каждой из 10-ти секций данного произведения – абсолютную симметричность смены гармоний.

Техника мессияновских пермутаций (интерверсий) сохраняет свое значение и для композиции 1997 года *Talita cumi*, сочиненной, по определению Мажулиса, для «мертвых голосов», поскольку микроскопические разделения высотных и временных макроструктур – полутона и четверти – привели к ирреальным разделениям высотных и временных элементов. В данной партитуре композитор воплотил одну из основных идей Вышнеградского, который по аналогии с микроинтервальными структурами предлагал синхронизировать ультрахроматику микродлительностей, а позднее – и тембровочности.

Пример 4. *Talita cumi*. Звуковысотные структуры в 1-й секции формы

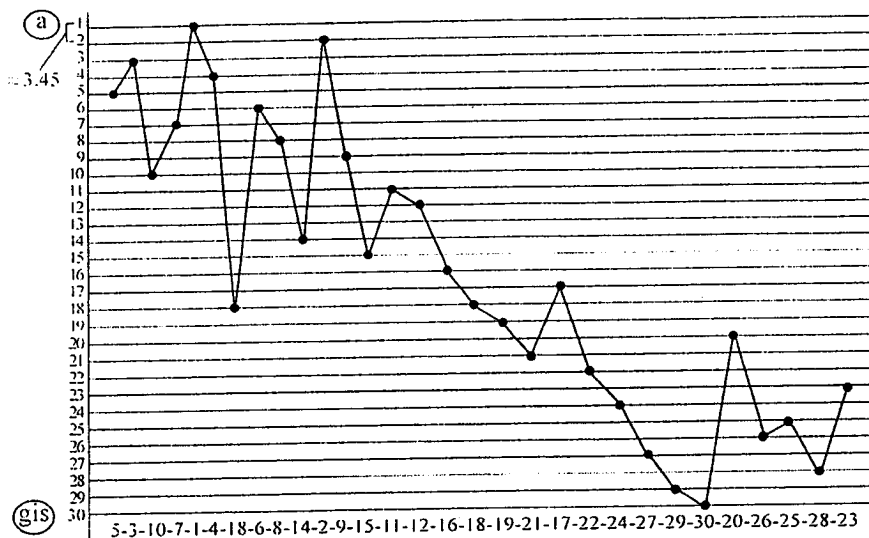
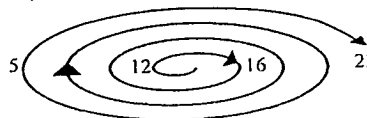


Схема строения пермутаций (интерверсий)

$$a - gis = \frac{100 \text{ центов}}{29 \text{ микроинтервалы}} = 3,448275862... \text{ цента}$$

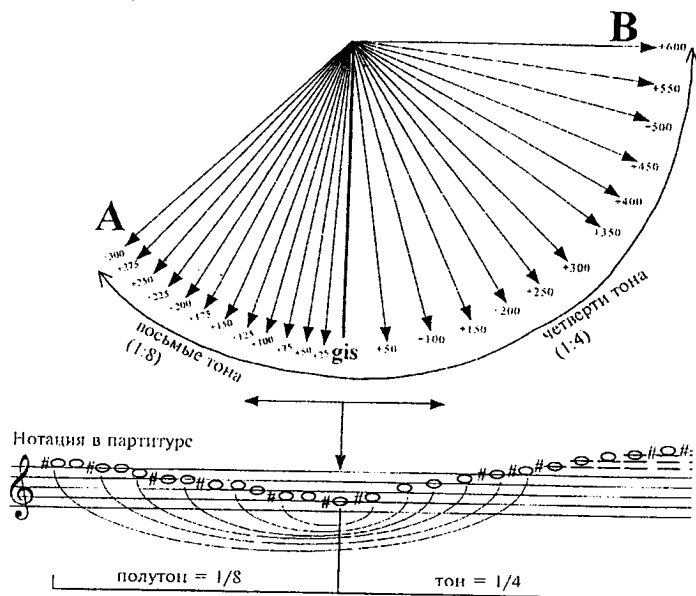


Таким образом, в объемное пространство полутона в *Talita cumi* помещается конструкция из тридцати звуков, между которыми образуются 29 микроинтервалов с иррациональной величиной примерно 3,448275862 центов.

Временная макроструктура – четверть в данной партитуре состоит из 96 микродлительностей, на основе которых Мажулис моделирует 30-элементную временную серию. Музыка *Talita cumi* словно демонстрирует энергию противоборства вращения двух микродимENSIONНЫХ спиралей (высот и длительностей). И эта сюрреалистическая музыка излагается в качестве канона трех мелодий – фонограмм,двигающихся разными темпами в иллюзорном пространстве малых терций (*f-fis:gis-a:h-c*), на фоне которых женские голоса шепчут слоги текста. Такое звучание Мажулис определил как «трагедию живого звука», ибо натуральный звук в данном опусе поистине мертв, оставляя после себя лишь шлейф фиктивного компьютерного звука, звучащего за чертой своего восприятия (выражение Жерара Грize). Не случайно премьера опуса состоялась на фестивале под названием *Musica ficta* в 1997 году в Вильнюсе.

Однако на фоне «трагедии живого звука» Мажулис начал экспериментировать с другими технологиями, которые могли бы стать оптимальными при манипуляциях структурами, состоящими из одного центра генерируемых звуков. Кстати, прототип таких технологических алгоритмов был создан значительно раньше – в пьесе Мессиана «Остров огня II». Таким образом, как бы увеличивая фрагмент своего технологического чертежа, по его образцу Мажулис из статического состояния механически раскачивает процесс одного звука.

Пример 5. *Palindrome*



Звукообраз сочинения *Palindrome* (1996) для компьютерного фортепиано вполне возможно себе представить визуально в качестве колеблющегося маятника четвертитонов и восьмитонов: всё сильнее раскачиваемый стабильный центр *gis* образует зигзагообразную мелодию, состоящую из 672 звуков, которая достигает максимума своих амплитуд и постепенно возвращается в исходную позицию. Подготавливая структуры для своих канонов, Мажулис словно разрезает данную мелодию на 70 пропорционально увеличивающихся частей и при написании канонических имитаций применяет пропорциональные соотношения отдельных голосов по некоторой аналогии с традицией разных ритмических пропорций XV века.

Пример 6. *Palindrome*

The musical score is divided into 11 numbered sections, each with its own set of staves. The sections are labeled with numbers 1 through 11, and each section contains multiple staves of music. The notation includes various rhythmic values and melodic lines, demonstrating the complex structure described in the text. The sections are arranged in two groups: sections 1-7 on the top page and sections 8-11 on the bottom page. The notation is dense and intricate, reflecting the complexity of the piece.

Однако поскольку все мелодические шаги макромелодии смоделированы общим генерирующим принципом, при котором строго соблюдаются пропорции, а окончание предыдущего шага инициирует начало последующего,

постольку абстрактные шаги мелодии могут расцениваться как проявление рекурсивного процесса. С идеальной точки зрения, как увеличивающиеся микроинтервальные амплитуды *Palindrome*, так и измельчающиеся контуры эталона фрактала могут быть бесконечными. В реальной же композиции с весьма вещественным материалом композиторы вынуждены ограничиваться конечным количеством рекурсивных шагов; скажем, в композиции *Profile* Шарля Доджа⁵ три рекурсивных шага генерируют количественные соотношения звуков и темповую иерархию. Универсальность фрактального принципа в музыкальной композиции доказывают и иерархические бесконечные ряды – серии Пера Норгарда, а также скалькулированная в студии IRCAM в 1992 году композиция *Serendib* Тристана Мюрэй с суб-секциями пяти абстрактных темповых фракталов. Возвращаясь к *Palindrome* Мажулиса, следовало бы добавить, что рекурсивные микроинтервальные каноны в данном произведении образуют совершенную палиндромную форму⁶, которой свойственна бинарная концентричность, многоэлементная зеркальная симметрия и ракоходный принцип организации всех структурных элементов.

Самая автобиографичная композиция Мажулиса – *Cum essem parvulus* (2001) – была посвящена коллективу Neue Vokalsolisten Stuttgart. Данная партитура представляет некий результат трансформаций принципа мензурального канона, который естественным образом модулировал в политемповый канон фрактальных мелодических рекурсий. Сегодня музыковеды спорят – известна ли была К. Штокхаузену идея двенадцати темповых шкал Г. Кауэлла⁷ перед сочинением его «Групп» для трех оркестров (1955–1957) и написанием своей знаменитой статьи 1957 года «...wie die Zeit vergeht...», в которой темповые диаграммы весьма схожи с хроматическими темповыми шкалами Кауэлла. Если подобный вопрос ставить при рассмотрении феноменальных политемповых канонов Конлона Нанкарроу (например, в сочинении *Study No. 37 for Player Piano*), то ответ может дать биограф и исследователь его творчества Киль Ганн, который свидетельствовал, что в период сочинения *Study No. 37* стены студии композитора были обвешаны чертежами темповых схем Кауэлла. В случае политемповых канонов *Cum essem parvulus* Мажулиса подобный результат возник как восхищение композито-

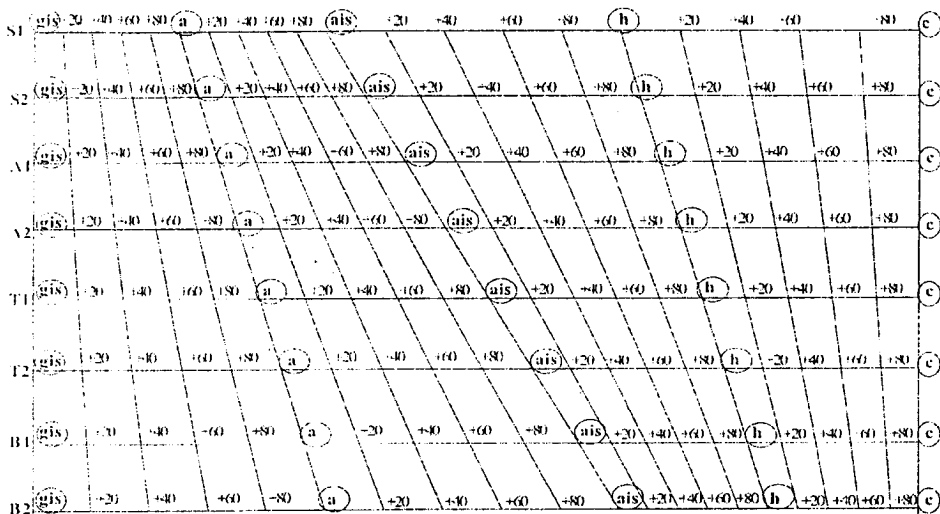
⁵ См.: *Dodge Ch. Profile: A Music Fractal // Computer music Journal*. V. 12. 1988, No. 3. P. 10–14.

⁶ Греч. Palindrom, или Palindramon – возвращающиеся назад. Понятие употребляется для определения «ретроградно-симметрических» (М. Тараканов) или более точно – «зеркально-ретроградных» (В. Холопова) форм.

⁷ *Cowell H. New musical resources with notes and accompanying*. Essay by David Nicholls. Cambridge University press, 1996 (first published 1930). P. 98–116.

ра принципом пропорциональности при микроскопичности дизайна звука. Мажулис не применяет хроматические темповые разделения Кауэлла, но исходит лишь из практического расчета или предположения, что каждый из восьми вокальных голосов одни и те же 10 звуков споет в течение 12 секунд (2-й баритон), в течение 11 секунд (1-й баритон), в течение 10-ти секунд (2-й тенор), в течение пяти секунд (1-е сопрано).

Пример 7. *Cum essem parvulus*. Логика структуры макроформы



Таким образом, из одного центра-унисона восходящие микроинтервалы размером 20 центов (пять звуков в полутоне или десятитоны) складываются в политемповый канон микродименсий, макроконструкция которых выстроена на каркасе обращаемости шкалы темпового проекта. Определяя свое впечатление восприятия строго фрактального канона, думается, уместно применить некие технологические понятия и звуковой процесс уподобить прогрессирующему микродименсионному кластеру микроинтервалов и микродлительностей.

Казалось бы, чрезмерно сложные, однако при этом и необыкновенно прозрачные звуковые конструкции музыки Мажулиса несомненно отвечают звуковому образу культуры нашего времени вместе с его художественными знаниями, предчувствиями и резонансами активных идей. Числовые манипуляции и нериторическая грамматика способствуют сочинению музыки, в которой возможно проявление крепкого чувства, которое, по мысли Дьёрдя Лигети, может быть структурировано на основе крайне строгих звуковых форм.

