



1/2023

Современные проблемы
МУЗЫКОЗНАНИЯ



*Иллюстрация на обложке – фрагмент титульного листа трактата Дж. Царлино *Le Istitutioni Harmoniche*, 1558*



Главный редактор
Ирина Петровна Сусидко
доктор искусствоведения

Editor-in-Chief
Irina Susidko
Doctor of Art Studies

О ЖУРНАЛЕ

Журнал «Современные проблемы музыкознания» – сетевое электронное периодическое рецензируемое научное издание. Его учредитель – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Проблематика статей журнала связана с актуальными вопросами музыкознания, историей и теорией музыкального исполнительства, современной музыкальной педагогикой, методологией и соответствует специальности 5.10.3. Виды искусства (Музыкальное искусство)

Журнал также принимает к публикации научные статьи по материалам докторских и кандидатских диссертаций, переводы работ зарубежных ученых и комментарии к ним, рецензии на новые книги о музыке, информацию о готовящихся и прошедших научных мероприятиях.

Периодичность журнала – 4 раза в год.

ISSN: 2587-9731

Издание включено в **Перечень рецензируемых научных изданий**, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (Приказ ВАК Минобрнауки от 28.11.2022)

Издание зарегистрировано в **Российском индексе научного цитирования (РИНЦ)**

ИНФОРМАЦИЯ ОБ ИЗДАТЕЛЬСТВЕ

Учредитель и издатель журнала «Современные проблемы музыкознания» – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных».

121069 Москва, ул. Поварская д. 30–36
телефон: +7 (495) 691-15-54
факс: +7 (495) 691-15-54
mailbox@gnesin-academy.ru

ABOUT THE JOURNAL

Contemporary Musicology is a peer-reviewed open-access online journal founded by the Gnessin Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

Our journal addresses important trends in musicology, music theory, music performance, and music pedagogy, and meets research specialty 17.00.02 – Musical Art. We accept submissions in Russian and in English of the highest quality from scholars all over the world.

We also accept scholarly papers by advanced graduate students based on their thesis materials, as well as translations and annotations of works by foreign authors, reviews of new editions on music, and information about future or past conferences and events.

The journal is published four times per year.

ISSN: 2587-9731

The journal is included into the list of peer reviewed editions where basic results of dissertations for Ph.D. degrees acknowledged by **ВАК** – Ministry's of Education and Science Higher Attestation Committee (Order of the Higher Attestation Committee of the Ministry of Education and Science dated November 28, 2022)

The journal is registered in the **Russian Index of Scientific Quotations**

INFORMATION ABOUT THE PUBLISHER

The founder and publisher of *Contemporary Musicology* is the Gnesins Russian Academy of Music, a Federal State Funded Institution of Higher Education.

30–36 Povarskaya street 121069 Moscow, Russia
phone: +7 (495) 691-15-54
fax: +7 (495) 691-15-54
mailbox@gnesin-academy.ru

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки (Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия)

Вермайер Андреас (Andreas Wehrmeyer), доктор наук, приват-доцент музыковедения (Университет Регенсбурга), директор Sudetendeutsches Musikinstitut (Регенсбург, Германия)

Гервер Лариса Львовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания (Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия)

Гуляницкая Наталья Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки (Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия)

Дулат-Алеев Вадим Робертович, доктор искусствоведения, профессор, и.о. ректора, зав. кафедрой истории музыки (Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, Казань, Россия)

Дулова Екатерина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, ректор (Белорусская государственная академия музыки, Минск, Белоруссия)

Кирнарская Дина Константиновна, доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, проректор по связям с общественностью, зав. кафедрой истории музыки (Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия)

Народицкая Инна, PhD, профессор (Северо-Западный университет, Эванстон, Иллинойс, США)

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, зав. кафедрой теории музыки (Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия)

Рыжинский Александр Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор, ректор (Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия)

Сиднева Татьяна Борисовна, доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе (Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Нижний Новгород, Россия)

Ханнанов Ильдар Дамирович, доктор наук, профессор (Консерватория Пибоди, Университет им. Джона Хопкинса, Балтимор, США)

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, начальник отдела международных связей и творческих проектов (Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия)

Юэлл Филип (Philip Ewell), доктор наук, ассоциированный профессор теории музыки (Хантер Колледж, Сити Университет, Нью-Йорк, США)

EDITORIAL BOARD

Vera Borisovna Valkova, Doctor in Art Studies, Professor of Music History Department (Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia)

Andreas Wehrmeyer, Ph.D., Privat-Dozent of Musicology at the University of Regensburg, Director of the Sudetendeutsches Musikinstitut (Regensburg, Germany)

Larissa Lvovna Gerver, Doctor in Art Studies, Professor of Analytical Musicology Department (Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia)

Natalia Sergeevna Gulyanitskaya, Doctor in Art Studies, Professor of the Music Theory Department (Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia)

Vadim Robertovich Dulat-Aleev, Doctor in Art Studies, Professor, Acting Rector, Head of Music History Department (Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov, Kazan, Russia)

Ekaterina Nikolaevna Dulova, Doctor in Art Studies, Professor, Rector (Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus)

Dina Konstantinovna Kirnarskaya, Doctor in Art Studies, Doctor of Psychology, Professor, Vice-Rector for public relations (Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia)

Inna Naroditskaya, PhD, Full Professor, Musicology (Northwestern University, Evanston, USA)

Tatyana Ivanovna Naumenko, Doctor in Art Studies, Professor, Vice-Rector for scientific work, Head of Music Theory Department (Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia)

Alexander Sergeevich Ryzhinsky, Doctor in Art Studies, Professor, Rector (Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia)

Tatyana Borisovna Sidneva, Doctor in Art Studies, Professor, Vice-Rector for Research (Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia)

Ildar Damirovich Khannanov, Ph.D., Professor (Peabody Conservatory, Johns Hopkins University, Baltimore, USA)

Tatyana Vladimirovna Tsaregradskaya, Doctor in Art Studies, Professor of Analytical Musicology Department, Head of International Relations and Creative Projects Department (Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia)

Philip Ewell, PhD, Associate Professor of Music Theory (Hunter College, City University of New York, USA)



ОТ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА | FROM THE EDITOR-IN-CHIEF

Дорогие друзья!

Журнал «Современные проблемы музыкознания» перешагнул шестилетний рубеж. С 2017 по 2022 год редакцией выпущено 25 номеров, в которых представлено 145 публикаций на русском и английском языках – в это число вошли, по большей части, научные статьи, отражающие остроактуальные проблемы сегодняшней музыкальной науки, а также переводы зарубежных исследований и интервью с выдающимися учеными. Журнал сотрудничает с десятками ведущих музыковедов России и зарубежья, публикует лучшие работы молодых исследователей. Наше издание неоднократно становилось соучредителем крупных международных конференций и конгрессов, проводившихся в Российской академии музыки имени Гнесиных – таких, как «Музыкальная композиция», «Опера в музыкальном театре: история и современность», «Балет в музыкальном театре: история и современность». С ноября 2022 года журнал вошел в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (Перечень ВАК).

Мы стремимся продолжать заявленный курс на оперативную публикацию новейших научных материалов в сфере музыкознания. Неизменной остается и традиция объявлять в начале каждого издательского «сезона» две магистральные темы для их глубокого и всестороннего освещения. В 2023 году это балет как синтетический жанр и актуальная музыка.

Балетная тематика стала естественным продолжением идеи Международной научной конференции «Балет в музыкальном театре: история и современность» (21–25 ноября 2022 года). Это масштабное мероприятие проводилось в рамках программы «Приоритет 2030» и координировалось Научно-творческим центром по изучению проблем музыкального театра (РАМ имени Гнесиных), организацией его занимался консорциум творческих вузов и научных институтов России. Концепция конференции включала в себя освещение проблем балетного жанра с максимально разных ракурсов – его истории, теории, практики, методологии, реконструкции, критики; обсуждались все компоненты балетного синтеза и новейшие эксперименты в хореографии сегодняшнего дня. Целый ряд статей журнала в 2023 году подготовлен участниками конференции – они начнут публиковаться со второго номера этого года.

Статьи, посвященные *актуальной музыке*, отражают перманентное внимание современных ученых к музыкальному творчеству рубежа XX–XXI века. В этом году специальное обособление темы в журнале произошло благодаря знаменательной дате – юбилею выдающегося ученого, профессора РАМ имени Гнесиных Натальи Сергеевны Гуляницкой. В течение многих лет активной научно-творческой работы Наталья Сергеевна стала одним из лидеров целого ряда научных направлений в отечественном музыкознании. Особое место среди них заняла современная музыка, проблемы композиционных техник и звуковысотных систем. В первых двух номерах 2023 года мы публикуем статьи, написанные Н.С. Гуляницкой, ее учениками, которые продолжают традиции ее научной школы, а также работы ученых, чьи научные интересы так или иначе пересекаются со сферой ее исследований.

Ирина Петровна Сусидко



СОБЫТИЯ | EVENTS

Наши научные проекты | Our scientific projects

Российская академия музыки имени Гнесиных
Кафедра аналитического музыкознания
Журнал «Современные проблемы музыкознания»
Журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных»



МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ: НАРРАТИВ VS АРХИТЕКТОНИКА»

Москва, 18–20 апреля 2023 г.

Кафедра аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных проводит Пятую Международную научную конференцию в рамках проекта «Техника музыкальной композиции: теория и практика». Проект создан как платформа для обсуждения процесса создания и осмысления музыкальных произведений. Конференция адресована широкому кругу исследователей и исполнителей.

В этом году предлагаем сфокусироваться на соотношении нарратива и архитектоники в музыкальной композиции.

Основные тематические направления:

- Архитектоника как фактор музыкальной композиции
- Соотношение структурных и музыкально-тематических процессов в музыкальном произведении
- Функциональные и конструктивные основы музыкальной формы
- Нарратив, музыкально-тематическая драматургия, интонационная фабула, тонфабула... – термины и их интерпретация
- Методология музыкального анализа
- Нарратив новейшей музыки
- Режиссерская и исполнительская драматургия в прочтении неценических произведений
- Сюжет и музыкальная композиция в опере
- Топосы и музыкальная форма
- Музыкальное и внемusикальное содержание в инструментальной музыке
- Работа композитора с прозаическим и стихотворным текстом
- Звуковой и визуальный планы в медиакомпозициях

Подробности: <https://gnesin-academy.ru/mezhdunarodnaja-nauchnaja-konferencija-muzykalnaja-kompozicija>





СОДЕРЖАНИЕ | CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ | MUSICAL CONTENT

Наталья Сергеевна Гуляницкая | Natalia S. Gulyanitskaya

О толковании художественного произведения |
About the Interpretation of a Work of Art.....5

НАУЧНЫЕ ШКОЛЫ В МУЗЫКОЗНАНИИ | SCIENTIFIC SCHOOLS IN MUSIC STUDIES

Юлия Николаевна Пантелеева | Yulia N. Panteleeva

О научном творчестве Н.С. Гуляницкой |
On N.S. Gulyanitskaya's Scientific Creation.....20

Виталий Владимирович Алеев | Vitaly V. ALEEV

Мой научный руководитель Наталья Сергеевна Гуляницкая |
My Academic Advisor Natalia Sergeevna Gulyanitskaya.....43

НАУЧНЫЕ ПРОЕКТЫ | SCIENTIFIC PROJECTS

Татьяна Ивановна Науменко | Tatiana I. NAUMENKO

«Научная карта России» как исследовательский проект:
опыт систематизации музыкознания | The “Scholarly Map of Russia”
as a Research Project: An Attempt of Systematization of Musicology.....56

СТАРИННАЯ МУЗЫКА | EARLY MUSIC

Алексей Анатольевич Панов | Alexei A. Panov

Иван Васильевич Розанов | Ivan V. Rosanoff

Французские музыканты XVIII века об интерпретации композиций
Жана Батиста Люлли | French Musicians of the 18th Century
on the Interpretation of Compositions by Jean-Baptiste Lully.....72

МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО РУБЕЖА XX–XXI СТОЛЕТИЙ | MUSIC AT THE TURN OF THE 20th-21st CENTURIES

Татьяна Олеговна Яковлева | Tatyana O. Yakovleva

Греция и Франция: к вопросу о национальной идентичности
Жоржа Апергиса | Greece and France: Concerning the Question
of Georges Aperghis' National Identity.....87

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И АННОТАЦИИ |

ABSTRACTS AND INFORMATION ABOUT AUTHORS103





Наталья Сергеевна Гуляницкая

О ТОЛКОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Предисловие

Российская академия музыки имени Гнесиных в декабре 2022 года отмечала юбилей доктора искусствоведения, профессора Натальи Сергеевны Гуляницкой – выдающегося ученого, педагога, корифея Гнесинской научной школы, основателя ряда важнейших исследовательских направлений российского музыковедения. Ее труды всегда находились в авангарде научного поиска. Одной из первых в нашей стране она разрабатывала проблемы гармонии и композиционной техники в актуальной музыке. Тема кандидатской диссертации, выполненной под руководством Юрия Николаевича Тюлина, была сформулирована очень остро для середины 1970-х годов: «Современное учение о гармонии: теоретические концепции англо-американских учебных курсов»¹. Зная о положении дел в науке того времени, понимаешь, что она выглядит совершенно фантастически, как невероятный прорыв.

¹ Гуляницкая Н.С. Современное учение о гармонии: теоретические концепции англо-американских учебных курсов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1975.

После защиты диссертации был издан курс лекций по современной гармонии² – знаменитые «белые брошюры» – по которому учились студенты-музыковеды Гнесинской академии, потом защищена докторская диссертация «Современная гармония: теория и практика»³ (1987). В 1990-е, не оставляя сферу современной музыки, Наталья Сергеевна Гуляницкая начала разрабатывать тему, которая тогда тоже воспринималась как нечто совершенно новое, – поэтика русской духовной музыки XIX–XX веков. Еще один солидный блок работ посвящен проблемам методологии музыковедческого исследования в контексте гуманитарного знания. Не только аспиранты и студенты нескольких поколений, но и коллеги благодарны за ее книги и статьи, посвященные этой сложной и очень актуальной сегодня области.



Наталья Сергеевна Гуляницкая, доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных
на торжественной церемонии награждения деятелей культуры и искусства
(Москва, 2018, Большой театр)
Фото из личного архива Н.С. Гуляницкой

² Гуляницкая Н.С. Современная гармония: Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977.

³ Гуляницкая Н.С. Современная гармония: теория и практика: дис. ... д. искусствоведения: 17.00.02. М., 1986.

Более 30 лет Наталья Сергеевна возглавляла кафедру гармонии и сольфеджио (позднее – кафедру теории) в Российской академии музыки имени Гнесиных, руководила работой диссертационного совета академии, была первым музыковедом, ставшим членом экспертного совета Российского гуманитарного научного фонда.

Область ее научных интересов всегда находила продолжение в педагогической деятельности. Десяткам студентов и аспирантов она открыла путь к профессии музыковеда. Поступить в класс Гуляницкой – значит быть готовым много и самоотверженно работать, ориентироваться на самые высокие профессиональные стандарты. Сегодня выпускники ее класса работают практически во всех консерваториях России, в зарубежных странах, продолжая традиции своего Учителя.

Редакция журнала «Современные проблемы музыкознания» от всей души поздравляет Наталью Сергеевну Гуляницкую с юбилеем, благодарит за согласие ответить на несколько вопросов и статью, написанную специально для этого номера.

И.С. Наталья Сергеевна, какие отношения учителя и ученика Вам кажутся наиболее плодотворными?

Н.Г.: Не скажу ничего нового: внимательно прислушиваться к запросам ученика и плавно направлять в сторону изучаемого предмета. Помните, как А.В. Михайлов говорил: «Поворачивая взгляд нашего слуха»⁴...

⁴ Название лекции А.В. Михайлова, опубликованной в его книге «Языки культуры»: Михайлов А.В. Поворачивая взгляд нашего слуха // Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 853–870.

И.С.: На протяжении многолетней работы в Гнесинском институте (Академии имени Гнесиных) какие качества своих учеников Вы ценили и цените более всего?

Н.Г.: Что я ценю в ученике? Проникновение в предмет исследования и поиск его понимания. Не давить. Не навязывать.



Кафедра гармонии и сольфеджио в 1980-е годы
Сидят (слева направо): И.А. Истомин, З.И. Глядешкина,
Т.Н. Красникова, Т.А. Енько, Н.С. Гуляницкая.
Стоят: А.П. Астахов, ?, Л.С. Дьячкова, Ю.П. Гонтаревская, О.Л. Берак,
Т.Е. Лейе, Е.С. Дерунец, Т.В. Цареградская. 1980-е гг.
Фото из архива Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной

И.С.: Вы долгое время возглавляли диссертационный совет Гнесинской академии, были первым музыковедом-экспертом Российского гуманитарного научного фонда. Как Вы оцениваете сегодняшнее положение с научной аттестацией?

Н.Г.: Да, действительно, мне пришлось иметь дело с экспертизой трудов – на разных уровнях, что и непросто, и бесполезно. Я считаю это если не подарком судьбы, то школой, необходимой для «самопознания».

Возглавляя кафедру и диссертационный совет, я испытывала, естественно, множество трудностей, которые в основном не были даны в опыте... Что из этого вышло – не мне судить.

И.С.: Что побудило Вас обратиться к проблематике, связанной с методологией музыкознания, изучением русской духовной музыки?

Н.Г.: Вас интересуют импульсы, побудившие меня «прилепиться» к теме, связанной с методологией музыкальной науки... Я не задумывалась над этим. Так вышло само собой. Интересно. Может быть, методология – это общее и особенное, прошлое и настоящее, традиционное и инновационное.

Как появилась тема о духовно-музыкальных произведениях? Она не могла не возникнуть в силу своего богатства во времени и пространстве. Сейчас о «духовности» пишут много и пространно, так как время настало совсем другое.

И.С.: Если бы Вы не стали музыковедом, какой путь могли бы избрать для себя?

Н.Г.: Не будь музыковедом, я бы пошла по пути интересов в области общего искусствоведения, философии и эстетики. А не сложилось ли это, в конечном итоге, в единое целое?

И.С.: Наталья Сергеевна, каким Вы видите будущее нашего музыковедения?

Н.Г.: Будущее музыковедения, по понятным причинам, не могу предсказывать. Но, как говорят мыслители: «Бог нас без нас не спасает». Будем трудиться на избранном поприще.

Ирина Петровна Сусидко

Наталья Сергеевна Гуляницкая

О ТОЛКОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Что есть художественное произведение?
Лев Николаевич Толстой полагал:

Самое важное в произведении искусства – чтобы оно имело нечто вроде фокуса, то есть, чего-то такого, к чему сходятся все лучи или от чего исходят. И этот фокус должен быть недоступен полному объяснению словами. Тем и важно хорошее произведение искусства, что основное его содержание во всей полноте может быть выражено только им [цит. по: 4, 68].

Иван Александрович Ильин был убежден:

Во всяком подлинно художественном произведении имеется это главное, это сказуемое, некая *бессознательно выношенная тайна*, которая ищет себе верных образов и верного художественного тела (звуков, слов, красок, линий и т.д.). Эта тайна есть как бы *душа* произведения; отнимите ее – и все тело распадется на случайные куски и обрывки. Эта тайна есть как бы внутреннее солнце произведения, лучами которого все оно пронизано изнутри; она царит, и ей все подчиняется; *она* диктует художнику закон, и меру, и выбор, и необходимость, и все оттенки... Ей он повинуется. Из нее творит... [5, 252–253, курсив автора].

Дмитрий Сергеевич Лихачев сформулировал понятие «внутреннего мира художественного произведения»:

...Самое главное: художественный мир словесного произведения обладает внутренним единством, определяемым общим стилем произведения или автора, стилем литературного направления или «стилем эпохи». Изучая художественный стиль произведения, автора, направления, эпохи, следует обращать внимание прежде всего на то, каков тот мир, в который погружает нас произведение искусства, каково его время, пространство, социальная

и материальная среда, каковы в нем законы психологии и движения идей, каковы те общие принципы, на основании которых все эти отдельные элементы связываются в единое художественное целое. Я уверен в плодотворности такого рода подхода к изучению литературы [6, 87].

«Фокус», «выношенная тайна», «душа произведения», «внутренний мир» – являются ли все эти высокие слова актуальными для современного художественного творчества? Кто-то отмахнется от такого рода объяснения как устаревшего в своей высокопарности и пафосности; кто-то сочтет его религиозно-философским, отрешенным от всего земного; кто-то, наконец, воспримет как авторскую склонность к «раздумьям» и «созерцаниям».

Музыкальная практика сегодняшнего дня вследствие своего многообразия требует поиска соответствующего метода анализа. «Введение понятия “эстетического предмета” дает возможность вникать в суть таких категорий, как *художественный образ, художественный символ, художественное содержание*», – считает Виктор Васильевич Бычков [2, 110, курсив автора]. В связи с этим обратимся к понятию *прекрасного*, которое не только не исчезло, но и обрело свои формы выражения, привлекая многих слушателей искренностью и духовностью.