АЛЕКСАНДР МАКЛЫГИН (КАЗАНЬ)

СОНОРИКА И КОРАНИЧЕСКОЕ ПЕНИЕ

Сонорика как система музыкального мышления возникла в результате закономерного развития европейского композиторского языка. И эстетически, и стилистически в ней нашла отражение одна из доминант эволюции новоевропейской музыки – усиливающееся внимание к звуку, к звучанию, к тембровой индивидуализации музыкальной информации. Именно данная установка привела в XX веке к поразительным открытиям в области европейской гармонии, фактуры, оркестровки. Однако если взглянуть на более чем столетнюю историю сонорики как системы мышления (история сонорности как свойства звучания хронологически более длительна), то можно без особого труда заметить одну из примечательных закономерностей в ее развитии: особыми вехами, отражающими новые звуковые грани сонорики, стали «восточные открытия» европейских композиторов. У истоков этого процесса находился Дебюсси, услышавший в свое время гамелан и создавший новую «звучностную эстетику». В этом же ключе может трактоваться и творчество Стравинского, открывшего особый сонорный мир в «Весне священной» за счет особого прочтения русской древности и в какой-то мере ставшего для европейского слуха «знаком с Востоком». В контексте этой же тенденции могут рассматриваться известные «восточно-сонорные» прозрения середины и конца XX века – Мессиана, Кейджа, Ксенакиса, Штокхаузена. Таким образом, можно усмотреть в истории европейского сонорного метода сочинения музыки своего рода «восточное крыло» (некий «сонорный ориентализм»), имеющее некоторые собственные стиливые особенности.

Вторая половина XX века ознаменовалась появлением сонорных «идей», созданных композиторами, представлявшими пограничные и далекие от европейской традиции культуры. Многие из этих «идей» базировались на стремлении отразить особые красочные и интонационные свойства национальной музыки, передать неповторимый дух национально-художественного мышления. Созданная европейским музыкальным мышлением система сочинения музыки оказалась естественной формой творческого поведения для композиторов многих «восточных регионов». Такие примеры музыки, как Третья симфония А. Тертеряна (I часть), Третья симфония Г. Канчели, демонстрируют образцы чисто сонорного понимания музыкальной формы,

где тембро-красочный материал выполняет основные тематические функции. Более далекий от европейской сонорики географический «пункт» – это японская композиторская музыка, представленная творчеством Т. Такемицу, Ю. Такахаша, С. Осака¹.

Особое место в линии восточного расширения границ сонорности занимает музыка С. Губайдулиной. Несмотря на то, что становление и развитие творческого метода этого композитора происходило в духе европейских традиций, ее звучностные «открытия» не могут трактоваться в сугубо «ориентальном» свете, поскольку возникали «изнутри», исходили из духа татарского национального постижения сонорной выразительности. В известной степени еще в Казани начали формироваться некоторые стороны композиторского мышления Губайдулиной, среди которых можно отметить и особое «состояние сонорности». В городе, где колокольный звон контрапунктически «уживается» с кораническим распевом, академическая тональная музыка с модально трактуемой пентатоникой, создается особая аура звукокраसочности, действующая в разных своих проявлениях. Показательна одна из казанских «сонорных ассоциаций» Губайдулиной, связанная с обучением в детской музыкальной школе, когда, переступая ее порог, она оказывалась «в священном пространстве: звуки, шедшие из аудиторий, образовывали некий политональный сонор. Какое очарование, волшебство. И в этом мире я хотела жить»².

Предрасположенность к сонорному методу мышления, и в частности к «камерной сонорике» отдельных звуков и линий, безусловно, имеет истоки в национальных татарских, а шире – мусульманских традициях. Склонность Губайдулиной к «сонорике тишины», «незвучанию» как антиподу звучания может объясняться не столько, казалось бы, очевидными параллелями с известными идеями Кейджа, сколько генетически заложенными в духовном строе композитора традициями «безмолвного общения», характерными для определенных частей мусульманского ритуала³.

¹ Идея особой перспективности сонорики как метода сочинения музыки «восточными композиторами» неоднократно высказывалась Ю. Н. Холоповым во время занятий с автором данной статьи. Причем принципиально подчеркивалась роль модальных возможностей трактовки сонорики.

² *Холопова В., Рестаньо Э.* София Губайдулина. М., 1996. С. 15.

³ Показательно одно из посещений мечети Губайдулиной, которое описывает композитор в беседе с Э. Рестаньо. Самое эмоционально сильное впечатление на нее оказал момент воцарившейся во время службы тишины как акта коллективного безмолвного общения, идущего из глубин духовного самосозерцания.

В известной степени в мусульманской природе духовности с ее сверхсдержанным выражением чувства («закрытости эмоций») во время ритуала можно усматривать некоторые черты художественного мышления Губайдулиной, а также многих татарских композиторов в последние десятилетия. Подобная интравертность состояния духа в определенной степени вызывает в сочинении музыки склонность не столько к доминированию внешне экспрессивной образности, сколько к желанию отобразить мир в образах импрессивной, красочной многоликости.

Тяготение к колористике было присуще татарским композиторам с первых шагов становления профессионализма. Это выражалось в особой склонности к длительным фактурным панорамам определенного пентатонного модуса, когда внимание концентрируется на звучании как таковом, акцентуации национально специфической орнаментики. Такого рода колористические идеи находились в полном согласии с действовавшей в советские времена идеологии «национального музыкального строительства». Исходной почвой для создания образа национальной музыки был фольклор (музыка устной традиции), причем чаще всего – городской фольклор, возникший в последнее столетие и имевший в себе ощутимые черты русско-европейского музыкального воздействия. На стадии решения проблемы профессионального тонального многоголосия как «необходимой ступени» создания национального композиторского искусства такая интонационная база была, разумеется, наиболее предпочтительной.

В последние десятилетия XX века (в связи с резким изменением идеологических границ) объем «допустимых» для композитора музыкальных «средств национальной идентификации» существенно расширяется. В татарской музыке, начиная с середины 70-х годов, жанры мусульманской музыкально-поэтической традиции (мунаджаты, книжное пение), кораническое пение постепенно начинают пониматься не только как средство социально-сатирического показа образов, но и как область поиска «новых музыкальных ресурсов» для композиторов.

Новый мир интонационности в условиях истаивающего атеизма всё больше получал привлекательное значение в комплексе композиторских предпочтений. Однако на смену одному идеологическому этикету приходит другой – религиозный. Он касается статуса музыки в системе исламского мировоззрения, границ допустимости претворения идей и мелоса сугубо мусульманской музыки в светском (композиторском) искусстве. На степень жесткости действия религиозных установок в этом вопросе действует целый комплекс факторов, среди которых в связи с татарской культурой можно назвать: 1) исторически конкретная идеологическая доктрина ислама, дейст-

вующая в данном национальном социуме; 2) статус секуляритивных установок; 3) художественная актуализация религиозной тематики в светском национальном искусстве⁴.

В настоящее время в татарской культуре ее постсоветского периода усиление действия исламской этикетности – тенденция достаточно явная, что обусловлено рядом причин (как компенсация за десятилетия атеистического подавления, как действие традиции сверхвысокого статуса мусульманского священнослужителя в социально-духовной жизни). Вместе с тем многовековое тесное соседство и взаимодействие с европейской светской культурой (особенно последние два столетия) создали определенный «иммунитет» к строго фундаменталистским идеям и установкам. Принципы «джадидизма», который нередко называют «евроисламом» (Р. Хакимов), значительно расширили нравственно-этические границы допустимости, в том числе и применительно к области искусства. Такой, своего рода, «либеральный ислам» довольно спокойно повел себя в отношении возникшей практики активного применения мусульманских «мотивов» (тем, образов, текстов, интонационности) в светском татарском искусстве последних десятилетий. Некоторые из творческих решений подчас непосредственно вступали в острое противоречие с вовсе не отмененными религиозными «запретами» (например, «Рождение Пророка» М. Шамсутдиновой). Однако такого рода музыка в среде определенной татарской интеллигенции трактовалась как образец истинно национальной. Внешнее спокойствие мусульманских идеологов здесь объяснялось не только отсутствием фундаменталистской жесткости, но и, возможно, существованием миссионерских задач, которые остро обозначились в «постатеистическую эпоху». Разумеется, относительная свобода художников в плане работы с мусульманским художественным «материалом» обусловлена принципиально светской формой общественно-государственного устройства в Татарстане как части Российской Федерации.

Первые опыты обращения к коранической речитации (пению, распеву) татарских композиторов связаны еще с советской традицией «почвенности» творчества, а именно опоры на фольклор как идеологически истинную базу художественных поисков. В какой-то мере композиторами религиозный мелос стал пониматься как новая область фольклора, с которым допустимы уже освоенные методы творческой работы. Прототипом здесь выступала

⁴ Проблема статуса музыки в мусульманской культуре – одна из сложнейших в современном исламоведении. Среди работ, в которых определяются пути рассмотрения этой проблемы, можно назвать исследования: Юнусов В. Ислам – музыкальная культура и современное образование в России. М., 1997; Сайфуллин Г. Чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре. Дис ... канд. иск. Казань; Москва, 1997.

практика русских композиторов, активно демонстрировавшая необычайные возможности интонационности знаменного распева в условиях современной композиторской техники (С. Слонимский, Ю. Буцко, В. Мартынов и другие). Однако, казалось бы, близкий по сути своей опыт русских композиторов вовсе не мог стать «подходящей рецептурой» для татарских авторов в их решении задачи претворения коранического пения. Монодическая интонационность религиозного культа несла в себе совершенно новые свойства, выразившиеся в особой колористике звучания, в тонкости ладовых красок⁵. Возможно, все эти качества вызвали достаточно осторожное отношение татарских композиторов к кораническому пению, к книжному пению, мунаджатам. Наиболее творчески успешными можно назвать те результаты, где делается попытка опосредованного отражения «образа интонационности» коранического пения, нежели прямого цитирования конкретных расшифровок. И здесь, в условиях композиторского многоголосия, именно сонорный метод сочинения стал одним из приемлемых способов работы с необычным материалом.

Условно можно отметить две тенденции в сонорной работе с интонационностью коранической природы. Одна из них имеет некоторое сходство с микрополифонической техникой Д. Лигети и выражается в оперировании модально-диссонантными «потоками» разной плотности и интенсивности. Именно в этом направлении работает один из первопроходцев внедрения древних образцов мусульманской музыкально-поэтической традиции в современное композиторское творчество Шамиль Шарифуллин⁶. Наиболее рельефно свой сонорно-пентатонный подход он показал в хоровом концерте «Мунаджаты», где V часть «Эфсэн» («Заклинание») представляет собой форму возрастающих сонорных «крещендо-потоков», кадансирующих в результате в тихую кораническую монодию басов. Образующие потоки голоса строятся на основе ритмического варьирования строго избранных трихордов, интонационная природа которых находится в культовом пении. Сплетаемые голоса в суммарном звучании создают диковинный полипентатонный сонор, «движение» которого создает впечатление массового мусульманского ритуального «бубнения»... К такого рода сонорным приемам Ша-

⁵ В один из приездов в Казань Ю. Н. Холопов при посещении мечети особое внимание обратил на необычную ладовую игру «читавшего» намаз муэдзина. При этом принципиальным моментом этого пения отмечалось его четвертитоновое строение.

⁶ Ш. Шарифуллин (р. 1949) закончил Казанскую консерваторию (учился у А. Монасыпова и А. Луппова) и аспирантуру Московской консерватории (класс Т. Хренникова). Лауреат премии им. Шостаковича. Помимо активной композиторской деятельности в течение многих лет является собирателем и исследователем татарского фольклора.

рифуллин также прибегает в симфонии «Диалоги сфер», Фортепианном трио.

Другая тенденция в сонорной трактовке коранической интонационности демонстрируется в творчестве Рашида Калимуллина⁷. Здесь наиболее актуализированными оказались минималистские способы организации сонорной ткани. Звукоокрасочный эффект достигается путем длительного замедленного «раскручивания» коранической мелоформулы, когда восприятие переключается с высотного параметра на тембровый. Сонорное сочетание диагонально вступающих линий дает поразительное впечатление звучностного пробуждения восточного города в фантазии «Утро в Стамбуле».

Разумеется, темброкрасочное истолкование коранической интонационности является лишь одной гранью выразительных возможностей сонорики в музыке «восточных композиторов». Модально-моодическая природа музыки устной традиции многих мусульманских народов создает богатые возможности для поиска новых национально характерных сонорных звучностей, которые значительно расширят амплитуду музыкальной выразительности современного композиторского творчества.

⁷ Р. Калимуллин (р. 1958) закончил Казанскую консерваторию (учился у Б. Трубина) и аспирантуру этой же консерватории (класс А. Луппова). Лауреат международных конкурсов. Председатель СК РТ.

АЛЛА АЛЕКСЕЕВА (МОСКВА)

СРЕДНЕМУ ЗВЕНУ – ВЫСШИЙ УРОВЕНЬ

Основопологающая задача. Фундаментом современного обучения в наше время являются принципы музыкального мышления XX века. Мы уже перешагнули в следующее столетие и, как показала практика, лучшая музыка прошлого века прочно вошла в жизнь на всех уровнях обучения, поэтому и в вузе, и в среднем звене необходимо полноценное освоение того, что составляет основу музыкального искусства XX столетия. Невозможно представить себе искусство без музыки Прокофьева, Шостаковича, Щедрина, Шнитке, Денисова, Губайдулиной, Стравинского, Бартока, Мессиаана, Шёнберга, Веберна, Булеза, Штокхаузена, Пендеревского, Ноно и других композиторов, ставших выразителями идей XX века.

Практика показывает, что основная масса выпускников училищ (колледжей) вступает в жизнь со средним образованием. Их число (вместе с окончившими школы-семилетки) во много раз превышает количество поступающих в консерватории. Следовательно, совершенно недопустимо, чтобы кругозор учащихся в среднем звене ограничился только музыкой XIX века.