Так, «Возвращение святой Цецилии» для смешанного хора, дисканта, арфы, органа и ударных Валерия Григорьевича Кикты, концерт в честь покровительницы искусства, был вдохновенно исполнен в 2011 году студентами Московской консерватории под управлением Станислава Семеновича Калинина. Мастерски написанный, музыкально-художественный образ символизирует возвышенную красоту, духовное моление ко святой. Трудно сравнивать сочинение Кикты с полотнами Рафаэля Санти (1516), Питера Пауля Рубенса (1639–40), кантатой Георга Фридриха Генделя *Cecilia, volgi un sguardo* (до 1736), посвященными

этой теме, но выдающемуся композитору нашего времени, несомненно, удалось создать музыкальный символ чистоты, величия и красоты.

Упомянем и о другом классе музыкальных произведений, содержащих оппозиционное начало и образующих некое «единство противоположностей». Так, в частности, загадочно звучит композиция Павла Викторовича Карманова «Любимый ненавидимый город» (2012), где в соответствии с темой избраны и приемы композиции, постигаемые из музыкального текста. Сочетание противоположных начал характерно и для произведений Софии Асгатовны Губайдулиной «Семь слов» (1982), Владимира Аркадьевича Николаева «Фантомы» (2016), мультимедийного проекта композитора Ивана Глебовича Соколова и художника Константина Викторовича Сутягина «Земля и небо» (2011–2019).

Обращаясь к теме толкования музыкальных произведений, нельзя не вспомнить о концепции Сергея Сергеевича Аверинцева, который ввел понятие «практическая поэтика», то есть поэтика, которая «реконструируется из самих литературных памятников», «невыговоренная имманентная поэтика» [1, 3]. Задача толкования, преследуемая нами, таит в себе немало рифов на пути достижения желаемого результата.

Как толковать, например, сочинения, в которых слышны такие феномены, как «интертекст», «деконструкция», «эkleктика»? Интертекст, проникнув в музыкальное произведение, стал придавать ему довольно устойчивые признаки, в том числе и жанровые. Здесь и крупные жанровые формы (оперы Владимира Ивановича Мартынова *Vita nova*, 2009 и Леонида Аркадьевича Десятникова «Дети Розенталя», 2005), и малые (например, сочинения Валентина Васильевича Сильвестрова: «В память о М. И. Глинке» для фортепиано, 2004, «Мгновенья Моцарта» для скрипки, виолончели и фортепиано, 2005–2006, Постлюдия № 1 DSCN для сопрано и фортепианного трио, 1981). Интерпретация та-

кого рода текстов зависит от различных аспектов музыкального произведения, выбор которых обусловлен чуткостью аналитика, знающего и умеющего соотносить желаемое и действительное.

Группируя современные сочинения, можно было бы поставить вопрос: что есть *произведение*, а что есть *непроизведение*. Приведу пример музыки, обладающей особой жанровой характеристикой, – *симулякр*. Если произведение есть знак того, что имеет обозначаемое в реальности, то является ли таковым это жанровое новообразование, «копия», не имеющая реального оригинала? Известны музыкальные композиции, названные *Simulacres*, они принадлежат французу греческого происхождения Жоржу Апергису (р. 1945)⁵. С позиций классической эстетики, где мимесис главенствует, симулякр, строго говоря, есть *непроизведение*, когда конструируются псевдоподобия, не имеющие прототипов. Применяемые в эстетике термины «ироническая игра», «художественный обман» вследствие отсутствия прообраза приложимы, видимо, и к музыкальным симулякрам. *Simulacres* Апергиса, на наш взгляд, – это все же оригинальные произведения, где имеет место своеобразная тайна, которая подвластна автору и которая остается загадкой для реципиента. Основанные на музыкальных параметрах (высотности, ритме, артикуляции, динамике), они не предполагают гармонии и мелодии, хотя и содержат сонорный контрапункт. Не имея содержания, эти сочинения не лишены, однако, своеобразной формы. В самом деле, образуя цикл, они задуманы как некое структурное единство,

⁵ На странице крупнейшего онлайн-сервиса «last.fm», посвященной творчеству Жоржа Апергиса, дана тонкая характеристика: «<...> Понятие “симулякр” в современной философии тесно связано с “кажимостью” предмета, внутреннее содержание которого отсутствует» [10]. Имеются в виду четыре пьесы Апергиса для голоса и небольшого ансамбля инструментов (1991–1995), в котором задействованы сопрано, кларнет и перкуссии (Симулякр I), сопрано, бас-кларнет (Симулякр II), сопрано, два кларнета и маримба (Симулякр III), бас-кларнет (Симулякр IV).

в котором искусство композиции воспринимается как формальный «прием».

Итак, мы приблизились к центральному понятию «музыка как текст», формулировка которого предположительно принадлежит Александру Викторовичу Михайлову⁶. Нас интересует научная проблема – толкование изнутри самого художественного произведения. Этот метод С.С. Аверинцев как раз и называл «невыговоренной поэтикой» [1, 3]. Такая задача предполагает, что «всякое понимание имеет языковой характер» [3, 43], что нужно знать разные языки музыки, которые исторически менялись во времени и пространстве.

Прежде всего, что есть текст? Ни Владимир Иванович Даль, ни Сергей Иванович Ожегов не дают развернутых толкований этого понятия. Но Д.С. Лихачев, занимаясь проблемами текстологии, подчеркивает, что «текст – понятие очень сложное», еще требующее своего изучения, что оно «недостаточно дифференцировано». Тем не менее ученый дает дефиницию: «Текст выражает произведение в формах языка» [7, курсив автора]. Для нас это будет исходной позицией в рассуждениях о музыкальном тексте.

В качестве предмета изберем Ave Maria – вечную тему, прошедшую сквозь века и вдохновившую множество композиторов. Известно, что в эпоху Возрождения, продолжая практику предшественников, это «Ангельское приветствие» звучало в произведениях таких авторов, как Жоскен Дебре, Адриан Вилларт, Джованни Пьерлуиджи да Палестрина и других. Однако с особой силой песнь-молитва Ave Maria расцвела в творчестве романтиков – Франца Шуберта, Шарля Гуно (на основе музыки Иоганна Себастьяна Баха), Антона Брукнера, Джузеппе Верди, Фе-

⁶ В списке работ А.В. Михайлова, опубликованном в его книге «Языки культуры», упомянута статья «Музыка как текст», готовящаяся к печати в журнале «Музыкальная академия», 1997, №№ 1, 2 [8, 908]. Однако в этих номерах журнала она отсутствует и, по-видимому, не была опубликована.

ренца Листа, Камиля Сен-Санса и других, подаривших миру собственные музыкальные интерпретации этой темы.

Исследуя *музыку как текст*, мы, во-первых, рассмотрим произведение, которое оказалось на редкость популярным и, по сути, интернациональным. Речь идет об *Ave Maria*, долгое время приписывавшегося Джулио Каччини. Как объяснить или доказать «авторство и авторитет» Каччини? Это может сделать сама музыка.

Исходя из текстологической установки, необходимо обратить внимание на язык этого сочинения. *Морфология* как элемент жанровой формы содержит диссонирующие аккорды, неослабевающая напряженность которых находит разрешение лишь в конце периода. *Синтаксис* как способ сочетания элементов основан на эллиптическом последовании аккордов, что создает поле длительного напряжения, постоянно оттягивающего разрешение. В целом реализуется звуковысотная система, именуемая в теории гармонии как *расширенная тональность*.

Мог ли Джулио Каччини (1551–1618) мыслить в категориях такого рода? Мог ли он быть автором этого произведения, дожившего до наших дней? Вряд ли. На таком языке музыка «не говорила» во времена Возрождения и раннего Барокко: тогда еще не знали ни трезвучия, ни септаккорда (как самостоятельных единиц музыкального языка); тогда господствовала модальность, базирующаяся на двенадцати диатонических ладах (см. трактат Джозеффо Царлино *Le istituzioni harmoniche*, 1558). К этому можно было бы добавить соображения и о прочих выразительных средствах – ритме и темпе, гармонии и полифонии, различных формообразующих каденциях. Следовательно, *музыка как текст* повествует о том, что Каччини *не был автором* этого произведения. Написать его мог композитор XIX–XX столетий, и им действительно оказался Владимир Федорович Вавилов (1925–1973), русский гитарист и лютнист,

имя которого теперь изначится на титулах нотных изданий. Это один из примеров категории текста, на который мы решили сослаться.

Многое может рассказать о себе оригинальное художественное произведение, сочиненное веком ранее, – *Ave Maria* Ф. Листа. По сути, это *гиперцикл*, растянувшийся на годы. В интернет-архиве классической музыки Classic-Online.ru приведен перечень вариантов и редакций листовской *Ave Maria*:

- *Ave Maria I* (Gebet – «Молитва») для органа (1842)
- *Ave Maria I* для хора и органа, 2-я редакция (1852)
- *Ave Maria II* для голоса и органа (1869)
- *Ave Maria II* для органа (1862–63)
- *Ave Maria II* для фортепиано ре мажор. 1-я редакция (1869–70)
- *Ave Maria II* для фортепиано ре-бемоль мажор. 2-я редакция (1872)
- *Ave Maria II* для хора и органа (1869)
- *Ave Maria III / Sposalizio* («Обручение») для альты, женского хора и органа (1883)
- *Ave Maria IV* для голоса и органа (1881)
- *Ave Maria IV* для фортепиано (1881)⁷.

В первую группу входят две версии, разделенные десятилетием: «Молитва» для органа и она же для органа и хора. В них Лист говорит на языке хроматически расширенной тональности, гармонически обогащенной романтическими созвучиями. Во вторую группу входят пьесы с разными исполнительскими составами и в разных редакциях. *Ave Maria* звучит теперь значительно традиционнее предыдущего решения и по тональной организации, и по фактуре, хотя не лишена стилистического своеобразия. *Ave Maria III* – это *Sposalizio*, известное по «Годам страстий» Листа. Представленное здесь в обработке для альты, женского хора и органа «Обручение» (по знаменитой картине Рафаэля «Обручение

⁷ Ференц Лист (1811–1886) [Электронный ресурс] // Classic-Online.ru. URL: <https://classic-online.ru/ru/composer/Liszt/42>.

Девы Марии», 1504) – тип оригинального авторского высказывания. Оно отражает и замысел картины художника, и листовское его толкование. Музыкальный текст пьесы, отличающийся от двух предыдущих, написан в модусе сдержанного религиозного «пафоса» и не поддается однозначному вербальному толкованию. В нем слышатся и черты Евангельского повествования, и элементы бытийственные, как и многое другое, сказанное языком романтической гармонии и мелодии на фоне светлого и чистого колокольного перезвона. *Ave Maria IV* поражает слух аскетизмом музыкального языка, «скудостью» избранных средств. Объяснение тому надо искать не в вербальном, а в музыкальном тексте, который способен об этой метаморфозе поведать правду своим языком. Парадигма музыкального высказывания сменилась в связи с новым этапом биографии композитора – его переходом в духовный сан.

Итак, *Ave Maria* Листа (1842–1881) – наглядная иллюстрация *музыки как текста*. Музыкальный текст в гиперцикле композитора – это событие для слушателя, событие, в котором он «читает» изменение музыкальной морфологии и синтаксиса. В результате трансформации поэтики музыкально-выразительных средств художественный образ *Ave Maria*, духовный гимн Деве Марии обретает смысл, трудно описуемый словами, но реально звучащий в самой «музыке как тексте».

Вернемся к высказываниям о художественном произведении. Л.Н. Толстой в Предисловии к роману Ф. фон Поленца «Крестьянин» писал: «Произведение, в котором автор говорит про то, что ему нужно сказать <...> не рассуждениями <...>, а тем единственным средством, которым можно передать художественное содержание: поэтическими образами...» [9, 250–251].

Не так ли поступают и композиторы, для которых поэтические образы – это сами музыкальные тексты, говорящие на своем языке?..

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977.
2. *Бычков В.В.* Эстетика: Учебник для вузов. М.: Академический Проект, Фонд «Мир», 2011.
3. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.
4. *Гольденвейзер А.Б.* Вблизи Толстого. М.: Гослитиздат, 1959.
5. *Ильин И.А.* Одинокий художник. М.: Искусство, 1993.
6. *Лихачев Д.С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.
7. *Лихачев Д.С.* Основные понятия истории текста [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lihachev.ru/pid/site/files/fultext/textologia/0032.pdf>. (дата обращения 02.02.2022).
8. *Михайлов А.В.* Языки культуры: учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997.
9. *Толстой Л.Н.* Предисловие к роману Ф. фон Поленца «Крестьянин» // Собрание сочинений в 22 тт. М.: Художественная литература, 1983. Т. 15. С. 250–257.
10. *Aperghis Georges* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.last.fm/ru/music/Georges+Aperghis/+wiki> (дата обращения 02.02.2022).

References

1. *Averintsev S.S.* Poetika rannevizantijskoj literatury [Poetics of Early Byzantine Literature]. Moscow: Nauka [Science], 1977.
2. *Bychkov V.V.* Estetika: Uchebnik dlya vuzov [Aesthetics: Textbook for Universities]. Moscow: Akademicheskij Proekt, Fond «Mir» [Academic Project, World Foundation], 2011.
3. *Gadamer G.-G.* Aktual'nost' prekrasnogo [The Relevance of Beauty]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1991.
4. *Goldenveizer A.B.* Vblizi Tolstogo [Near Tolstoy]. Moscow: Goslitizdat [State Literary Publishing House], 1959.
5. *Ilyin I.A.* Odinokij hudozhnik [Lonely Artist]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1993.
6. *Likhachev D.S.* Vnutrennij mir hudozhestvennogo proizvedeniya [The Inner World of a Work of Art] // Voprosy literatury [Questions of Literature]. 1968. № 8. Pp. 74–87.

7. *Likhachev D.S.* Osnovnye ponyatiya istorii teksta [Basic concepts of text history] [Electronic resource]. Available at: <http://www.lihachev.ru/pid/site/files/fulltext/textologia/0032.pdf> (accessed: 02.02.2022).

8. *Mikhailov A.V.* YAzyki kul'tury: uchebnoe posobie po kul'turologii [Languages of culture: textbook for cultural studies]. Moscow: YAzyki russkoj kul'tury [Languages of Russian culture], 1997.

9. *Tolstoy L.N.* Predislovie k romanu F. fon Polenca «Krest'yanin» [Preface to the Novel by F. von Polenz "The Peasant"] // *Sobranie sochinenij v 22 tt.* [Collected works in 22 vols.] Moscow: Hudozhestvennaya literatura [Fiction], 1983. Vol. 15. Pp. 250–257.

10. Aperghis Georges [Электронный ресурс]. URL: <https://www.last.fm/ru/music/Georges+Aperghis/+wiki> (дата обращения 02.10.2022).





Юлия Николаевна Пантелеева

О НАУЧНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н.С. ГУЛЯНИЦКОЙ

И научное творчество есть <...> подлинное творчество,
в котором высекаются и форма, и содержание.

С.Н. Булгаков [1, 211]

В самопознании гуманитарной науки – и музыковедение не составляет исключения – важную роль играет изучение опыта ученых, внесших своими трудами крупный вклад в ее развитие. Наталья Сергеевна Гуляницкая, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки РАМ имени Гнесиных – один из виднейших представителей современной отечественной науки о музыке.



*Иллюстрация 1. Наталья Сергеевна Гуляницкая (2014).
Фото Ю. Пантелеевой*

Плодотворная деятельность ученого составляет неотъемлемую часть жизни музыковедческого сообщества, о какой бы сфере ни шла речь, – фундаментальных или прикладных исследованиях, педагогической или организационной работе, научной экспертизе или подготовке научных кадров. В каждой из них имя Гуляницкой окажется значимым и авторитетным.

Не ограниченная какой-либо одной институцией, многоплановая деятельность ученого сосредоточена главным образом в Российской академии музыки имени Гнесиных, поэтому вехи научной биографии Гуляницкой невозможно отделить от истории Гнесинского Дома: именно здесь шло профессиональное становление музыковеда, и здесь же, начиная с 1961 года, интенсивно развивается линия его насыщенной педагогической работы.

Одной из граней академического профиля ученого стало научное руководство: количество студентов, выпустившихся из индивидуального класса Н.С. Гуляницкой, велико – это многие-многие десятки молодых музыковедов (свыше полусотни). Более точно можно сказать о защищенных кандидатских диссертациях, выполненных под ее руководством – их на сегодняшний день двадцать (полагаем, что нам верно удалось реконструировать этот список). Богатая тематика всех этих работ отражает не только устремления молодых исследователей, но прежде всего широкие горизонты научного видения их наставника.

Деятельность Гуляницкой в стенах Гнесинского Дома включает в себя также руководство важными структурными подразделениями академии: в течение тридцати лет (с 1979 года) Наталия Сергеевна возглавляла кафедру теории музыки (в прежнем наименовании – кафедра гармонии и сольфеджио), а на протяжении двух десятилетий (с 1993 по 2012 год) была председателем Диссертационного совета РАМ имени Гнесиных, членом которого она остается по сей день.

Если перейти от историко-биографических к собственно «литературным фактам» – корпусу научных трудов Гуляницкой, – то большая часть их, конечно, прекрасно известна специалистам и не нуждается в особом представлении. Однако можно попытаться создать некий панорамный снимок, вмещающий в себя наиболее значительные работы исследователя.

Сделаем предварительное уточнение: понятию «научная деятельность» мы предпочтем понятие «*научное творчество*», и потому, что «гуманитарные науки – это творческие науки» [2, 263], по меткому замечанию Виктора Васильевича Бычкова, и потому, что музыковедческие тексты, специфика которых исчерпывающе описана в исследованиях Татьяны Ивановны Науменко, суть «*научные произведения*» [14] со своим стилем, что особенно ярко проявляется, когда речь идет о работах выдающихся мастеров.

Характеризуя музыковедческие произведения Н.С. Гуляницкой, прибегнем к философско-поэтической формуле, послужившей некогда названием одной из работ Павла Александровича Флоренского, – «пути и средоточия». Итак, какими путями движется научный поиск и на каких проблемах сосредоточена мысль музыковеда?

Провести внутренние разграничения в собрании трудов ученого можно исходя из разных критериев: жанра (монографический / учебно-методический), темы (русская / зарубежная музыка), исторического периода (XXI век / XX век / XIX век и далее в глубь времен, вплоть до XI столетия), объема (малые / большие формы) и т.п. Остановим свой выбор на синтетическом подходе, соединяющем хронологическую последовательность в появлении основных работ ученого с их проблемным ракурсом.

Современная гармония

Обзор главных работ Гуляницкой закономерно начать со знаменитой книги «Введение в современную гармонию» (1984) [3], выход которой стал событийным моментом в развитии музыкально-теоретического образования в нашей стране¹ и ознаменовал важный шаг, который сделало отечественное музыкознание в постижении искусства XX века.



*Иллюстрация 2. Обложка книги
«Введение в современную гармонию», 1984*

Представляя собой в жанровом отношении прикладную ветвь научной литературы (автор определяет свой труд как «теоретико-аналитический курс» и причисляет его к жанру учебного пособия), «Введение», однако, не ограничивается предустановленными рамками. Выверенный

¹ Достаточно сказать, что тираж книги, вышедшей в издательстве «Музыка», составлял 15 000 экземпляров, на сегодняшний день представлен лишь уникальными экспонатами в личных архивах и профильных библиотечных собраниях.

и строго соблюдаемый методический подход в организации материала не является самодовлеющим началом: своеобразной формой второго плана оказывается масштабное научное исследование с присущей ему глубиной проблематики и способами повествования.

Несмотря на то, что «Введение» прежде всего ориентировано на студенческую аудиторию, оно притягивает к себе внимание любого, кто заинтересован в глубокой научной информации о современной гармонии. Мудро избегая каких-либо упрощений и схематизма, автор книги показывает не только сложность и противоречивость самих художественных явлений, но и способов их истолкования. Читатель, таким образом, погружается в подвижный, а не затвердевший, процесс музыкальной науки.

Недаром поэтому идею научной «дополнительности» как плюрализма научных подходов отметил в своей рецензии на «Введение» известный музыковед и исследователь современной музыки Юзеф Гейманович Кон:

Нельзя не усмотреть в книге подлинной и в высшей мере ценной черты современного подхода в науке. На фоне достижений естественных наук и в гуманитарных дисциплинах заметно движение к отказу от прежней категоричности суждений, от претензий на исключительную правоту какого-либо одного мнения. И надо подчеркнуть, что в этом отношении работа Н. Гуляницкой привлекает современностью и своевременностью [13, 100].

Рассматривая звуковысотность в сочинениях композиторов разных художественных направлений и культурных традиций, автор книги подчеркивает необходимость эстетической интерпретации музыкальных явлений. Гармония, как говорит автор книги, есть «компонент “экспрессивно-образной”, *содержательной формы* [курсив мой. – Ю.П.]» [5 247], и это утверждение, нацеливающее в итоге на стилевой анализ текста, следует считать одной из ключевых установок данного труда.