На сегодняшний день отставание преподавания теории от современной музыкальной практики стало особенно заметным. В настоящее время созрели все условия для модернизации профессионального музыкального образования, в том числе и музыкально-теоретического. Подготовка специалистов современного уровня невозможна без обязательного освоения музыки XX века. Государственные требования *повышенного* уровня среднего профессионального образования содержатся в инструктивном письме Министерства образования РФ, введенные в действие с 1 сентября 2002 года. Именно в этом звене предполагается включение дополнительного материала по всем предметам музыкально-теоретического цикла, не увеличивая общего объема времени, отведенного на данный предмет и не разрушая давно сложившуюся и хорошо отлаженную систему образования, но существенно расширяющее представления о музыке XX века.

Некоторые конкретные предложения по предметам. Многие преподаватели в свои учебные практические курсы уже давно вводят музыку XX века, ибо это диктует сама современная музыкальная практика. Используя их

ценный опыт, дополним представления об изучении новой музыки некоторыми предложениями по ряду предметов музыкально-теоретического цикла.

В *Элементарной теории музыки* могут быть широко представлены элементы современного музыкального языка (новые способы нотации, метод цифрового обозначения высот в полутонах – от 0 до «эндекады» 11, множественность систем, свободная метрика, двенадцатитоновый метод, новые композиционные техники и другие явления).

В тему «Аккорды» включаются нетерцовые созвучия, представляются типы современной аккордики (с побочными тонами, кварт-квинтаккорды, полиаккорды; кластеры, аккорды смешанной структуры и др.).

Тема «Лад и тональность» пополняется ладами модального типа с классификацией их по типам интервальных структур: а) диатонические ряды, ангемитонная пентатоника; б) недиафонические ряды, в том числе неоктавные и полиструктурные; в) симметричные лады, основанные на равнодольном делении двенадцати ступеней октавы такими, как целотонный, уменьшенный, увеличенный, тритоновый; «лады Шостаковича» – типа *d-e-f-g-a-b-c-des* (как в начале Двенадцатой симфонии).

Новый раздел курса предполагает знакомство с техниками современной композиции и их классификацией, например, с техникой новой тональности, которая структурно многообразна и индивидуализирована. В то же время она представляет собой логичную слаженную систему функциональных связей, где в традиционных тонально-функциональных последованиях используются новые творческие возможности в области ритмики, полифонии, инструментовки и других элементов музыкального языка, но с сохранением тонального центра. Принципы новой тональности действуют в сочинениях Прокофьева, Шостаковича, в некоторых сочинениях Шёнберга, Денисова, Шнитке. Они же лежат в основе построения оперы Берга «Воцтек». Тонику в ней имеют не только отдельные номера, но и вся опера в целом (аккорд с основным тоном *g*). Другая техника – додекафонно-серийная, как метод сочинения музыки, использующий только высотные серии (образцы: серии из Квинтета для духовых ор. 26 Шёнберга, Скрипичного концерта Берга, Концерта ор. 24 Веберна, *Santicum sacrum* Стравинского). Затем следует сериальная техника – метод сочинения музыки, использующий серии двух и более параметров (например, серии высот и ритма или серии высот, ритма, динамики, артикуляции, тембров – Мессиаан. Четыре ритмических этюда).

Сонорная техника – вид современной техники, использующий красочность звука и звучания. Классификация сонорики: а) постепенное переключение высотно дифференцированных звучаний на высотно недифференцированные (разноголосая полигармония перед репризой вступления к балету

«Весна священная» Стравинского); б) сонорная трактовка гармонии как созвучия тембрового назначения (аккорд-сонор в начале «Прометея» Скрябина); в) сонорная окраска созвучий-кластеров; г) сонорные мелодические линии (Шостакович. Вторая симфония, до ц. 13); д) сонорные пласты, сонорный контрапункт высотной дифференциации в обращении к музыке ударных инструментов без определенной высоты (Шостакович. «Нос», антракт ко второй картине II действия); ж) сонорно-шумовые звучания в начале «Трена» Пендерецкого.

К технической музыке относятся – электронная, основанная на звучании электронных инструментов («Пение птиц» Денисова, «Поток» Шнитке); конкретная – применение в музыке помимо музыкальных тонов окружающих нас внемузыкальных звуков (в сочинении А. Раскатова «Приглашение к концерту» конкретная музыка смыкается с сонористическими приемами); магнитофонная музыка (использование магнитофона с заранее подготовленной звуковой записью, например, комбинации электронной и конкретной музыки в самых различных сочетаниях с традиционными инструментами в камерных составах или оркестре).

Пространственная музыка использует звуковые эффекты путем особого расположения исполнителей. В отдельных случаях пространственный фактор становится одной из важнейших музыкальных основ структуры («Группы» для трех оркестров Штокхаузена, «Терретектор» Ксенакиса). Среди отечественных композиторов, использующих выразительные средства пространственной музыки, – Губайдулина, Денисов, Шнитке, Корндорф.

Еще один вид техники – алеаторика – метод композиции, при котором определенная часть процесса создания музыкального произведения подчинена управляемой случайности. Элемент случайности является главным формирующим началом в процессе творчества и исполнительства, что обуславливает множественность структурных, музыкально-выразительных и других решений исходного замысла при его реализации. Среди композиторов, использовавших алеаторную технику, – Кейдж, Булез, Лютославский, Шнитке, Денисов.

Курс гармонии может иметь два варианта изучения музыки XX века:

а) введен специальный, рассчитанный на два семестра курс современной гармонии на последнем четвертом году обучения (программа курса состав-

лена Ю. Н. Холоповым¹). Он охватывает основную проблематику тем по гармонии XX века в определенном систематизированном порядке;

б) прежний традиционный курс, но с изменением статуса гармонического анализа и включением блока аналитических тем по гармонии XX века в одном из семестров, лучше предпоследнем, чтобы в полугодии было пройдено 15-18 произведений. Каждое из них требует теоретических пояснений, которыми учащиеся затем руководствуются при выполнении домашнего задания по анализу.

Второй вариант стремится достигнуть того же, что и первый, а тематика включает в себя непременно: новую аккордику, например, аккорды с побочными тонами, входящими не только в состав трезвучий, но также септ- и нонаккордов (Шостакович. Соната № 2, II часть, тт. 1-4, III часть, Темпо I, тт. 1-12), терцовые многозвучия как особая разновидность усложненных септаккордов (Прокофьев. Сарказмы, № 4, 5), кварт- и квинтаккорды как нетерцовые созвучия (Барток. Сонатина Ре мажор, Allegretto; Мясковский. Пятая симфония, I часть, побочная партия, ц. 8), секундовые созвучия (Щедрин. Соната для фортепиано, I часть, главная тема; Прокофьев. Мимолетности, № 14, тт. 1-6), полиаккорды (Стравинский. «Петрушка», 2-я картина).

С изменением роли диссонанса приобрела иное значение и тоника, которая может выступать как диссонирующий аккорд в качестве центра системы. Сложная тоника становится центральным элементом (ЦЭ), в качестве которого используется любое диссонантное сочетание (Стравинский. «Сказка о солдате», ц. 1, т. 9).

Еще одна тема в гармоническом анализе – модальная гармония, в которой сочетаются различные ладовые звукоряды, образуя структуру с хроматическими интервалами, причем сами по себе эти структуры диатоничны. Широкое распространение такие ладовые звукоряды получили в музыке Стравинского, Бартока, Прокофьева, Хиндемита. К ладам особого рода принадлежат симметричные лады. Они являются ладами модальной хроматики (Мясковский. Причуды, № 2, реприза – лад целотонный). Здесь можно рассмотреть также два типа смещения ладов: однородные (например, лидийский и миксолидийский) и разнородные (например, симметричный с мажором).

Объединение двух или трех симметричных ладов в одновременности образуют полимодальность. Для нее характерна полигармоническая ткань,

¹ *Холопов Ю. Н. Современная гармония: Программа курса и методическое пособие по специальности «Теория музыки». Повышенный уровень среднего профессионального образования. М., 2002.*

расслоенная на два и более пласта. Гармоническую основу составляет обычно нижний голос, к которому присоединяются свободные наложения со сложными ритмическими структурами (Барток. Сюита для фортепиано, ор. 14, главная тема – лад 2.1 и лидийско-фригийский).

Перечислим еще некоторые гармонические явления, входящие в блок изучаемых тем: это – полиладовость, линейная гармония, двенадцатитоновая гармония, хроматическая тональность, микрохроматика и др.

В анализе музыкальных произведений (музыкальной форме) необходимо согласовать формы XX века с темами по современной гармонии. Так, с додекафонно-серийными формами можно познакомить на примерах Берга (Лирическая сюита, I и III части), Шёнберга (Сюита ор. 25), с сонорными формами – на примерах Шнитке («Pianissimo»), Денисова (Фортепианное трио, II часть), в модальные – включить Дебюсси (Прелюдия № 2 «Voiles»), Стравинского («Веселый бранль» из «Агона»), в алеаторные – Лютославского (Симфония № 2, «Книга для оркестра»).

Для более широкого представления о предмете *инструментоведение* и *инструментовка* предлагается группу ударных изучать наряду со струнной, деревянной и духовой, ибо в XX веке ударные приобретают в симфоническом оркестре самостоятельное значение. Ведущее место заняли металлические инструменты с определенной высотой звучания (вибрафон, колокола) и с неопределенной (гонг, тамтам), выросла роль деревянных – клавесов, наборов коробочек. Реже из-за тембровой ограниченности используются кабаца, маракас. Группу ударных можно дополнить такими инструментами, как бонги (Губайдулина. Пять этюдов для арфы, ксилофона и ударных), вибрафон (Эшпай. Концерт для оркестра), гуиро (Стравинский. «Весна священная», «Шествие старейшего-мудрейшего»), кроталы (Щедрин. «Звоны»), маримба (Щедрин. «Кармен-сюита») и др.

Необходимо обратить внимание на новые способы игры на разных инструментах. Например, стали возможны у деревянных духовых эффекты многоголосия, флажолетные звуки, фруллато. У медных духовых широко применяются глиссандо, различные тремоло, двойные трели. В отдельных случаях композиторы используют такие приемы, как игра на мундштуке, клапанах, пение в инструмент и др.

Высказанные предложения рассчитаны на специальный курс, но в зависимости от степени подготовленности учащихся будут использованы в разных пропорциях и другими специальностями.

МАРИНА КАРАСЁВА (МОСКВА)

РУССКОЕ СОЛЬФЕДЖИО ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА, ИЛИ ПОСТМОДЕРН В ЗЕРКАЛЕ МЕТОДИКИ

Раньше с назначением предмета сольфеджио было всё понятно: сольфеджио рассматривалось прежде всего как «метода чтения нот». Так оно существовало в дореволюционной России, таким, под другими названиями (ear training, sight singing etc.) оно остается и ныне в большинстве зарубежных стран.

Наблюдая за развитием сольфеджио во второй половине XX века, можно заметить, что, сохранив свой ноточитательный «ствол», оно постепенно обросло новыми «ветвями». Возникли, постепенно умножаясь и развиваясь, другие формы тренировки музыкального слуха: появились гармоническое, полифоническое, ладовое сольфеджио и т. д.

В России средняя продолжительность общения музыканта с предметом «сольфеджио» высока почти, как нигде в мире: оно начинается, как правило, в возрасте пяти-шести лет и заканчивается после двадцати. Мы настолько привыкли (по праву) гордиться отечественными достижениями в области развития музыкального слуха, что не всегда при этом замечаем, что за сольфеджио уже не первый год тянется одно и то же музыкантское нареkanie: предмет находится в слишком узких учебных рамках и постоянно отстает от потребностей современной концертной практики.

Думается, для того чтобы методика сольфеджио была эффективной, она должна находиться в динамическом соотношении:

- а) с «живым» музыкальным материалом,
- б) с теорией музыки,
- в) со способом психологического мировосприятия, характерным для данной эпохи.

Рассмотрим российскую специфику этих взаимоотношений в настоящее время.

А. «Живая» музыка требует от сольфеджио в первую очередь выработки механизма слухового реагирования на ее *мультистилевой* характер. Этот механизм подразумевает овладение основными интонационно-ритмическими трудностями в разных музыкальных стилях. Между тем отечественное

сольфеджио облачено в мощный «панцирь» методики освоения классикоромантической музыки, через который, в тугих сетях календарного расписания, нелегко пробиться к иным звуковым мирам. Среднестатистический учащийся не имеет достаточной слуховой базы для «вживания» в музыку XX века, он подчас с трудом и отвращением продирается сквозь дебри диссонансов, не воспринимая их как эстетическое единство. Поэтому одно только пение или запись примеров из современной музыкальной практики в курсе сольфеджио оказывается недостаточно эффективным. Нужен комплексный подход в освоении современной музыки.

Б. Среди главных тенденций современной теории музыки, требующих проекции на методику сольфеджио, выделим *интегативность* и высокую степень *технологичности* мышления.

В методике *интегативность* отражается прежде всего:

- в стремлении к созданию неких универсальных или претендующих на них базовых технологий, с выявлением сквозной линии «школа – вуз», с едиными методами развития музыкального слуха, применимыми к музыкальному материалу, различному по стилю и «дизайну». В отечественной практике осуществлению такой интеграции мешает деление сольфеджио условно на «догармонический» (школа) и «пригармонический» этапы (училище – вуз), а также на «классический» и «новоинтонационный» этапы;

- в выявлении взаимосвязи задач *специального* и *общего* музыкального образования в области слухового воспитания на базе единой психотехнологии. Излишне пояснять, что взаимосвязь такого рода не является сильной стороной российской музыкальной педагогики: «континентальность» контрастов здесь напоминает издавна существовавшие в СССР контрасты между подготовкой спортсменов для олимпийской сборной и общеукрепляющими занятиями физкультурой в массах.

Говоря о понятии *технологичность*, разберемся сначала в особенностях семантического преломления этого слова в отечественном сознании. Начнем с группы слов, имеющих в своем составе общий корень *техн.* (от греческого *τεχνη* – искусство, мастерство). Глубинная структура¹ слов, однокоренных с техникой, на почве российской гуманитарной ментальности воспринимается с неким негативным, «производственно-заводским» оттенком, предпола-

¹ Термин «глубинная структура» (слова или языка) – из области структурной лингвистики. Под ним понимается наиболее полная языковая репрезентация жизненного опыта конкретного человека, выводимая им (сознательно или бессознательно) из «поверхностной структуры», то есть из вербальных выражений. Работа с глубинными структурами слов – одна из основополагающих в НЛП (подробно эти вопросы рассмотрены в монографии Р. Бэндлера и Д. Гриндера «Структура магии». СПб., 1996).

гающим внутреннее противопоставление техники и таланта, техники и эмоций (вспомним, например, выражение «голый техницизм» в оценке исполнительской игры)².

Близкая ситуация складывается и со словом *методика*. Проверим себя, какие бытовые ассоциации у нас возникают, когда мы слышим слова: методист, методический кабинет, методологически верное учение? Нечто пыльное, канцелярски безвкусное, навязчиво предписывающее, проверяющее и т. д. Вспомним также, что научные работы по методике (исполнительского искусства, сольфеджио, гармонии), призванные отвечать на вопрос *как*, до недавнего времени негласно считались у нас менее «престижными», чем собственно исследовательские проекты, отвечающие на вопрос *что*.

Важно понять, что все эти десятилетиями закреплявшиеся в общественном сознании представления часто мешают нам почувствовать изначальный смысл того или иного понятия и тем самым сужают возможную зону его применения. Попробуем кратко очертить, каковыми оказались самые общие последствия пренебрежения технологичностью в рамках сольфеджио.

Последствия внешние – определенным образом пострадал социальный имидж методики как научно-прикладной отрасли и, как минимум, не увеличился приток талантливых специалистов в эту область.

Последствия внутренние – затормозилось развитие отдельных областей в методике сольфеджио. Ярким примером может служить настоящее положение с развитием отечественного *ритмического сольфеджио*. С конца 40-х годов XX века фактически возник запрет на занятие ритмическими упражнениями вне мелодии: такой ритмический тренинг был признан «формалистическим» и «голо-технологическим»³ – в результате у нас до сих пор отсутствуют серьезные учебники по ритмическому сольфеджио, и ритмическая подготовка профессиональных музыкантов оставляет желать лучшего. Похожая ситуация сложилась и с практикой определения на слух так называемых аккордов *вне лада*⁴.

В. Если две предыдущие корреляционные пары: «практика – методика» и «теория – методика» оказываются всё же привычными нашему слуху, то сочета-

² Это вообще типичная судьба большинства привнесенных в русскоязычную среду слов иностранного происхождения – также, например, «пострадали» слова «манипуляция», «дискриминация».

³ Время было таково, что даже выдающийся психолог Б. Теплов, внесший значительный вклад в развитие теории музыкального восприятия, критиковал методику воспитания чувства ритма вне интонационных упражнений (см.: *Теплов Б.* Психология музыкальных способностей // Избранные труды в 2-х томах. Т. 1. М., 1985. С. 197).

⁴ Напомним, что сама музыка «вне лада» (читай, вне мажора и минора), как известно, в 40-е годы также была осуждена как «формалистическая».

ние слов «философская концепция – методика сольфеджио» воспринимается как несколько надуманное, способное лишь всколыхнуть в некоторых из нас воспоминания о редакционно-обязательном некогда упоминании марксистско-ленинских источников и соответствующей методологии в написанной научной работе. Тем не менее сегодня, как никогда раньше, в эпоху доминирующего поиска эффективных технологий сопряженность методики и философии становится особенно важной. Вопрос о выборе методики обучения становится вопросом о нахождении оптимального соотношения *стратегии обучения с ментальной базой* (сенсорными установками, убеждениями, ценностями) индивидуального учащегося.

Чего же требует от сольфеджио нынешняя эпоха технологических перемен, и каков он, постмодерн⁵, в зеркале методики сольфеджио?

Рассмотрим важнейшие, с нашей точки зрения, принципы постмодернистского мирознания, способные непосредственно влиять на формирование методики как определенной стратегии обучения.

1. Отказ от идеи построения единой и системной модели мира, стремление в любой мыслительной системе находить *множественность* сосуществующих картин мира.

Для музыкального исполнительства этот принцип, по сути, проецируется на методику работы с множеством стилей и способов художественного выражения. Главным методическим инструментом становится гибкость переключения слуховых установок с одного музыкального стиля на другой (дающая, к примеру, возможность судить о музыкальном стиле не только с позиций эмоциональности XIX века). Для сольфеджио такая установка оказывается необходимой прежде всего для успешного слухового освоения музыки XX века. Следовательно, одним из путей достижения гибкого переключения слуха на различный музыкально-языковой материал является как можно более раннее (уже в начальном звене обучения) введение в учебные программы по сольфеджио ладов, отличных от мажорного и минорного, аккордов нетерцовой структуры, нерегулярно-акцентной ритмики и т. п.

2. Отказ от преобладания принципа логоцентризма, типичного для классической культуры западного типа.

⁵ Справедливости ради заметим, что проблемы здесь начинаются уже с самим определением эпохи постмодерна, поскольку сам термин «постмодерн», несмотря на свою очевидную модность и «красивость», до сих пор не получил однозначного определения. Считается, что с 1979 года, начиная с работы Жан-Франсуа Лиотара «Постмодернистское состояние: доклад о знании», постмодернизм утверждается в статусе философской категории как ментальная специфика современной эпохи в целом.

Методическая проекция данного философского принципа чрезвычайно важна. Речь идет о постепенном уходе от доминирования левополушарного (логического, дискретного) подхода и о прорастании методик развития правого полушария с его способностью к целостному восприятию информации. Заметим, что даже в такой музыкально-практической, сенсорной дисциплине, как сольфеджио, преобладают методики, ориентированные на аналитический способ слышания. Примером такого способа слухового анализа является, в частности, опознание аккорда через собирание его «по крохам» из отдельных звуков с последующим мысленным перетасовыванием их в поисках подходящего обращения аккорда. При таком подходе аккорд, как правило, не воспринимается учащимся как обладающий особым неповторимым «имиджем». Для развития целостного слышания полезно развивать у учащихся чувство синестезии, основанное на ассоциативных аудио-визуальных и кинестетических связях.

3. Так называемая «*постмодернистская чувствительность*» – как ориентация на усмотрение некоторого хаоса в любой предметности.

Для целей методики интерес представляет идея получения позитивного результата от переживания того, что человек сам для себя определяет как «хаос», например, от созерцания абстрактных картин или слушания музыкальных композиций, которые не обеспечивают «точек прикрепления внимания» (по Ф. Перлзу⁶)⁷.

В этом процессе сокрыт эффективный методический и психокоррекционный механизм, который условно можно назвать «предоставлением права на ошибку». Умелое применение его может существенно уменьшить процент «перфекционизма» (как стремления делать всё только на «отлично», с боязнью не оправдать ожидания слушающего) нередко невротизирующего ученика⁸.

4. Снятие дихотомического акцента – отказ от принципа бинаризма в суждениях и психологических установках.

Жестко выраженная дихотомия мышления в разные периоды воплощалась в категориях типа «красный – белый», «физик – лирик» (в социально-политической сфере) и «эмоциональный – неэмоциональный» (в эстетиче-

⁶ Перлз Ф. *Опыты психологии самопознания*. М., 1993. С. 71.

⁷ Изрядно упрощая эстетическую суть проблемы, можно сказать, что если вы не слышите в музыке хорошо запоминающуюся вашим ухом мелодию, это, возможно, вовсе не значит, что музыка безнадежно плоха.

⁸ Подробнее об этом см. в кн.: *Карасёва М. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха*. М., 1999 (2-е изд. 2002). С. 122–123.

ских оценках). В области методики сольфеджио проблемы дихотомического выбора ставились (и обсуждались не менее горячо!) на соответствующем предмету уровне: как правильно – записывать диктант «стенографированном» или «на память»?

Позволим себе вполне постмодернистское утверждение: не бывает универсальных и самых правильных методик. Доказательство верности какой-либо методике или системе не может быть целью или критерием обучения. Здесь, как в медицине, подбор «ингредиентов» должен осуществляться индивидуально. Конкретная методика должна соответствовать конкретному ученику с его персональным набором сенсорных приоритетов. Тогда вместо дихотомической позиции «либо – либо» (узнавать ли интервалы по начальным мотивам песен, либо слушать их «по краске») могут возникнуть позиции «когда, как долго, где и для кого» применять тот или иной способ.

Перейдем от рассмотрения важнейших установок постмодерна по отношению к сольфеджио к перспективам развития предмета и выделим два вопроса, представляющихся наиболее актуальными.

1. О роли сольфеджио как гимнастики слуха.

В процессе исторического перехода от русского сольфеджио к советскому произошло определенное смещение акцентов с тренировки *исполнения* музыки (в том числе современной написанным в начале века пособиям) – на тренировку *слушания*. Заметим, что определенную роль в этом сыграл (в 60 – 80-е годы XX века) негласный запрет на использование многих дореволюционных пособий по сольфеджио, содержавших «сухие и скучные упражнения» (соответственно, почти не переиздававшихся по этой причине).

Сей «плод» созрел, и сегодня можно наблюдать следующую тенденцию в отечественном сольфеджио: сочетание актуальных стремлений сольфеджистов к интегративности, помноженные на недостаток внутренней технологичности в рамках предмета, нередко приводят к «подмене жанра» – нецелесообразным дублировкам в сольфеджио приемов, специфичных для других музыкальных дисциплин (музыкальной литературы, анализа музыкальных произведений – как в случаях излишнего увлечения целостным анализом произведения в рамках занятий сольфеджио). Такая тенденция развития сольфеджио представляется опасной, поскольку уводит в сторону от профессионального решения внутренних проблем сольфеджио.

2. О соотношении научности и эмпирики в предмете сольфеджио.

Практическая направленность предмета не нуждается в комментариях: наукообразие в сольфеджио, так же как и упомянутая выше «подмена жанра», отдаляют нас от своевременного получения желанного практического результата: определенным образом сформированного музыкального слуха.

Однако и традиционная эмпирика в методике сольфеджио нуждается сегодня в коррекции. Уточним: та часть методики сольфеджио, которая опирается на десятилетиями выверенную музыкальную теорию (мажора и минора, регулярной ритмики и т. п.), уже, пожалуй, может позволить себе быть эмпирической. В области же так называемого «современного сольфеджио», направленного на слуховое освоение музыки XX века, эта эмпирика еще не имеет столь фундаментальной теоретической базы⁹ – ее надо продолжать создавать совместными усилиями теоретиков и практиков.

Подчеркнем, что сама учебная дисциплина должна оставаться в статусе *прикладной*. При этом новым аспектом ее прикладного значения оказывается формирование *адаптивных* свойств психики музыканта через развитие гибкости и многогранности его сенсорного восприятия. Тогда сольфеджио эпохи постмодерна сможет наконец превратиться из дисциплины, периодически и настойчиво доказывающей студенту его слуховую «неполноценность», в один из эффективных инструментов самореализации учащегося – как в музыкальной, так и в социальной сферах.

⁹ Заметим, что начальным камнем для закладки теоретического фундамента современного сольфеджио в узком смысле слова – как слухового освоения современной музыки, приближения ее к современной музыкальной практике – стала написанная в 80-е годы ушедшего века статья Ю. Н. Холопова «Как петь новую музыку XX века», в которой он показал необходимость выработки *новоладовой установки слуха*.

ЕЛЕНА ДВОСКИНА (МОСКВА)

«МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА» В КУРСАХ СРЕДНЕГО ЗВЕНА

Те, кому довелось прослушать школьный курс гармонии в исполнении Юрия Николаевича Холопова, помнят одно из самых захватывающих впечатлений от него – теснейшую взаимозависимость гармонии и формы, когда каждый взятый в отдельности момент формы гармонически органичен и осуществлен. Это проявляется на всех уровнях: от гармонической задачи в форме периода («гармоническое выполнение формы») до анализа частей сонат. Именно тогда автору этих строк довелось услышать ставшие ныне достоянием студенческого фольклора афоризмы: «Реприза пишется для того, чтобы не повторять экспозицию», «Сочиняются только два такта, всё остальное переписывается» и т. п. Тогда мы, ученики, не задумывались о том, что это относится скорее к музыкальной форме, чем к гармонии. Да это было и не важно, так как проблематика формы и гармонии оказывалась так же трудно расчленимой, как первый двутакт в классической форме: мотивов два, и они разные, но слеплены прочно, как сиамские близнецы.