Совершенно поразительно, насколько объемно и разносторонне представлен в книге художественный опыт XX века, учитывая, что создавался труд в доперестроечный период, когда была еще довольно сильна официальная традиция деления искусства на передовое советское и буржуазное, перманентно находившееся в кризисе. Книга Гуляницкой, посвященная музыкально-теоретическим проблемам, продемонстрировала смелый и широкий научный подход, позволяющий осмысливать процессы и явления современного искусства в их эстетической полноте и сложности.

Свежесть и новизна исследовательского взгляда обнаруживается в книге повсюду, в частности, в анализируемых музыкальных произведениях, отражающих стилевую палитру как отечественной музыки XX века (Эдисон Васильевич Денисов, Николай Николаевич Сидельников, Борис Иванович Тищенко, Тихон Николаевич Хренников, Альфред Гарриевич Шнитке и другие), так и зарубежной (Пьер Булез, Луиджи Даллапиккола, Витольд Лютославский, Оливье Мессиан и другие). Наименования книг, приводимые исследователем, в свою очередь, тоже становились для читателя важными указателями в расширяющуюся вселенную научной информации. Гуляницкая запускала в читательском сознании такой механизм постижения музыкально-теоретических проблем, который предполагал, наряду с освоением отечественной научной литературы, обязательное изучение зарубежного опыта, как и обращение к основополагающим философским, филологическим, искусствоведческим трудам, включая даже исследования по современной архитектуре.

Важной стороной «Введения» стала совершенно новая информация о работах европейских и американских композиторов и музыковедов (Карл Дальхауз, Аллен Форте, Эрнст Генрих Кшенек, Петер Эрвин Лендвай, Джордж Перл, Винсент Персикетти, Джон Ран, Эли Сигмейстер,

Арнольд Шенберг, Джон Винсент, Арнольд Уиттолл, Гэри Юджин Виттлих и другие).

«Введение» – одна из первых фундаментальных отечественных книг о современной гармонии, остающаяся высоко востребованной и поныне.

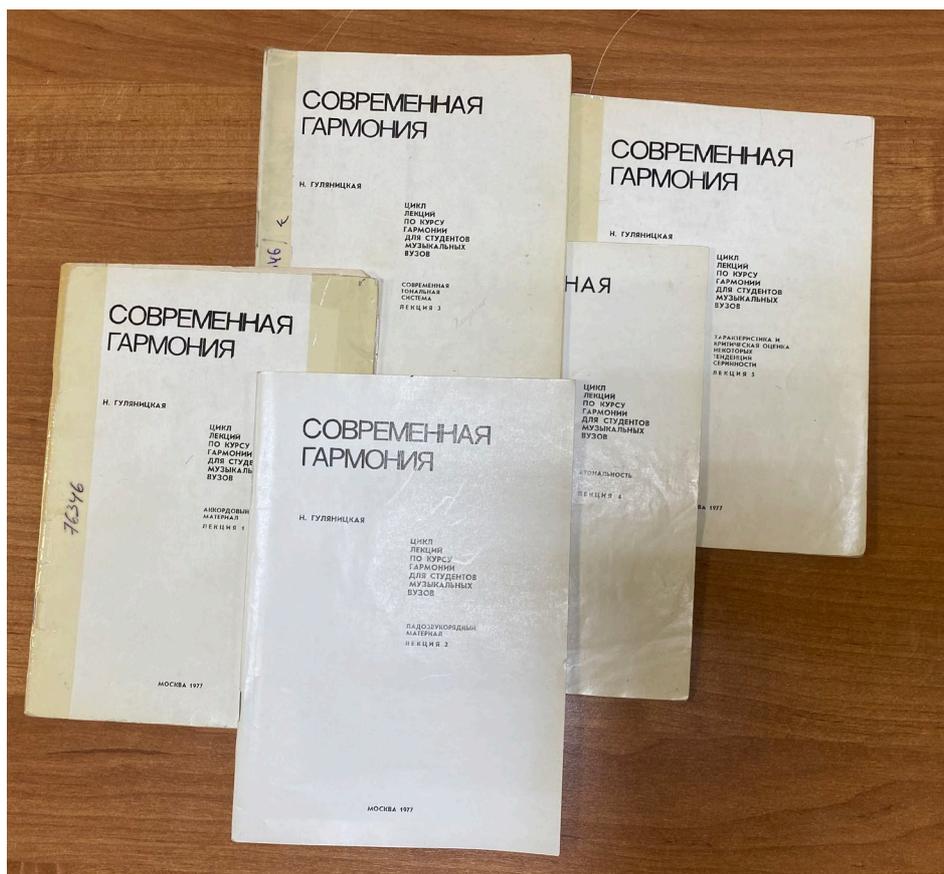


Иллюстрация 3. «Современная гармония.

Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов», 1977

Этому труду предшествовал ряд других значимых изданий Гуляницкой, написанных в жанре лекций: это пять брошюр, объединенных названием «Современная гармония. Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов» (1977) [12], и книга «Гармония и методы рационализации в музыке 50-х годов» (1982), мыслившаяся автором «как продолжение тематики цикла из пяти лекций для студентов музыкаль-

ных вузов» [4, 4]. В этой книге, посвященной явлению тотального сериализма, оказались «значительно более развиты некоторые эстетические и методологические вопросы» [там же].



Иллюстрация 4. Обложка книги «Гармония и методы рационализации в музыке 50-х годов», 1982

Ультрарациональная техника Карлхайнца Штокхаузена, Луиджи Ноно, Пьера Булеза, Милтона Бэббитта не была на тот момент исследована в отечественной науке. Подход Гуляницкой отличало то, что он объединил в себе и технологическую, и эстетическую, и терминологическую интерпретации явлений интегративного сериализма.

Книга «Русское “гармоническое пение” (XIX век)» [10], впервые опубликованная в 1995 году, напротив, ознаменовала собой обращение исследователя к богатым, но долго находившимся в забвении традициям отечественного хорового искусства. Речь идет о целом пласте духовно-музыкальных сочинений, составляющих особую часть творческого наследия русских композиторов XIX века.

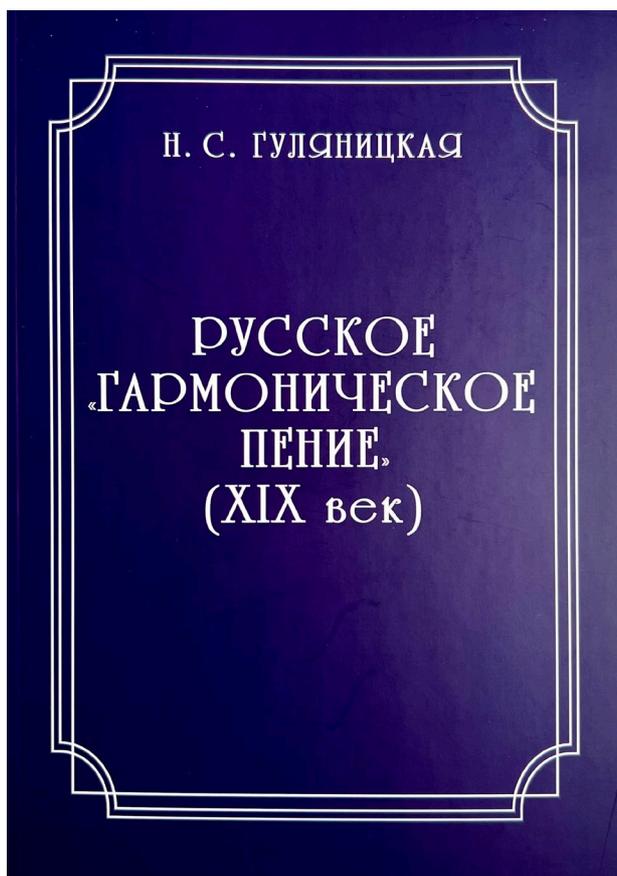


Иллюстрация 5. Обложка книги
«Русское “гармоническое пение” (XIX в.)», переиздание 2023 года

До появления этого труда звуковысотные принципы богослужбной музыки, основанной на коренных церковных мелодиях, не становились предметом специального теоретического изучения. До 1988 года сочинения такого рода практически не звучали в концертных залах и долгое время оставались настоящей *terra incognita* и для слушателей, и для исполнителей, и для исследователей. Соответственно, вузовские программы музыкально-

теоретических дисциплин, гармонии в том числе, не располагали научной информацией об этой существенной стороне творчества русских композиторов, что значительно обедняло общее представление о классической русской музыкальной культуре в целом.

Дмитрий Степанович Бортнянский, Петр Иванович Турчанинов, Михаил Иванович Глинка, Милий Алексеевич Балакирев, Григорий Федорович Львовский, Александр Андреевич Архангельский, Петр Ильич Чайковский, Николай Андреевич Римский-Корсаков, Александр Дмитриевич Кастальский – вот далеко не полный перечень имен композиторов, чьи творения, созданные в богослужебных музыкальных жанрах, предстают в книге Гуляницкой в комплексном теоретическом осмыслении. Учебное пособие, оно же научное исследование, выполнило, в итоге, важную первопроходческую миссию – в нем была воссоздана картина, а точнее, целое монументальное полотно, представляющее духовно-музыкальное творчество русских композиторов XIX века.

Постигая сочинения, ориентированные на сакральный смысл, не только через словесный текст, но и через особенности звуковысотной системы, восходящей к древним интонационным пластам русской певческой культуры, автор книги восстанавливает прерванную линию литургического музыковедения, внутри которого как раз и возникло ключевое для книги понятие – «гармоническое пение».

Объемный список литературных источников, приводимый в конце исследования (напомним, что все они датируются XIX – началом XX века), показывает, насколько велик был потенциал русской науки о церковном пении к началу прошлого столетия. Крупной заслугой автора книги стало то, что он сумел соединить опыт прошлого (науку о церковном пении) с современным гуманитарным знанием.

Вклад, внесенный Гуляницкой в изучение этой музыковедческой отрасли, сложно переоценить – книга стала первым систематическим исследованием отечественной духовной музыки XIX века, выполненным с новейших позиций, соответствующих научным парадигмам конца XX века.

Русская духовная музыка (XX век)

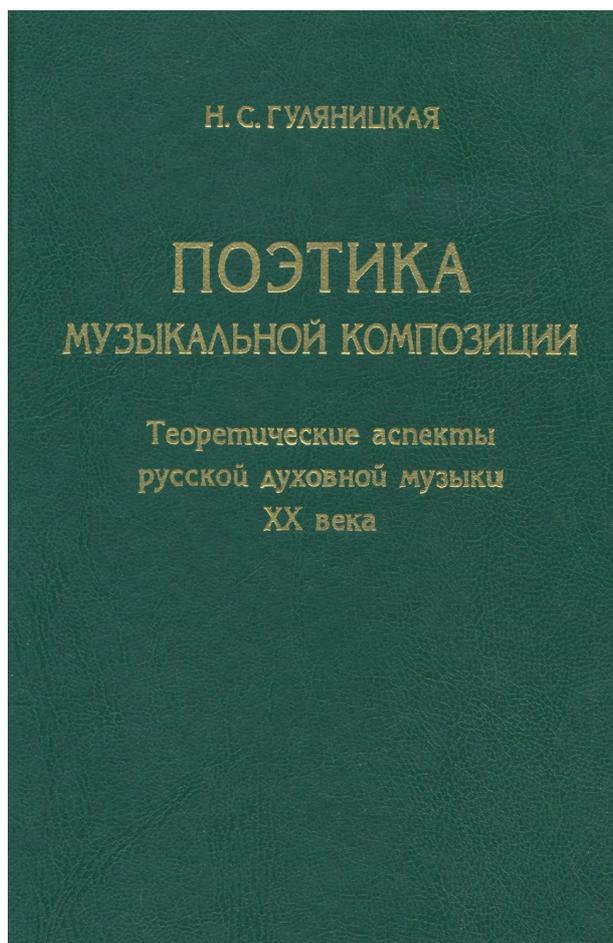


Иллюстрация 6. Обложка книги «Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века», 2002

Продолжением работы над изучением духовно-музыкальных творений русских композиторов стал масштабный труд «Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века» (2002) [9]. Как и в предыдущей книге, автор избирает крупный художественный объект, временные рамки которого охватывают целое столетие.

«Начало века» и «Конец века» – так озаглавлены две части труда, обозначающие не только два разных исторических периода, но два разных социокультурных контекста. Оба периода отмечены высокой композиторской активностью – созданием произведений на религиозные темы, и в канонических церковно-музыкальных жанрах, и вне таковых. Символическая арка, перекинутая автором книги между началом и концом века, придает устойчивость всей композиции. Художественные явления представлены в широкой временной перспективе, позволяя читателю свободно сопоставлять творческие подходы, наблюдаемые у представителей разных композиторских поколений.

Символичны и числовые пропорции в структуре книги: обе части включают по семь глав. Деление на понятийные пары – «начало века / «конец века», «прошлое» / «настоящее» и другие – не означает стремления автора «сконструировать некую “матрицу”, сквозь которую можно просмотреть все и вся» [9, 14]. Тем не менее эта конструкция позволяет находить симметрию и асимметрию в том, что касается жанровых предпочтений, способов организации звуковысотности, тембровых и фактурных решений и т.д.

Меняя благодаря такой композиции книги угол зрения, мысленно приближая и отдаляя изучаемый объект, читатель постигает разные смысловые грани того искусства, которое «обрело всеобщее признание у нас и за рубежом как истинно высокое музыкальное “художество”» [9, 21].

«Становление русской музыкальной системы»

«Русская музыка: становление тональной системы (XI–XX вв.)» – крупное исследование, изданное в 2005 году [11], – обозначает новый этап решения проблемы высотной организации в сочинениях отечественных авторов.

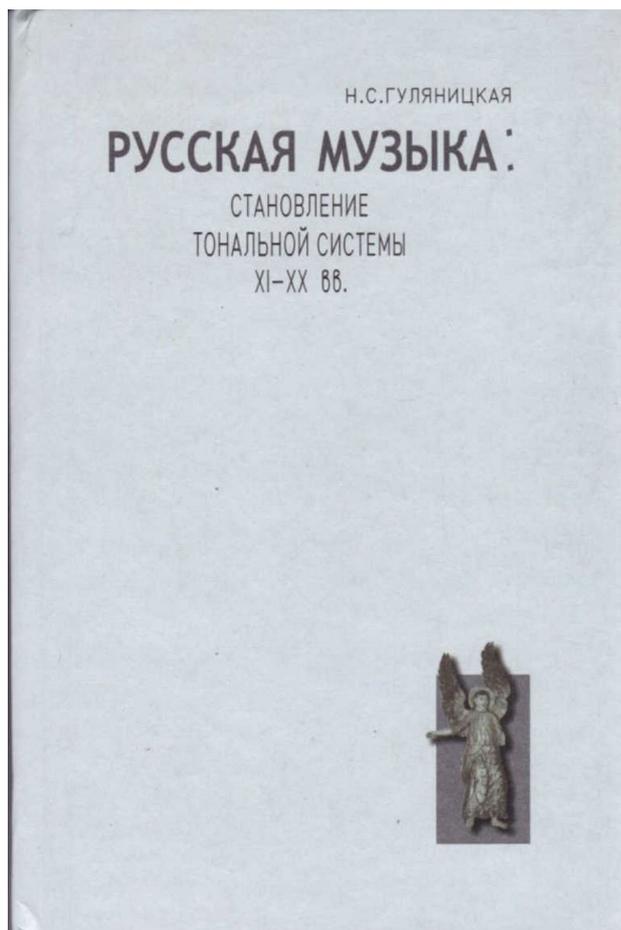


Иллюстрация 7. Обложка книги «Русская музыка: становление тональной системы (XI–XX вв.)»

Принципиальным отличием этого труда от предыдущих работ Н.С. Гуляницкой о звуковысотности в русской музыке стало объединение двух основных жанровых направлений, по которым шло развитие отечественного тонального мышления: духовная и светская музыка. «*Становление отечественной тональной системы* – это путь пересечения музыкальных тенденций, воплотившихся как в авторских, так и в неавторских творениях, как в духовных, так и в светских произведениях» [11, 10], – подчеркивает автор книги.

Термин «тональная система», который Гуляницкая делает концептуальным стержнем своего труда, позволяет выстроить единую линию событий, даже если они отделены друг от друга не десятилетиями – веками. Музыкальные факты, рассмотренные в книге, располагаются в широком

диапазоне – от образцов древнерусского «мелодического пения» до композиций отечественных композиторов-постмодернистов. Этот, казалось бы, сверхтяжелый содержательный груз архитектурно четко распределен между тремя частями книги. Обращает на себя внимание и своеобразие математических пропорций в структуре монографии: чем чаще становится ритм смены эпохальных стилей (древнерусская музыка, русское барокко, русский классицизм, русский романтизм, русский модерн, постмодернизм), тем больше текстового пространства уделено каждому из них (Часть первая охватывает период до XVII века, Часть вторая – XVIII–XIX века, Часть третья посвящена только XX веку).

Вместе с двумя предыдущими книгами об отечественной музыкальной культуре это исследование Гуляницкой показывает *историческую поэтику русской музыки*. Об ориентации на принцип исторического рассмотрения музыкальных явлений и с учетом их жанровой принадлежности свидетельствуют методологические установки самого исследователя, акцентирующего «исторический метод в рассмотрении эволюции тональной организации – в его отношении к фазам развития искусства, известным художественным системам» [11, 23].

Методология музыкознания

«Методы науки о музыке» (2009, 2015) – поистине новаторский труд, в котором впервые целостно и системно представлен методологический инструментарий современного музыковедения.

Все способы научного исследования, о которых идет речь в книге, имеют отношение не только к гуманитарному, но – шире – общенаучному знанию. Такой подход, с одной стороны, позволяют увидеть, насколько

тесны связи музыковедения с другими отраслями науки и логикой научного знания как такового, с другой – какова специфика тех или иных методов применительно к музыкальному искусству.



Иллюстрация 8. Обложка книги «Методы науки о музыке», 2009

Из концепции книги следует, что широта междисциплинарного подхода, предполагающая активное изучение философских, литературоведческих, культурологических концепций, не исключая ответственное отношения исследователя к конкретному материалу, должна стать неотъемлемой частью научной культуры музыковеда. Не об этом ли писал Дмитрий Сергеевич Лихачев, рассуждая о современной литературоведческой науке: «Литературоведы должны быть широко образованными людьми, берущими и учитывающими все самое интересное и значительное в методологическом отношении у других наук» [5, 174]? Констатируя уси-

ление интердисциплинарных тенденций в сфере гуманитарных наук в целом, Гуляницкая отмечает это и в музыковедении: «Идея синтеза, взаимодействия научного знания – стиль времени 60–80-х годов XX века, как и последующих лет. Новые течения в музыковедении – особая область исследования...» [5, 5].

Пересечение традиционных и новейших методов, устоявшихся в веках и возникших в последние годы, – вот тот контекст, в котором самоидентифицируется современное музыковедение, обладающее, впрочем, арсеналом своих собственных подходов, сложившихся и продолжающих развиваться в рамках различных исторических и теоретических дисциплин. Предпринимая труд о методологии музыкальной науки, Гуляницкая призывает прислушаться к словам философа Ивана Александровича Ильина: «*Всякий творческий исследователь всегда вырабатывает свой новый метод*» [цит. по: 5, 6]. Идея «творческой свободы в исследовании» [там же], как можно заключить по прочтении этого фундаментального труда, получила в нем именно такую реализацию.

«Научная методика прокладывает пути...» – так называлась одна из статей Гуляницкой [7], написанной по следам выступления на конференции «Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее» (2002). Книга о методах науки о музыке, несомненно, прокладывает многие пути, создающие необходимые условия для полета свободной творческой мысли ученого, и не только начинающего.

Современная композиция

Исследование «Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика)» (2014) [6] и учебное пособие «О современной композиции» (2019) [8] – труды, посвященные проблемам современного композиторского творчества.