Такой подход к форме проистекает из основ классической науки, в которой форма предстает не как статическая буквенная схема, неизбежно упускающая динамический момент, а как непрерывное становление музыкального материала, собственно говоря – «как процесс». Это необходимо для адекватного анализа музыки, которую в течение более чем полутора тысяч лет определяли как *scientia bene modulandi*, то есть науку осмысленного, обузданного движения или числового становления.

В течение последних примерно 10 лет называют принципиальные изменения в изучении и преподавании музыкальной формы в вузе, не затронувшие, однако, или почти не затронувшие среднего звена. Между тем классическая теория форм может быть не только частью вузовского курса. Она еще в большей степени пригодна для начального изучения формы. Позволю себе сказать, как мне видятся некоторые детали такого курса.

1. Основу его должны по-прежнему составлять *классико-романтические формы*, так же как основа курса гармонии – функциональная гармония XVIII – начала XX века. И это будет уже немало, так как огромный пласт музыки XX века связан с классической системой форм. Отсюда еще одно необходимое требование к училищному курсу форм: каждая форма должна быть показана в *разных исторических обликах*: сонатная форма у Бетховена не такая, как у Шуберта или Прокофьева.

Классико-романтическая гармония и форма до сих пор остаются базовыми для нашего мышления и мышления 15-16-летних студентов, выросших на традиционном репертуаре. Они должны понимать принципы строения музыки, с которой имеют дело, но в то же время не абсолютизировать их. Ни в коем случае нельзя допустить инерции их музыкальных представлений: классико-романтическая тональность и вырастающие из нее принципы формообразования не должны представляться студентам тотальными. В самом начале курса должно быть оговорено, что *строение музыкальной формы зависит от свойств музыкального материала* и иные принципы звуковысотной организации, как и иная метрика, выливаются в иные музыкальные формы.

2. Как *важнейшие факторы формообразования* для малых форм выделяются гармония и метр, для крупных – тематизм и модуляция. Понятие малой и большой модуляции, введенное Ю. Н. Холоповым в отечественную науку, как показывает практика, легко схватывается и проясняет динамику строения формы.

Что касается *понятия метрического такта*, которое до сих пор не нашло широкого распространения в среднем звене, то оно могло бы быть введено даже раньше, чем в курсе форм, а именно – в курсе элементарной теории, так как без него бывает невозможно правильно определить тип периода (из 4-тактовых или 8-тактовых предложений), а иногда квадратный период обманчиво выглядит неквадратным (если метрический и графический такты соотносятся друг с другом, как 1:3; например, в ноктюрне Шопена g-moll op. 15 № 3). Что же касается производной неквадратности – повторений или сжатий метрического такта, то это уже скорее компетенция курса форм, хотя в некоторых продвинутых группах это возможно дать и раньше.

3. При объяснении тех или иных форм надо учитывать их *генезис и жанровый контекст*, в который они попадают, во избежание подмены формы схемой. Это касается прежде всего сонатной формы, которая предстает в совершенно различном облике в первой части («сонатном аллегро»), медленной части или в финале: схемы форм совпадут, но характер тематизма и, соответственно, динамика форм разнятся, так как тематизм медленных частей и финалов, независимо от того, есть там разработочный раздел или нет, происходит из песенных тем форм рондо. Это влечет за собой иной вид сонатности (именно такой дифференцированный подход предпринимает Т. С. Кюрегян¹).

¹ Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998. С. 81, 112–114.

В еще большей степени сказанное касается другой формы, также типичной для медленных частей, которую принято называть «сонатой без разработки». Л. В. Кириллина резонно считает подобные формы не «недоразвитой сонатой», а «сверхразвитым рондо». Разбирая вторую часть сонаты Бетховена оп. 31 № 2, она указывает, что если ее и допустимо было бы считать «сонатой без разработки», то не потому, что там отсутствует разработка, а потому, что она там есть, «как качество непрерывной работы с тематизмом»².

4. Подобно курсу гармонии, где материал осваивается не только через анализ, но и в письменных работах, в игре на фортепиано, курс музыкальной формы должен включать в себя и *практические задания* (такие задания были обычным делом до революции, когда курс музыкальной формы был одновременно курсом композиции). В традиционном курсе анализа музыкальных произведений практическая часть не предусматривается, хотя она была бы возможна и там. Метод воссочинения, предложенный Ю. Н. Холоповым в курсе гармонии, может быть взят на вооружение и в курсе формы. Целый ряд практических заданий предлагает и Т. С. Кюрегян.

Кажется возможным предложить в качестве вида творческого задания, стоящего посредине между анализом формы и практическим сочинением, следующее упражнение. Ученикам раздается нотный текст, представляющий собой партию баса из какой-либо небольшой классической симфонии (в Примере 1 выбрана первая часть симфонии № 19 Гайдна).

Главная партия – восьмитактовое предложение (22|1|2). Типично начало связующей как второго предложения. В ней легко различимы три этапа: подтверждение главной тональности (тт. 9-14), модуляционный ход (тт. 14-18) и подготовка новой тоники (тт. 18-23). В побочной партии функция тт. 28-33: неустойчивое построение внутри побочной, изложение ее материала на доминантовом органном пункте. Заключительная партия очевидным образом начинается в т. 37 и представляет собой, как обычно, цепь кадансов с сокращением звеньев.

В разработке отчетливо видны следующие разделы: 1) тт. 46-53 – вступление: первый четырехтакт главной партии в тональности доминанты и его транспозиция на кварту выше в тонику (конечно, без каденции); 2) тт. 54-64 – ход к тонической параллели, тт. 54-57 – секвенция из двух звеньев, тт. 57-59 – предыкт, далее – каданс в тонической параллели и дополнение; 3) тт. 65-69 – второй, более короткий ход из тонической в субдоминантовую параллель; 4) тт. 70-82 – возвратный ход, тт. 71-76 – секвенция из пяти одноктоковых звеньев (характерно последовательное

² Кириллина Л. Формы некоторых произведений Бетховена в связи с музыкально-теоретическим учением XVIII века // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 132. М., 1994. С. 138.

сокращение звена: четырехтакт во вступительном разделе, двутакт в первом ходе), тт. 77-82 – предыкт.

В репризе главная партия сжата до шести тактов (в экспозиции так выглядел первый, устойчивый этап связующей, в репризе, разумеется, опущенный, так как модуляция не предполагается). Курьезно для нашей задачи выглядят тт. 103-109; они явно корреспондируют с тт. 28-34: несомненно, органичный пункт перешел в какой-то другой голос (видимо, к альтам).

Пример 1

Sinfonie 19

Haydn

Bassi

79 f_s sf D

85 S D S/D T D

91 T S D D^4-3 T D

97 T D^4-3 T D

103 7 $D!$ (\mathcal{I}) f T T D^4-3 T

115 D^4-3 T D T SD T

По этому басу предлагается проанализировать форму сочинения (разумеется, не только очевидные контуры, но и подробности: строение связующей партии, форму разработки и пр.). Бас позволяет представить не только полную гармоническую структуру, но – иногда – и фактуру. Отсюда – возможность рискнуть «воссочинить» часть полностью, после чего, разумеется, сверить результат с оригиналом.

5. *Систематика форм* возвращает нас к «вечному» вопросу: подсчитываемые части обозначены буквами или их функциями? Традиционная статистическая систематика проста, понятна и на первых порах кажется последовательной. Но она перестает работать, когда дело доходит до сонатной формы: здесь анализ музыкальных произведений отказывается от обозначений типа АВА и вводит вместо них термины «главная партия», «связующая», «побочная» и т. д. Это означает, что либо сонатная форма не имеет качественной связи с другими и торчит одиноко, подобно восклицательному знаку среди вереницы букв и цифр, либо в «буквенной» систематике заложен какой-то коренной порок.

Можно, конечно, попытаться логически распространить статистическую систематику и на определение сонатной формы. Курьезный пример – определение, когда-то попавшееся на глаза автору этих строк: «Сонатная форма – это такая сложная трехчастная форма, в которой вторая половина первой части (побочная партия) переходит в репризе в основную тональ-

ность». Такое определение, безусловно, диктовалось естественным желанием преодолеть методологический разрыв в систематике для максимальной ясности и доступности. Но бескачественность статистического подхода здесь полностью обнаруживает свой небезобидный и в худшем смысле слова «формальный» характер.

Поэтому в курсах среднего звена предпочтительно было бы обратиться к той систематике, где качественная восходящая связь от простейших форм к сонате очевидна, а именно – к классической. Она, конечно, требует доработки: ориентированная на музыку классиков, она местами слишком регламентирована, местами же слишком обща. Вспоминается еще одна крылатая фраза Юрия Николаевича: «Сказать, что Шестая соната Прокофьева написана в Ля мажоре, всё равно что сказать, что Сороковая симфония Моцарта написана in g». То же самое, и в большей степени, касается формы: если для бетховенской медленной части определение «малое рондо» достаточно и схватывает суть становления, то, например, для поздних романтиков это определение требует уточнений: сети классической систематики оказываются иногда слишком крупночестными.

Однако наша задача – дать в руки ученику инструмент, принцип подхода к форме, позволяющий ему оценить индивидуальные повороты замысла автора, а не набор схем, безуспешно стараясь предусмотреть их все. Таким инструментом и служит классическая качественная систематика.

Наконец, последний вопрос, самый актуальный сейчас: что же делать в училище сегодня, когда в научном мире фактически сосуществуют два учения о форме?

Ситуация, конечно, непростая, и разрешать ее следует со всей возможной деликатностью. Во-первых, даже научные школы далеки от единодушия во взглядах на проблемы формы. Во-вторых, учащиеся обычно получают первые свои представления о форме в школьном курсе музыкальной литературы, и, разумеется, в традиционной систематике. Образцом такого деликатного подхода может служить сам Ю. Н. Холопов, который когда-то показывал в ЦМШ на примере второй части Третьего концерта Бетховена форму «трехчастную с переходами», не прибегая к незнакомому выражению «малое рондо». Однако сегодня ситуация заметно изменилась – прежде всего, благодаря самому Юрию Николаевичу и классическая терминология, в том числе и формы рондо, заняла прочное место в научном обиходе. Поэтому кажется возможным уже сейчас в курсе среднего звена решительно перейти к классической систематике форм, давая лишь необходимые примечания о возможных параллельных наименованиях тех или иных форм, как это делает Т. С. Кюреган.

Великие музыкальные произведения всегда несут на себе некий знак или тайну, роднящую их между собой и обнаруживающую их происхождение свыше. Настоящий музыкальный анализ постоянно направлен на эту тайну. Он объясняет в произведении всё, что можно объяснить, так как непонимание того, *как это сделано*, замутняет свет действительной тайны – тайны гениальности композитора и связи его творения с горним источником. Чем полнее постигнуто постижимое, тем чище сияет непостижимое. Это идеал анализа, когда именно полнота познания влечет благоговение перед непознаваемым, торжество катафатики, после которого наступает апофатическое немотствование перед чудом.

Такой идеал музыкального анализа, к которому надо стремиться, неизменно демонстрирует *Magister noster reverendissimus*.

... Нет ничего бестелесного и вовсе не имеющего окраски, из чего могло бы возникнуть нечто иное, за исключением действительно Божественного рода души. Одному ему подобает лепить и создавать формы, телу же, как мы и говорим, подобает только поддаваться лепке, рождаться и становиться видимым. Роду души подобает быть незримым и умопостижимым, причастным памяти и умения учитывать чередование четного и нечетного.

АЛЕКСАНДР ВЛАСОВ (МОСКВА)

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И РОССИЙСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ – НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ И НОВЫЕ ОПАСНОСТИ

Для наших западных коллег понятия «глобализация», «большая деревня», «информационные технологии», «интернет» не были связаны с коренным переосмыслением своего места в обществе и мире. Западная музыкальная наука пришла в современный мир без границ естественным путем в ходе многовековой эволюции.

Для российских ученых все эти термины оказались связанными с резким изменением условий собственного существования. Будучи в течение почти целого столетия «отгороженными» от мировой «музыкологии», будучи избавленными от необходимости отстаивать свое место в социальной жизни и свою роль в обществе, российские музыковеды в 1992 году оказались перед целым веером вызовов: и внутренних, и внешних.

В данных коротких заметках мы не будем останавливаться на внутренних вызовах – упомянем лишь, что ситуация с выработкой концептуальных экономических основ дальнейшего развития отечественной музыкальной науки также далека от идеала, как и 10, и 20 лет назад. Мы сосредоточимся на внешних вызовах, связанных со стремительным развитием информационных технологий, и их влиянием на российское музыкознание.

Интернет-эпоха: очевидный выигрыш...

Россия вместе с остальным миром стремительно движется в информационное общество. Количество персональных компьютеров на 100 человек населения выросло с 3,1 в 1996 до 9,0 в 2002. Количество пользователей Интернет – с 2,9 млн. в 2000 году до 6 млн. в 2002 году¹.

По некоторым данным, интернет-трафик в мире ежегодно удваивается. Это значит, что всё большее количество обменов данными происходит не по традиционным каналам – почтой, факсимильной связью и т. п., а с помощью электронной почты; всё большее количество информации, которая раньше была доступна лишь на «твердых» носителях (бумаге, микрофильмах) и требовала определенного времени и определенных усилий для поиска, становится доступным в электронном виде на Интернет-сайтах. Россия с некоторым запозданием, но движется по пути к «электронному» обществу. В то время, как правительство США реализует амбициозный проект перевода всех изданий, хранящихся в Библиотеке Конгресса, в цифровой вид с последующим размещением в глобальной Сети, российское правительство точно так же финансирует «цифровизацию» фондов Государственной библиотеки.

Выгоды вхождения российского музыкознания в электронную онлайн-среду очевидны. Практически забыты муки поисков нужных книг и статей в громоздких и неудобных ящиках каталогов прошлого века. Фактически преодолена оторванность российских ученых от остального мира: сегодня можно практически мгновенно связаться с любым коллегой по всему миру, найдя его координаты во всемирной паутине, и получить ответ на любой интересующий вопрос. Электронной почтой отправляются статьи, иллюстрации, копии редких нот...

Вот оно – полноправное присутствие российских ученых в мировом информационном музыковедческом пространстве! Вот они – реальные плюсы глобализации! Однако...

В эйфории от открывшихся безбрежных возможностей российским музыковедам не стоит забывать и о грозящих опасностях. Тем более, что исторически сложившееся отставание в понимании закономерностей коммуникаций в электронном мире и знаменитое русское «авось» способны сыграть с нашими музыковедами (при очевидной юридической неграмотности) массу злых шуток, потери от которых измеряются не только ущербом для научной репутации, но и вполне реальными копейками, рублями, центами и долларами.

¹ Технологии и средства связи. Отраслевой каталог. М., 2003. С. 10, 19.

... и неоощуаемые опасности

1. *Подлинность текстов.* Проблема «аутентичности» – самая большая «головная боль» интернет-сообщества. Над ней бьются и законодатели, и пользователи. И решения для нее пока не найдено ни в одной стране.

Проблема заключается в следующем: никто не может гарантировать, что размещенный в Интернете текст не подвергался искажениям (вольным или преднамеренным). Поэтому, например, в США принято следующее правило: любое должностное лицо, ответившее на запрос гражданина посредством электронной почты, обязано продублировать свой ответ в традиционном «бумажном» виде с собственноручной подписью.

Российские молодые музыковеды сегодня с большим удовольствием используют для научной работы не только научные, но и музыкальные тексты, размещенные во всемирной сети. Задумываются ли они, давая в своих работах ссылки на интернет-ресурсы, об идентичности написанного автором и размещенного в Сети? Если нет, то понятие научной добросовестности начинает размываться.

Рассмотрим реальный пример: в курсовой, дипломной работе, кандидатской, докторской диссертации цитируется некий материал со ссылкой на интернет-адрес. Если бы мы имели дело с «твердой» копией, то любой рецензент мог взять книгу и на указанной странице проверить точность цитаты (или хотя бы точность перевода, если текст на иностранном языке). Какие опасности могут поджидать ученого при ссылках на он-лайновые ресурсы?

Самая простая – ресурс перестал поддерживаться владельцем и ранее размещенная на нем информация с какого-то времени стала недоступной для просмотра. Как теперь доказать, что цитируемый текст действительно был опубликован в Сети, а не является плодом фантазии автора?

Опасность того же ряда: автор решил, что данная его «студенческая» работа недостойна публикации и коренным образом ее переработал. В «исправленном и дополненном» виде она появилась в другом месте – неважно, в Интернете или на бумажном носителе. Но где-то «задержался» и первый вариант. При отсутствии корректных ссылок на время опубликования наши исследователи могут продолжать ссылаться на «сырой» вариант, при том, что уже существует новый, в котором, например, изменены датировки сочинений или существенным изменениям подвергнуты факты. При большом желании автор может и в суд подать.

Опасность с другой стороны. Автор прислал некий текст на рецензию. Рецензенту текст показался настолько интересным, что (пусть и по согласованию с автором) он решил «вывесить» его в Сети. Но затем, прислушав-

шись к мнению других коллег, владелец прав решает отказаться от публикации. Сделать это практически невозможно – так как отследить полное изъятие текста из Сети не удавалось пока еще никому. Так и будет «гулять» по просторам Интернета текст, нанося научной репутации его создателя непоправимый научный ущерб.

Опасность из области фантастики, но вполне реальная, учитывая «любовь» наших музыкальных ученых к информационным войнам друг с другом. Берется текст какой-либо научной работы. Искажается до неузнаваемости (например, изменяются существенные даты, факты, интерпретации). И от имени автора публикуется в Сети. Авторитетный ученый предстает «школяром», не знакомым с элементарными сведениями. На кого подавать в суд? На владельца интернет-ресурса? Но он всегда сможет сказать (и доказать), что взял текст публикации с уважаемого в научной среде сайта. А сайт этот, скажем, уже закрыт в связи с окончанием финансирования...

Конечно, в российском музыковедении нет бизнеса (пока?). Но если он появится, то вполне возможны и «экономические диверсии» – например, публикация в Интернете бесплатной версии книги, которую еще только собираются продавать за деньги. Опасность вполне реальна – достаточно вспомнить, как перед появлением в продаже очередной книги о Гарри Поттере на просторах российского Интернета появлялись «неофициальные» («народные») переводы. Естественно, продажи падали. Естественно, наносился прямой экономический ущерб не только издателям, но и авторам.

2. *Качество текстов.* Вопрос актуален для всего российского музыковедения в целом. Поколение вездыхальных и добросовестных научных и литературных редакторов вымирает.

Если даже в российских музыкальных издательствах начали выходить плохо отредактированные тексты, что говорить о сетевых ресурсах, на которых любой (у кого, естественно, есть деньги для поддержания собственной «странички») может разместить плоды своего «научного» творчества. Раньше (при всех минусах подобной практики) существовал определенный фильтр. И не всегда работы отклонялись только по политическим или клановым причинам. Чаще отказ был связан с качеством предлагаемых трудов. Сегодня фильтра нет. Готов ли каждый музыковед нести персональную ответственность за опубликованный (может быть, даже и не им, а кем-то из доброхотов) в Сети текст? Готовы ли российские музыковеды к тому, что их работы будут переведены в электронный вид (кем-то!) с ошибками, опечатками и искажениями? И готово ли молодое поколение к осторожному обращению с «вывешенными» в Интернете текстами, данными и т. п.?

Научная добросовестность предполагает следующий алгоритм действий. Увидев в Сети текст, необходимо связаться с его автором. Попросить предоставить аутентичный текст. Запросить время создания текста. И только после этого принимать решение об использовании данного текста для научных целей.

3. *Датировка текстов.* Интернет-публикации, особенно при российском неряшливом отношении к ним, имеют свойство быть «вневременными». Поисковые машины не всегда дают возможность точно определить, когда же в Сети появился тот или иной текст. Готовы ли российские молодые музыковеды к внимательному сопоставлению опубликованных данных? Не окажется ли, что особо «продвинутые» пользователи будут ориентироваться на сомнительные с точки зрения качества или устаревшие публикации? Что в этом случае ждет российскую музыкальную науку?

Уже сегодня в специализированные средства массовой информации поступают «научные» статьи, содержащие ссылки на Интернет. В принципе редактор обязан требовать распечаток тех страниц, с которых цитируются данные, факты, интерпретации или нотные примеры. Так, по крайней мере, можно быть уверенным в том, что внизу странички будут хотя бы проставлены интернет-адрес и дата распечатки. Для редактора – и оправдание, и «страховка» на случай претензий от автора, на которого ссылаются.

4. *Тиражирование ошибок.* Даже при наличии научного редактора многие российские «бумажные» публикации (включая учебники и нотные издания) содержат изрядное количество ошибок, в том числе и фактологических, в том числе – и простых опечаток в датах и названиях. Твердые копии расходились раньше в строго определенном количестве экземпляров. Развитие копировальной техники уже сделало процесс распространения недостоверных данных неконтролируемым. Интернет-публикации обострили проблему до предела.

Процесс распространения недостоверной, непроверенной, искаженной информации стал лавинообразным. Кто поручится, что в опубликованном в Сети нотном примере из новейшей музыки не вкралась опечатки? Кто следит за тем, что в научных работах правильно указаны все даты и источники? Раз появившись в Сети, ошибка становится практически неискоренимой. И это становится огромной проблемой для качества научных работ.

Помимо всего прочего, данная опасность связана и с глобальной проблемой «цифрового разрыва». Сегодня в большинстве своем студенты и аспиранты являются более «продвинутыми» пользователями Сети, нежели их преподаватели. А соискатели ученых степеней оставили далеко позади в ов-

ладении информационными технологиями «уважаемых членов ученых советов» по присуждению докторских и кандидатских степеней.

Еще 10 лет назад научный руководитель имел бесспорное преимущество перед любым аспирантом и студентом по доступу к информации. Сегодня всё происходит с точностью до наоборот: молодое поколение гораздо более информировано и – самое главное – осведомлено, где, как и почему можно быстро получить все необходимые данные для научной деятельности. Что же остается старшему поколению? Лишь одно: внимательно следить за тенденциями информационного общества и вовремя предостерегать своих учеников от очевидных опасностей.

Все на борьбу с неграмотностью. Компьютерной

«Нельзя жить в обществе и быть свободным от общества» – так, кажется, звучала одна из обязательных для зазубривания фраз классиков марксизма-ленинизма? Для тех, кто успел забыть, напомним: в программе обучения советских музыковедов на гармонию отводилось 2 часа в неделю (час лекции и час индивидуальных занятий), а на «предметы общественно-политического цикла» – 4 часа в неделю (2 часа – лекция и 2 часа – семинар). Двадцать лет спустя понимаешь – это был своеобразный механизм «социализации» молодых музыковедов. По крайней мере, начетники от марксизма вдалбливали в голову студентам основы терминологии, которой пользовалась вся страна.

Сегодня в пору вводить предмет «основы информационного общества», в котором студентам преподавались бы основы правового поведения. А необходимость в этом явно есть.

Ряд беглых зарисовок.

Раньше в той же «Советской музыке» существовал прекрасный бумажный механизм оформления сделок (предметом сделки являлась «продажа» статьи для публикации – за гонорар). Вся «история» сделки – от приема материала через согласование статьи до выплаты гонорара – оставляла след в архивах. Сегодня статьи принимаются по электронной почте. Тем же способом получается «виза» автора. А по существующему законодательству, между прочим, переписка по «мейлу» не является документом, так как невозможно с точностью установить: действительно ли автор собственноручно написал письмо или нет. Следовательно, возникают гипотетические опасности: неполучения гонорара, выхода статьи в том виде, в котором автор не хотел ее видеть. И так далее. И тому подобное. Между тем существуют «нормы» поведения в электронной среде, которые позволяют с помощью нехитрых (в том числе и технических) действий защитить свои права. На-

пример, не отправлять письмо «со всеми изменениями согласен», а в теле электронного письма перечислить все предлагаемые изменения и каждое подтвердить. То есть вести «электронную переписку» по существу. Тогда есть возможность предоставить ее в суд, который примет такие письма в качестве доказательств по делу. Этому кто-то обучает молодых музыковедов?

Из той же серии. Отправлен материал (опять же в электронном виде) для публикации. Позвонили по телефону, сказали: не принята. А потом тот же текст появляется за чужой подписью в чуть измененном виде. Естественно, гонорар уплывает в чужие руки. Что делать? Отправлять для ознакомления статью в виде, явно содержащем все признаки документа: знаки копирайта Автора на каждой странице, защита от копирования и т. п. При отправке ставить опцию «уведомить об открытии вложения». Требовать отказа от публикации в письменном виде.

Остается утешаться только тем, что и на Западе пока не выработано ясных и однозначных норм электронного документооборота, а судебная практика еще не накопила достаточного количества прецедентов.

Перечень опасностей можно продолжать практически до бесконечности. Перевешивают ли они выгоды пользования Сетью? Вряд ли. Стоит лишь задуматься о том, чтобы приучать молодых российских ученых к научной добросовестности. К такой, какая была свойственна великому российскому ученому, подвижнику российской музыкальной науки Юрию Николаевичу Холопову.

ВЛАДИМИР БАРСКИЙ (МОСКВА)

ВЫБРАННЫЕ МЕСТА ИЗ МЫСЛЕННОЙ ПЕРЕПИСКИ

В начале был текст. И текст был у Учителя.

Эти письма не дошли до адресата. Потому что не были отправлены. Более того, не были написаны и существуют только в воображении автора, в виде некоего внутреннего диалога.

Переписка длится уже почти 30 лет. Даже виртуальная бумага пожелтела. Но что-то в этом полусне, полужизни запомнилось – поезд с Украины, коричневый чемодан, незаконченное образование, нетвердое представление о тональном плане «Аппассионаты». Как с этим жить, особенно в юности, в чужом городе?

«Ich bin gut ukrainish» – sagte ich auf dem Schlachtfelde von Moskau und stieg für einige Minuten aus dem Wagen, um meine Morgenandacht zu halten»¹.

«*Цитируйте только по оригиналу*» – так сказал Учитель.

Его отношение к языкам – к тем, которые он знает наизусть и до поры до времени незнакомым, – принципиально одинаковое. Умляуты, аксанграфы и древнегреческие ударения должны стоять на отведенном им месте. Равно как и знаки языков более привычных – финского, венгерского, урду и суахили. Мне это всегда напоминало то, как совершенно не знавший немецкого Тосканини – при постановке «Кольца нибелунгов» – ядовито подсказывал слова немецким певцам на всем протяжении тетралогии. Вашему покорному слуге на заре академической карьеры было предложено выучить древнегреческий. Исходная посылка была прозаической – «чтобы больше к этому вопросу не возвращаться».