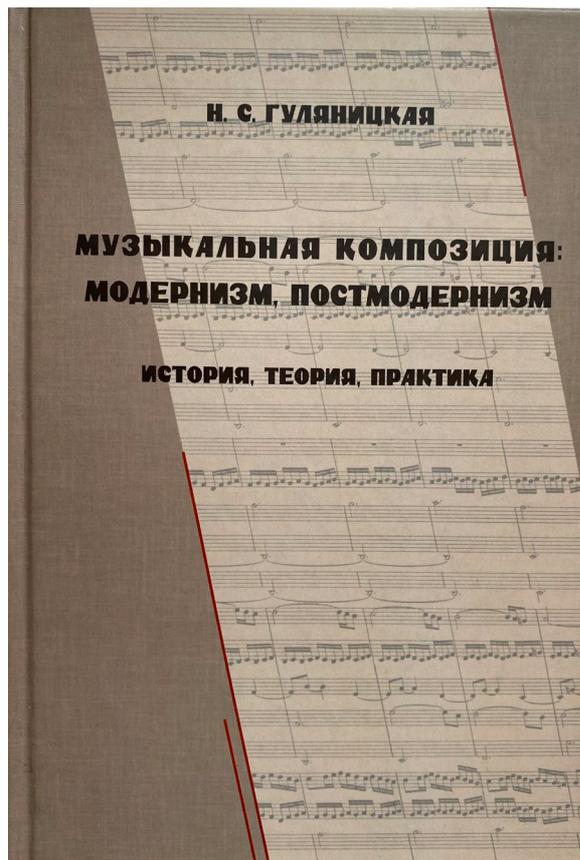


Иллюстрация 9. Обложка книги
«Музыкальная композиция:
модернизм, постмодернизм (история, теория,
практика)», 2014



Иллюстрация 10. Обложка книги
«О современной композиции», 2019

Поиск методологии в этом почти необозримом поле – неотменимая и всегда актуальная творческая задача, которая поднимается во всех трудах Н.С. Гуляницкой, будь то малые или большие формы научного высказывания.

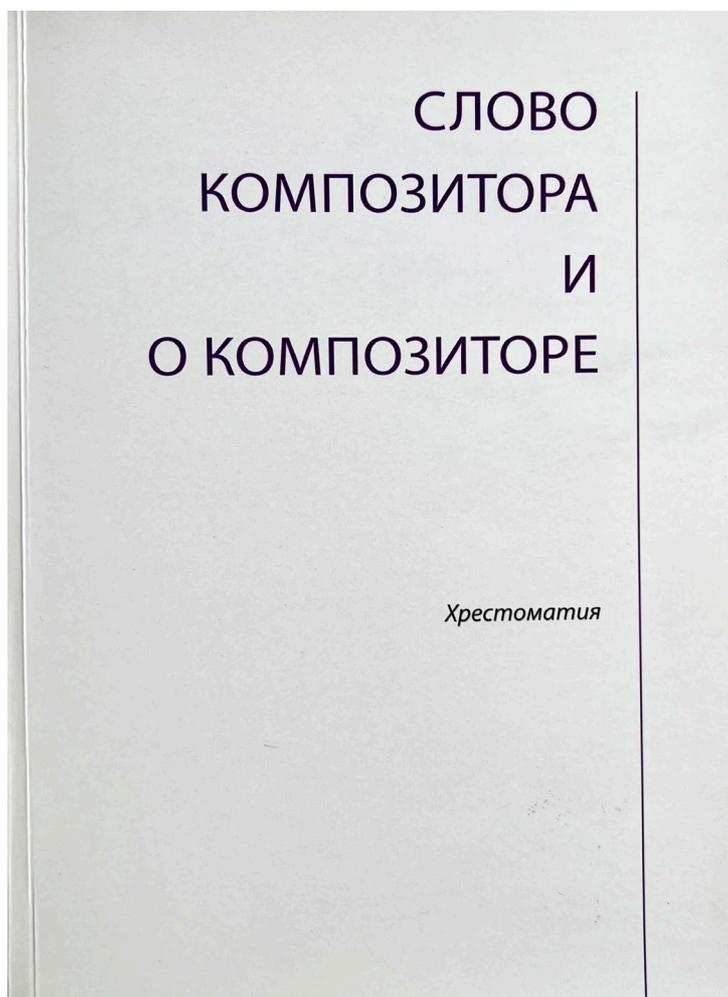
В монографии 2014 года художественный процесс современности отражен в структуре из семи очерков, названия которых дифференцируют многоукладную картину современных музыкальных феноменов: «структурализм», «постструктурализм», «минимализм», «концептуализм», «классическая классика», «неклассическая классика», «духовная музыка». За каждой из этих номинаций стоит обширный список имен и произведений, разветвленная сеть событий музыкальной жизни и «слов композитора» и, конечно, неустанный поиск методологического подхода – предмет постоянной заботы ученого.

Книга «О современной композиции», созданная в формате учебного пособия, служит еще одним блестящим примером решения, казалось бы, сугубо практической задачи – создания четко структурированной модели современного музыкального «бытия», направленной на весьма краткий по продолжительности учебный курс (единицей измерения тут стали так называемые кредиты). Потенциально открытая форма (work-in-progress) этой конструкции допускает вариативность, где всячески приветствуется творческая инициатива, идущая с обеих сторон – преподавателя и студента. Исходным пунктом познавательного процесса, направленного на изучение современной композиции, является предварительное глубокое проникновение в суть понятий, начиная с базовой научной терминологии, и той, что уходит своими корнями в глубокую античность, и той новейшей терминологии, что продуцируется здесь и сейчас, благодаря неизбывной креативной энергии самих творцов – современных композиторов.

Слово композитора

Область композиторской словесности, иначе говоря, «слово композитора» – одно из важнейших направлений среди многочисленных научных путей Гуляницкой. Сформулировав этот емкий концепт, как и понятие «композиторская музыкология», Наталия Сергеевна посвятила данной теме целую серию специальных публикаций под лейблом «Слово композитора», изданных, соответственно, в 2001, 2011, 2016, 2020 годах [17–20]. В четырех выпусках, названия которых постепенно приобрели чуть более развернутый вид («Слово композитора и о композиторе»), собраны уникальные материалы, дающие представление о многообразии форм композиторских вербальных высказываний. Прозаические и поэтические тексты, научные трактаты

и аналитические эссе, лекции и интервью, публичные выступления и эпистолярные послания – вот далеко не полный перечень жанровых форм, в которые облечено композиторское слово, представленное на страницах книг этой серии (см. об этом [16]).



*Иллюстрация 11. Обложка книги
«Слово композитора и о композиторе»*

Кратко охарактеризовав труды выдающегося ученого, мы лишь прикоснулись к бесценному и актуальному для современной музыковедческой науки запасу, оставив за рамками рассмотрения многие другие работы искусствоведа и заключенные в них глубокие научные смыслы. Добавим, что монографические труды Н.С. Гуляницкой постоянно переиз-

даются, выходят вторым и третьим изданиями в крупнейших музыкальных издательствах страны, что само по себе свидетельствует о высокой востребованности научной литературы, созданной этим ученым.

Возвращаясь к высказанной в начале статьи идее научного творчества, снова обратимся к словам русского философа Сергея Николаевича Булгакова: «...Научный трактат в своем роде должен быть художественным произведением, иметь свой стиль» [1, 212]. Содержание и форма («форма-содержание»), наконец сам стиль музыковедческих *произведений* профессора Российской академии музыки имени Гнесиных Наталии Сергеевны Гуляницкой убедительно это доказывают.

Литература

1. Булгаков С.Н. Философия имени. СПб: Наука, 2008.
2. Бычков В.В. Vita longa: становление эстетического сознания. Книга II. М., СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2019.
3. Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию: Учебное пособие. М.: Музыка, 1984.
4. Гуляницкая Н.С. Гармония и методы рационализации в музыке 50-х годов: (Интерпретация и критика). Лекция по курсу «Гармония» для студентов муз. вузов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982.
5. Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке. М.: Музыка, 2009.
6. Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм: история, теория, практика. М: Языки славянской культуры, 2014.
7. Гуляницкая Н.С. «Научная методика прокладывает пути...» // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: по материалам междунар. науч. конф., 24–26 сент. 2002 года: сб. ст. / РАМ им. Гнесиных / Отв. ред. Т.И. Науменко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. С. 14–23.
8. Гуляницкая Н.С. О современной композиции: учебное пособие. М.: Музыка, 2019.
9. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002.
10. Гуляницкая Н.С. Русское «гармоническое пение» (XIX век). М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2023.

11. Гуляницкая Н.С. Русская музыка: становление тональной системы, XI-XX вв.: исследование. М.: Прогресс-Традиция, 2005.
12. Гуляницкая Н.С. Современная гармония: Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977.
13. Кон Ю.Г. Ценный вклад в теорию // Музыкальная академия. 1988. № 7 (596). С. 98–102.
14. Лихачев Д.С. Заметки и наблюдения. Из записных книжек разных лет. СПб: Азбука, 2017.
15. Науменко Т.И. Музыковедение: стиль научного произведения (опыт постановки проблемы). М.: РАМ им. Гнесиных, 2005.
16. Пантелеева Ю.Н. «Слово композитора и о композиторе»: к «совершеннолетию» научного проекта РАМ им. Гнесиных [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания. 2019. № 2. С. 70–89. URL: <https://gnesinsjournal.ru/archives/1983> (дата обращения – 12.01.2023).
17. Слово композитора. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных / Отв. ред. И сост. Н.С. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001.
18. Слово композитора: мысли о музыке. Сборник статей и материалов / Ред.-сост. Н.С. Гуляницкая. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011.
19. Слово композитора и о композиторе. Сборник статей и материалов / Ред. и сост. Н.С. Гуляницкая, Ю.Н. Пантелеева. М.: РАМ им. Гнесиных, 2016.
20. Слово композитора и о композиторе: Хрестоматия / Ред.-сост. Н.С. Гуляницкая, Ю.Н. Пантелеева. М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020.

References

1. Bulgakov S.N. *Filosofiya imeni* [Name Philosophy]. SPb: Nauka [Science], 2008.
2. Bychkov V.V. *Vita longa: stanovlenie esteticheskogo soznaniya* [Vita Longa: Development of Aesthetic Consciousness]. Kniga II [Book II]. M., SPb: Centr gumanitarnykh iniciativ [Center for Humanitarian Initiatives], 2019. S.
3. Gulyanickaya N.S. *Vvedenie v sovremennuyu garmoniyu: Uchebnoe posobie* [Introduction to Music Harmony: Study Guide]. M.: Muzyka [Music], 1984.
4. Gulyanickaya N.S. *Garmoniya i metody racionalizacii v muzyke 50-h godov : (Interpretaciya i kritika)* [Harmony and Rationalization Methods in the Music of 50s (Interpretation and Criticism)]. Lekciya po kursu «Garmoniya» dlya

studentov muz. Vuzov [Lecture on the Course «Harmony» for students of universities]. M.: GMPI im. Gnesinyh [Gnessin State Musical and Pedagogical Institute], 1982.

5. *Gulyanickaya N.S.* Metody nauki o muzyke [Music Science Methods]. M.: Muzyka [Music], 2009.

6. *Gulyanickaya N.S.* Muzykal'naya kompoziciya: modernizm, postmodernizm: istoriya, teoriya, praktika [Musical Composition: Modernism, Postmodernism (History, Theory, Practice)]. M.: YAzyki slavyanskoj kul'tury [Languages of Slavic Culture], 2014.