С этого всё и начиналось. Всё начинается с простого.

Не подчиняясь своду правил,
Презрев имен потайный звук,
Работать **Барского** заставил
Холопов, парадоксов друг².

¹ Этот невольный quasi-националистический парафраз требует пояснения. В оригинале: «Ich bin gut russisch» – sagte ich auf dem Schlachtfelde von Marengo und stieg für einige Minuten aus dem Wagen, um meine Morgenandacht zu halten (*Heinrich Heine*. Reise von München nach Genua, KAPITEL XXXI).

² Идея холоповская, строфа пушкинская, стихи авторские.

«Разделяй и властвуй» – так сказал Учитель.

Так поступает он сам – разделяет понятия и властвует над терминами. И при этом уже много лет живет как баскак, приехавший из Рязанского ханства в Москву за данью. Дань собирает в виде текстов, начертанных на папирусных свитках, глиняных табличках, рисовой бумаге, листах формата А4.

В какой-то момент мне показалось, что Учителю никто не пишет. А если пишет, то о том, что он и так уже давно знает, с самого рождения. Хотя практический смысл в этом есть – только так, в записях учеников, идеи Учителя могут распространяться по миру. Ведь давно известно: Учителя не печатали и не печатают. Такова данность и таковы реалии жизни. Так пусть, по крайней мере, его заповеди живут в строчках неопитов. Хотя записывают они неточно, как Левий Матвей.

Именно тогда начали появляться и мои первые тексты. Явные – остановки по требованию. И тайные – отклик на прочитанные скрижали Учителя. Правда, в те времена мешало скрытое тучами звездное небо над нами и поистрепавшийся нравственный закон внутри нас. Но справляться с этим помогал личный пример Учителя.

«Погода у нас всегда одинаковая» – так сказал Учитель.

И поплотнее запахнул плащ-«болонья».

В его словах всегда было больше изменяющегося, чем неизменного. И в масштабах расширяющейся Вселенной, и в крохотном пространстве, замыкаемом углом стола.

«Повторение за учителем – <...> дурной тон» – так сказал Учитель.

Многие пытались держаться наравне с ним. Даже становились на цыпочки, вытягивали шею. Не выходило. Стоя рядом с ним, можно только вообразить себя демиургом. Легко проверить – сделай шаг назад и два шага вперед. Очень поучительный эффект получается.

Всю жизнь, не обращая внимания на дураков и дороги, он отвечает на извечные российские вопросы. И подвигает к тому же своих учеников.

«Что делать?» – вместо нейтрального «делать нечего» предлагает осмысливать мир в любых формах и проявлениях. Результаты оформлять в виде текстов с большим левым полем, для его маргиналий.

«Кто виноват?» – здесь Учителю помощники не требуются. Он давно дал ответ на этот вопрос и может назвать всех поименно.

Третий вопрос – только его, самый любимый, самый главный. Задается он всем, хотя ответ, как правило, редко совпадает с собственными идеями Учителя. Это очень изящный и каверзный вопрос: «Какое определение Вы даете этому понятию?» Горе мудрствующим!

В жизни только один раз встречал человека, столь же строго относящегося к точным определениям.

Четыре часа утра, казарма п-ского авиаполка, не родился еще тот соловей, что разбудит солдат. «Рота, подъем! 30 секунд – стоять в строю». Господи, на 7200 секунд раньше положенного... Старший сержант Ляхов формулирует тему ночного семинара: «Быстрый темп в музыке, 7 букв, время пошло. Соображайте быстрее, авиация у нас всепогодная, будете летать на швабрах, пока не услышу правильный ответ». Народ безмолвствует и недобро смотрит на меня. Чувствую себя мессией. Ладно, в конце концов, не семь слов ведь, семь букв. Аллегро сорвалось с губ, кануло в колодезь времени, и эхо его падения разнеслось по казарме. «За точность ответишь персонально. Рота, отбой».

Прогресс мышления имеет свои теневые стороны – так сказал Учитель.

Люди, чтобы не напрягаться, начинают оперировать готовыми понятиями. В ленивом теле – ленивый дух. Легче жонглировать снятыми смыслами, чем проследить движение мысли, рассмотреть, как она постепенно раскрывается во всей своей красе. Учитель учит учеников искать истину. И все они, в меру своих сил, подставляют ему плечо. Чтобы помочь толкать в гору этот неподъемный камень познания, чтобы он не скатывался вниз во времена безверия и одичания. Это стоящий на другом полюсе от сизифова и отмеченный другим знаком *холопов труд*, его никто не сделает, кроме Учителя.

Круг тавтологии замкнулся. Мы вернулись к исходному нулю – так сказал Учитель.

Главное – не делить на ноль, а то взбесятся все компьютеры мира. И сам мир.

В последнее время мне постоянно снятся два сна, один другого лучше. В первом я усидчиво работаю над докторской диссертацией «Партийное руководство пионерской организацией Каракалпакии в период с 1975 по 1977 годы». Второй загадочнее. И хотя в нем расставлены какие-то символические знаки, их смысл ускользает.

... горная итальянская деревушка, переполненная старая церковь, народ стоит даже в проходах. Играет органист, местный уроженец, который давным-давно, еще юношей, уехал покорять мир своим талантом. И покорил. И вернулся в мир маленький, ничего не слышавший о его успехах и живущий другими интересами, но для него самый важный, – чтобы покорить и его.

Но здесь с недавних пор происходят непонятные вещи. Юноши в этой деревушке нашли себе странную забаву: с наступлением сумерек они надевают роллеры и спускаются по головокружительному горному серпантину в

долину. До места назначения добираются не все, кто-то падает в пропасть в одном и том же месте, на крутом повороте. Но опасную затею не остановить. Не помогают ни уговоры родителей, ни запреты властей, ни заградительные отряды карабинеров.

... концерт закончился, цветы, аплодисменты, крики «браво». Маэстро, не снимая фрака, уходит в ночь, к дороге, одевает кем-то брошенные роллеры и катится в неизвестность. Как и все мы.

Такая вот история...

История – это становящаяся во времени логика – так сказал Учитель.

Именно поэтому ему абсолютно ясен ход времен. Он сам их расчисляет. Жизни мышья беготня не скрывает от него тайных пружин мироздания, воссоздаваемых в его текстах. Которые складываются в кирпичи смысла. Из них состоит стена, которую построил Учитель. И она не разрушится как пинкфлойдовская. И никто ему не крикнет: *Hey, teacher, let us kids alone...* Потому что эта Великая российская стена покоится на вечном основании. И замешана на другом растворе.

Без человека, который мерит время, времени нет. Время только у Учителя – так сказал ученик и осекся, но поймал ускользающее время за краешек, запечатлел его в послании, много лет отправляемом в никуда, и отдал его Учителю...

... Я считаю поистине мудрейшим человека, охватившись таким путем все эти знания. И в шутку, и всерьез я стану настойчиво утверждать, что такой человек, даже вспоминая смертью удел своей жизни, на смертном своем одре не будет, как теперь, иметь множества ощущений, но достигнет единого удела, из множественности стинет единством, будет счастлив, чрезвычайно мудр и вместе с тем близок. Все равно, будет ли он жить на материке или на островах; являясь близким, он всегда получит в удел такую судьбу. Занимался ли он при жизни государственными делами или своими частными, боги также дадут ему эту участь.

ДОБАВЛЕНИЕ К СПИСКУ ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ Ю. Н. ХОЛОПОВА¹**Книги, брошюры**

1. Edison Denisov – the Russian Voice in European New Music [Эдисон Денисов – русский голос в европейской Новой музыке]. Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2002. 340 с. (на англ. яз.)².

2. Музыкально-теоретические системы: Программа курса по специальности «Музыковедение», «Композиция». 3-е доп. изд. М.: Учебно-методическое объединение по музыкальному образованию Министерства культуры РФ, 2002. 96 с.

3. Гармония. Теоретический курс. 2-е доп. изд. СПб.: Лань, 2003. 542 с.

4. Гармония. Практический курс. Часть 1: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. М.: Композитор, 2003. 472 с.

5. Гармония. Практический курс. Часть 2: Гармония XX века. М.: Композитор, 2003. 624 с.

6. Современная гармония: Программа курса и методическое пособие по специальности «Теория музыки». Повышенный уровень среднего профессионального образования. М.: Научно-методический центр по художественному образованию Министерства культуры РФ, 2002. 69 с.

7. Гармонический анализ. В 3-х частях. Часть 3. М.: Музыка, 2003 [в печати].

Статьи³

8. Лосев в Московской консерватории: К истории ареста... // Musiqi Dünyasi (Baku). 2002. № 3–4. С. 12–20.

9*. Об античной ритмике. Метод музыкально-фонетической транскрипции // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова. Науч. труды МГК. Сб. 36. М., 2002. С. 33–43.

10*. Новые формы Новейшей музыки // Теоретическое музыкознание на рубеже веков. Минск: Белорусская Академия музыки, 2002. С. 250–264.

¹ Полный список работ Ю. Н. Холопова см.: Magistro Georgio Septuaginta [MGS]. М.: Композитор, 2002. С. 17–134.

² Соавтор – В. Ценова.

³ В настоящем перечне одной звездочкой обозначены статьи, переизданные без изменений, а двумя звездочками – статьи, переработанные и дополненные при переиздании.

11. Мусоргский как мастер музыкальной формы («Картинки с выставки») // Музыкальная культура: век XIX – век XX. Вып. 2. М.: Тривант, 2002. С. 25–54.

12. К каким только достижениям не приводит мелкое хулиганство: Интервью с О. Филипповой // Культура. 2002. 10–16 октября. № 41. С. 9.

13. Юрий Николаевич Холопов на 70 години: Интервью с А. Найденовой // Музыка viva. 2003. № 3. С. 8–9; 2003. № 4. С. 10–11 (на болг. яз.).

14. Новый музыкальный инструмент: рояль // М. Е. Тараканов: Человек и фоносфера. Науч. труды ГИИ. М.; СПб.: Алетейя, 2003. С. 252–271.

15**. Andrei Volkonsky the initiator: a profile of his life and work [Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского] // «Ex oriente...-2»: Nine Composers from the Former USSR. Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2003. P. 1–27 (на англ. яз.).

16**. Alemdar Karamanov: an outsider in Soviet music [Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов] // «Ex oriente...-2»: Nine Composers from the Former USSR. Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2003. P. 59–82 (на англ. яз.).

17**. Philip Gershkovich's search for the lost essence of music [В поисках утраченной сущности музыки: Филип Гершкович] // «Ex oriente...-3»: Eight Composers from the Former USSR. Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2003. P. 1–22 (на англ. яз.).

18. Дифирамб Сергею Михайловичу Слонимскому // Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского. СПб.: Композитор, 2003. С. 93–95.

19. Три вокальных цикла Андрея Волконского: Аннотация к компакт-диску. Solyd Records, 2003 (на рус. и англ. яз.).

20. «Камо грядеши». Размышления о судьбах русской культуры // Musica Theorica-8. Сб. статей. М.: МГК, 2003. С. 4–8 (на правах рукописи).

21. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Musica Theorica-9. Сб. статей. М.: МГК, 2003. С. 6–21 (на правах рукописи); Российская музыкальная газета. 2003. № 7–8. С. 12–13; Musiqi Dünyası (Baku). 2003. № 3–4. С. 34–43.

22. Структура баховской фуги в контексте исторической эволюции гармонии и тематизма // Музыкальное искусство барокко: Стили, жанры, традиции исполнения. Науч. труды МГК. Сб. 37. М., 2003. С. 4–31.

23*. Ступени и функции, или как правильно определять гармонию // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии музыкального образования. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. С. 40–56.

24. О сущности музыки // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения). М.: МГК, 2003. С. 6–17.

25. Предъём к музыкальной науке–XXI // Новое видение культуры мира в XXI веке. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2003. С. 126–128.

26. Россия и Америка. О теории И. М. Шиллингера // Две жизни Иосифа Шиллингера. М.: Композитор, 2004 [в печати].

27. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. Науч. труды МГК. М., 2004 [в печати].

ЛИТЕРАТУРА О Ю. Н. ХОЛОПОВЕ

Книги

Laudamus. К шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова. М.: Композитор, 1992. 312 с.:

Кириллина Л. Портрет Учителя. С. 5–17.

Кюрегян Т. Музыкально-теоретическая система Ю. Н. Холопова. С. 17–40.

Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки. С. 40–48.

Сторожко М., Ценова В. Ю. Н. Холопов – педагог. С. 48–58.

Федотов В. Историзм как принцип научного мышления Ю. Н. Холопова. С. 58–63.

Поспелова Р. Ю. Н. Холопов как историк науки. С. 63–66.

Ритмюллер А. Мыслить о симметрии. С. 67–68.

Губайдулина С. Отзыв в комиссию по присуждению Государственных премий РСФСР. С. 68–69.

Сапонов М. Наука и красота. С. 69–70.

Сапонов М. О Веберне по-русски. С. 70–72.

Инхуа Ли. Профессор Ю. Н. Холопов и его преподавательская деятельность. С. 72–74.

Михайлов А. Мой поклон Юрию Николаевичу Холопову. С. 74–78.

Magistro Georgio Septuaginta [MGS]. К 70-летию Юрия Николаевича Холопова. М.: Композитор, 2002. 160 с.:

Salutamus. Приветственные слова (К. Штокхаузен, А. Волконский, С. Слонимский, С. Губайдулина, Р. Щедрин, А. Любимов, Ю. Кёхель, Б. Тевлин). С. 7–16.

Opera omnia. Музыкаведческие труды Ю. Н. Холопова (Публикации, Рукописи, Разное). С. 17–134.

Школа (дипломные работы, кандидатские и докторские диссертации, выполненные под руководством Ю. Н. Холопова, сведения о его учениках). С. 135–156.

SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения). М.: МГК, 2003. 368 с.

Статьи, рецензии, предисловия

1. *Берков В.* Коротко о книгах // Советская музыка. 1962. № 12. С. 136–137. [С. 137 – Рец. на кн.: *Холопов Ю. Н.* О гармонии. М.: Сов. композитор, 1961.]
2. Выше уровень теоретической науки // Советская музыка. 1969. № 2. С. 19–27. – [С. 23–26 – Рец. на кн.: *Холопов Ю. Н.* Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1967.]
3. *Бобровский В.* По поводу статьи «Выше уровень теоретической науки» // Советская музыка. 1969. № 6. С. 104–106.
4. *Мазель Л.* Мнение члена редколлегии // Советская музыка. 1969. № 7. С. 40–43.
5. *Тараканов М.* Проблема лада и тональности в трех книгах о Прокофьеве: (три очерка) // Музыкальный современник. Вып. 1. М.: Сов. композитор, 1973. С. 292–337. [Очерк 3. Pro и contra. С. 303–324 – О кн.: *Холопов Ю. Н.* Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1967.]
6. *Мясоедов А.* Настоящий талант исследователя [отклик на защиту кандидатской диссертации] // Советский музыкант. 1975. 18 ноября. № 14. С. 3.
7. *Сапонов М.* «Очерки современной гармонии» [отклик на защиту докторской диссертации] // Советский музыкант. 1977. 8 ноября. № 15. С. 3.
8. *Римский Л.* Холопов Ю. Н. // Музыкальная энциклопедия. Т. 6. М.: Советская энциклопедия, 1982. Стб. 34–35.
9. *Щедрин Р.* Новое измерение музыкального времени и пространства // *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1984. С. 3–10.
10. *Кузнецов И., Баранова Т.* «Задания по гармонии» // Советский музыкант. 1985. 6 февраля. № 2. С. 4. – Рец. на кн.: *Холопов Ю. Н.* Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983.
11. *Sapronov M.* Valentina Cholopova, Jurij Cholopov: Anton Webern. Leben und Schaffen // Beiträge zur Musikwissenschaft. Jg. 29. H. 4. Berlin, 1987. S. 340–342.
12. *Наумович С.* Мысль и смысл // Советская музыка. 1989. № 12. С. 71–76. – Рец. на кн.: *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1984.
13. *Холопов Ю. Н.* // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 601.
14. *Денисов Э., Баранова Т., Ценова В.* Теоретический курс гармонии Ю. Н. Холопова // Советский музыкант. 1990. 7 марта. № 3. С. 1–2. – Рец. на кн.: *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988.

15. *Денисов Э., Смирнов Д., Тифтикиди Н.* Классическая гармония – современным взглядом // Советская музыка. 1990. № 9. С. 107–109. – Рец. на кн.: *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988.

16. *Насонов Р.* В дар учителю: (О сборнике статей «Laudamus») // Отечественная музыкальная культура XX века: К итогам и перспективам. М.: МГК, 1993. С. 198–203. – Рец. на кн.: *Laudamus.* К шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова. М.: Композитор, 1992.

17. *Кириллина Л.* Диссиденты становятся классиками // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 92–93. – Рец. на кн.: *Холопов Ю. Н., Ценова В. С.* Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993.

18. *Kirillina L. Cholopov Jurij* // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2. Neubearb. Ausg. Personenteil. Bd. 4. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2000. Sp. 968–969.

19. *Kyuregyan T. Kholopov Y. N.* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 13. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. P. 575–576.

20. *Gojowy D.* «Edison Denisov – the Russian Voice in European New Music» // Die Musikforschung. 2003. № 4.

21. *Ценова В.* Eхegi Monumentum // *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Часть 1: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. М.: Композитор, 2003. С. 3–5.

22. *Барский В.* Его прощальный поклон // Российская музыкальная газета. 2003. № 9. С. 8. – Рец. на кн.: *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. М.: Композитор, 2003; *Musiqi Dünyası (Baku).* 2003. № 3–4. С. 202–203.

К 70-летию:

23. Юбилей // Российский музыкант. 2002. № 4. С. 3.

24. *Бабий А.* «Виват, магистр музыки!» // Рязанские ведомости. 2002. 25 сентября. С. 4.

* Для полноты исторической картины приводим и наиболее характерные публикации, отражающие атмосферу «пятиминуток гнева» по поводу идей Ю. Н. Холопова и всех мало-мальски талантливых и независимых музыкантов, периодически инициировавшихся идеологически чутким журналом «Советская музыка»:

Цуккерман В. По поводу анализа // Советская музыка. 1983. № 1. С. 93–95; *Мазель Л.* По поводу полемических статей Ю. Н. Холопова // Советская музыка. 1989. № 2. С. 52–55; *Житомирский Д.* Письмо в редакцию // Советская музыка. 1989. № 4. С. 81–82; *Бергер Л.* Письмо в редакцию // Советская музыка. 1989. № 4. С. 82...

Ю. Н. Холопову ни разу не дали возможности ответить на критику. Беспроигрышный вариант ведения дискуссии!

25. [Поспелова Р.] Герой нашего времени: (к 70-летию Юрия Николаевича Холопова) // Старинная музыка. 2002. № 3. С. 6–7.
26. Петров А. Могучая кучка справляет юбилей // Вечерняя Москва. 2002. 9 октября. С. 3.
27. Кириллина Л., Катунян М. Фестиваль в честь Ю. Н. Холопова // Российская музыкальная газета. 2002. № 10. С. 4.
28. [Клименко Т.] Музыкальные миры Юрия Холопова // Музыкальное обозрение. 2002. № 10. С. 18.
29. Северина И. Юбилейный фестиваль, посвященный 70-летию Ю. Н. Холопова // Музыка и время. 2002. № 11. С. 15.
30. Попова Е. Семьдесят лет сотворения: музыкальная вселенная Юрия Николаевича Холопова // Музыка и время. 2002. № 11. С. 35–38.
31. Ценова В. 9 мировых премьер в одном концерте // Российская музыкальная газета. 2002. № 11. С. 6.
32. Воинова М. Без страха и упрека // Российский музыкант. 2002. № 6. С. 4.
33. Бабий А. Жизнь в музыке // Рязанский ежегодник. 2002. С. 75–77.
34. Северина И. К 70-летию магистра // Музыкальная жизнь. 2003. № 1. С. 16–17.
35. Воинова М. Magistro Georgio Septuaginta // Musicology (Belgrade). 2003. № 3. С. 244–246.

Памяти...

- Прощание / Назайкинский Е., Чигарева Е., Бабий А. // Российский музыкант. 2003. № 4. С. 4.
- Бабий А. ...или мысли, записанные на ходу. Памяти Юрия Холопова // Российская музыкальная газета. 2003. № 5. С. 5.
- Савенко С. Памяти Ю. Н. Холопова // Музыка и время. 2003. № 6. С. 17.
- [Бабий А.] Он приобщал к таинству гармонии // Рязанские ведомости. 2003. 7 мая. С. 3.
- McBurney G. Champion of Russia's «lost» modernist composers // The Guardian. 2003. June 3.
- Remembering Juri Nikolaevich Kholopov / Mann N., Savkina N. // Three Oranges Journal. 2003. № 5. P. 13.
- Назайкинский Е. Подвижник // Музыкальная академия. 2003. № 3. С. 221–222.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От составителя</i>		3
<i>Вместо предисловия</i>		4
<i>Холопов Ю.Н.</i>	О сущности музыки.....	6
<i>Кюрегян Т.С.</i>	Музыка античных форм.....	18
<i>Русакова А.В.</i>	О чем молчит античная гармоника?.....	29
<i>Федотов В.А., Разломова Ю.В.</i>	О методах анализа средневекового хора.....	38
<i>Поспелова Р.Л.</i>	Реформа нотации Гвидо Аретинского: Пролог к Антифонарию.....	48
	<i>Гвидо Аретинский</i> . Пролог к Антифонарию (Пер. с латыни и примеч. Р. Поспеловой).....	57
<i>Ефимова Н.И.</i>	Наука и эмпирия в музыкальном учении Регино Прюмского.....	68
<i>Лебедев С.Н.</i>	Загадочный канон Рамоса де Парехи.....	75
<i>Алексеева Г.В.</i>	Введение в сравнительную византийско- древнерусскую певческую палеографию.....	83
<i>Старостина Т.А.</i>	Разновидности русской народной натуральной ладовости.....	92
<i>Лыжов Г.И.</i>	Ребус Лассо.....	105
<i>Насонова М.Л., Насонов Р.А.</i>	Прелюдийные жанры и становление клавирной композиции (2-я половина XVI – XVII вв.).....	114
<i>Катунян М.И.</i>	«Beatus vir» Клаудио Монтеверди: рефренный мотет в истории концертной формы.....	124
<i>Попова Е.О.</i>	Загадка гамбургских рукописей: к исследованию теории композиции в северной Германии XVII века.....	135
<i>Филитова О.А.</i>	«Новая музыка» композиции эпохи барокко....	143

<i>Кириллина Л.В.</i>	К. В. Глюк и музыкальное воплощение античности.....	153
<i>Стручалина Э.А.</i>	Франц Шуберт – открытие романтической гармонии.....	166
<i>Чередниченко Т.В.</i>	Русская музыкальная геопоэтика.....	172
<i>Сапонов М.А.</i>	К изучению биографии Петра Ильича Чайковского: отзвуки одного венского скандала.....	180
<i>Андреева Н.А.</i>	Неизвестные страницы русской музыки: Скрябин и Обухов.....	189
<i>Изотова Е.А.</i>	Эрнст Бэйкон и «Наша музыкальная идиома»...	196
<i>Найденова А.</i>	«Песни Гурре» Арнольда Шёнберга и их исполнение в Вене в 1920 году.....	203
<i>Доленко Е.А.</i>	В поисках репризы: о четырех книгах Филипа Гершковича.....	209
<i>Мдивани Т.Г.</i>	Западный рационализм в музыке и XX век.....	219
<i>Просняков М.Т.</i>	Музыкальная реформа на рубеже тысячелетий.....	228
<i>Смирнов Д.Н.</i>	«Додекамания» Пьера Булеза, или Заметки о его «Нотациях».....	238
<i>Петрусёва Н.А.</i>	Относительность звукового пространства, времени и формы («Dégive 1» Пьера Булеза)...	254
<i>Переверзева М.В.</i>	Новые формы Новейшей музыки Джона Кейджа.....	268
<i>Ценова В.С.</i>	Структурный феномен Новой музыки: техники композиции.....	275
<i>Воинова М.В.</i>	К проблеме интерпретации современной органной музыки.....	283
<i>Дроздова О.И.</i>	Андрей Волконский – человек, композитор, исполнитель.....	290
<i>Савенко С.И.</i>	Слово Андрея Платонова в Новой музыке.....	299

<i>Шульгин Д.И.</i>	К проблеме формообразующего значения компонентов музыкальной ткани в композициях Виктора Екимовского.....	306
<i>Дауноравичене Г.</i>	Композиционные аспекты Новой литовской музыки: микродименсионная техника Ритиса Мажулиса.....	312
<i>Маклыгин А.Л.</i>	Сонорика и кораническое пение.....	322
<i>Алексеева А.А.</i>	Среднему звену – высший уровень.....	328
<i>Карасёва М.В.</i>	Русское сольфеджио эпохи постмодерна, или Постмодерн в зеркале методики.....	333
<i>Двоскина Е.М.</i>	«Музыкальная форма» в курсах среднего звена.....	340
<i>Власов А.В.</i>	Информационные технологии и российское музыкознание – новые возможности и новые опасности.....	347
<i>Барский В.М.</i>	Выбранные места из мысленной переписки.....	354
ПРИЛОЖЕНИЕ:	1. Дополнение к списку опубликованных трудов Ю. Н. Холопова.....	358
	2. Литература о Ю. Н. Холопове.....	361

SATOR TENET OPERA ROTAS
Юрий Николаевич Холопов и его научная школа
(к 70-летию со дня рождения)

Сборник статей

Редактор-составитель
В. С. Ценова

Корректор *Г. Н. Федяева*

Компьютерная верстка *В. С. Ценовой*

Подп. к печ. 17. 11. 2003
Бумага офсет. № 1. Форм. бум. 70х90 1/16
Печ. л. 23, 00
Тираж 200 экз. Цена договорная. Заказ № 398.

ЛР – 021207 от 3. IV. 1997
Редакционно-издательский отдел
Московской государственной консерватории
имени П. И. Чайковского
Москва, ул. Б. Никитская, 13

Типография Россельхозакадемии
Москва, ул. Ягодная, 12