7. *Gulyanickaya N.S.* «Nauchnaya metodika prokladyvaet puti...» [«Scientific methodology paves the ways...»] In: Muzykovedenie k nachalu veka: proshloe i nastoyashchee [Musicology by the Beginning of the Century: Past and Present]: po materialam mezhdunar. nauch. konf., 24–26 sent. 2002 goda: sb. st. / RAM im. Gnesinyh; otv. red. T.I. Naumenko [based on the Materials of the International Scientific Conf. 24-26 Sept. 2002 / Ed. by T.I. Naumenko]. M.: Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesinyh [Gnessin Russian Academy of Music], 2002. Pp. 14–23.

8. *Gulyanickaya N.S.* O sovremennoj kompozicii: uchebnoe posobie [About Modern Composition: Study Guide]. M.: Muzyka [Music], 2019.

9. *Gulyanickaya N.S.* Poetika muzykal'noj kompozicii: Teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka [Poetics of Musical Composition: Theoretical Aspects of Russian Sacred Music of the 20th Century]. M.: YAzyki slavyanskoj kul'tury [Languages of Slavic Culture], 2002.

10. *Gulyanickaya N.S.* Russkoe «garmonicheskoe penie» (XIX vek) [Russian «Harmonic Singing» (XIXth Century)]. M.: Izdatel'stvo «Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesinyh» [Publishing House of Russian Academy of Music], 2023.

11. *Gulyanickaya N.S.* Russkaya muzyka: stanovlenie tonal'noj sistemy, XI–XX vv.: issledovanie [Russian Music: the Formation of the Tonal System, XI–XX centuries]. M.: Progress-Tradiciya [Progress-Tradition], 2005.

12. *Gulyanickaya N.S.* Sovremennaya garmoniya: Cikl lekcij po kursu garmonii dlya studentov muzykal'nyh vuzov [Modern Harmony: A Series of Lectures on the Course of Harmony for Students of Music Universities]. M.: GMPI im. Gnesinyh [Gnessin State Musical and Pedagogical Institute], 1977.

13. *Kon YU.G.* Cennyj vklad v teoriyu [Valuable Contribution to the Theory] In: Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 1988. № 7 (596). Pp. 98–102.

14. *Lihachev D.S.* Zametki i nablyudeniya. Iz zapisnyh knizhek raznyh let [Notes and Observations. From Notebooks of Different Years]. SPb: Azbuka [Alphabet], 2017.

15. *Naumenko T.I.* Muzykovedenie: stil' nauchnogo proizvedeniya (opyt postanovki problemy) [Musicology: the Style of a Scientific Work (the Experience of Posing a Problem)]. M.: RAM im. Gnesinyh [Gnessin Russian Academy of Music], 2005.

16. *Panteleeva YU.N.* «Slovo kompozitora i o kompozitore»: k «sovershennoletiyu» nauchnogo proekta RAM im. Gnesinyh [«The Composer's Word and the Composer as seen by Others»: 18th Anniversary of the Musicology Project in the Gnessins Russian Academy of Music»] [Electronic Resource]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya* [Contemporary Musicology]. 2019. № 2. PP. 70–89. Available at: <https://gnesinsjournal.ru/archives/1983> (accessed: 12.01.2023).

17. Slovo kompozitora [The Composer's Word]. Sb. trudov RAM im. Gnesinyh / Otv. red. i sost. N.S. Gulyanickaya [Ed. by N.S. Gulyanickaya]. M.: RAM im. Gnesinyh [Gnessin Russian Academy of Music], 2001.

18. Slovo kompozitora: mysli o muzyke [The Composer's Word: Thoughts on Music]. Sbornik statej i materialov / Red.-sost. N.S. Gulyanickaya [Ed. by N.S. Gulyanickaya]. M.: RAM im. Gnesinyh [Gnessin Russian Academy of Music]. 2011.

19. Slovo kompozitora i o kompozitore [The Composer's Word and the Composer as seen by Others]. Sbornik statej i materialov / Red. i sost. N.S. Gulyanickaya, YU. N. Panteleeva [Ed. by N.S. Gulyanickaya, YU.N. Panteleeva]. M.: RAM im. Gnesinyh [Gnessin Russian Academy of Music], 2016.

20. Slovo kompozitora i o kompozitore [The Composer's Word and the Composer as Seen by Others]: Hrestomatiya [Collection of Texts]/ Red.-sost. N. S. Gulyanickaya, YU. N. Panteleeva [Ed. By N.S. Gulyanickaya, YU. N. Panteleeva]. M.: Izdatel'stvo «Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesinyh» [Publishing House of Gnessin Russian Academy of Music], 2020.





Виталий Владимирович Алеев

МОЙ НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ НАТАЛЬЯ СЕРГЕЕВНА ГУЛЯНИЦКАЯ

24 сентября 1987 года Наталья Сергеевна Гуляницкая, заведующая кафедрой гармонии и сольфеджио и научный руководитель множества студентов и аспирантов Гнесинского института, защитила докторскую диссертацию. Это было событием огромного значения: в те годы даже кандидатские диссертации были относительной редкостью, а уж докторские и подавно – их защищали единицы.

В Москве было всего два диссертационных совета – в консерватории и Институте искусствознания¹; в тот день заседания были назначены в обоих: в первом обсуждали диссертацию Гуляницкой, а во втором – Юзефа Геймановича Кона². Для музыковедов это был настоящий праздник, хотя и с примесью некоторой досады: хотелось послушать обоих ученых.

Понятно, что мы, ученики Натальи Сергеевны, отправились в консерваторию. К зданию на улице Герцена, 13³ пришлось двигаться в потоке людей с букетами цветов: на эту защиту шли, как на концерт известного

¹ В те годы институт носил название Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания.

² Ю.Г. Кон (1920–1996) – музыковед, заведующий кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской консерватории. Тема докторской диссертации – «О некоторых общих основах языка тональной музыки XX века» (1987). Впоследствии Кон не раз выступал в качестве оппонента на защитах учеников Гуляницкой – в их числе Т.В. Цареградская и автор этих строк.

³ Прежнее название улицы Большая Никитская.

музыканта. Да и тема по тем временам была невероятная, острая «Современная гармония: теория и практика».

В связи с этим важно отметить: то, что было относительно приемлемым в учебном процессе или даже в публикациях, почти никогда не применялось в иных практиках, особенно связанных с государственной аттестацией. Защиты дипломных работ и особенно диссертаций крайне редко становились пространством для научных экспериментов. Они могли стоить слишком дорого – советская история полна драматических эпизодов о несостоявшихся, неутвержденных, пересмотренных защитах. Поэтому для квалификационных работ темы выбирались, как правило, относительно «безопасные» и редко нарушали привычную академическую тишину диссертационных заседаний.

Лишь в 1980-е годы тематика исследований стала постепенно завоевывать все новые и новые научные области. К началу 1990-х в круг диссертационных тем вошла уже и духовная музыка, и творчество композиторов Русского зарубежья, и музыкальный авангард. Но это было позже. А в 1987 году таким завоеванием стала именно «современная гармония».

Оппонентами выступили Надежда Александровна Горюхина⁴, Инна Алексеевна Барсова⁵ и Марк Аронович Этингер⁶. За пределами списка находилась Вера Андреевна Васина-Гроссман⁷, выступившая, тем

⁴ Н.А. Горюхина (1918–1998) – музыковед, выпускница Ленинградской консерватории, заведующая кафедрой теории музыки Киевской консерватории. Тема докторской диссертации – «Музыкальная форма и стиль» (1974).

⁵ И.А. Барсова – музыковед, профессор Московской консерватории. Тема докторской диссертации – «Симфонии Густава Малера» (1975).

⁶ М.А. Этингер (1922–2003) – музыковед, заведующий кафедрой истории и теории музыки Астраханской консерватории. Тема докторской диссертации – «Раннеклассическая гармония» (1982).

⁷ В.А. Васина-Гроссман (1908–1990) – музыковед, старший научный сотрудник Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания. Тема докторской диссертации – «Русский классический романс XIX века» (1954).

не менее, с полноценным отзывом: выйдя на трибуну, она озорно откинула челку и заявила: «Впервые в жизни выступаю четвертым оппонентом!»

Именно эта группа ученых, каждый из которых был ведущим специалистом в своей области, поддержала полномасштабное введение в научное поле не только современной гармонии, но и современной музыки вообще. Одним из самых поразительных впечатлений того дня было заключительное слово Гуляницкой: с отдельным словом она обратилась к своим ученикам – студентам и аспирантам. Это были слова благодарности: обычно так к учителям обращаются ученики, когда говорят, что без их помощи защита не могла бы состояться. Впоследствии, много раз вспоминая эти слова, я открывал в них все новые смыслы, однако неизменной оставалась признательность за доверие и уважение к нам, тогда еще ничем их не заслужившим.

С этого памятного эпизода я и решил начать свои короткие заметки, посвященные некоторым наиболее важным сторонам работы с научным руководителем, чье влияние было и остается одним из самых сильных и ярких в моей жизни.

Следует сказать, что в учебный процесс Гнесинского института современная гармония была внедрена уже с конца 1970-х годов, притом не только в лекционном формате. В 1977 году редакционно-издательский отдел института выпустил так называемое «пятикнижие» – цикл лекций по современной гармонии [1], первый отечественный систематический обзор звуковысотных техник XX века. Издание сразу стало бестселлером, приобрело огромную известность в педагогической среде не только консерваторий, но и музыкальных училищ. Целый ряд учебников и учебных пособий, создаваемых затем по всей стране на протяжении десятков лет, выросло из этих небольших брошюр, напечатанных на ротапинтере.

Именно с них и началось мое знакомство с будущим научным руководителем, тогда еще заочное. Пять брошюрок, чудом доставшихся мне за год до поступления в музыкальный вуз, я прочитал на одном дыхании. Современная музыка, о которой автор рассуждал с такой свободой, такой глубиной погружения в материал и его внутреннее устройство, ошеломила новизной буквально всего: имен, произведений, метода, письма. Особенно манила терминология – казалось, через освоение языка придет понимание чего-то важного, от чего училищный курс гармонии находился на бесконечно далеком расстоянии.

Безусловно, переход к «современной музыке» стал веянием времени. Уже были защищены обе диссертации Юрия Николаевича Холопова: кандидатская («Современные черты гармонии Прокофьева», 1975⁸) и докторская («Очерки современной гармонии», 1977⁹); на русском языке была издана книга Цтирада Когоутека «Техника композиции в музыке XX века» (1976)¹⁰, которую мы передавали друг другу буквально «на одну ночь». В то время в движение пришли какие-то важные механизмы, начались процессы, которые постепенно преобразовывали сами основы музыковедческого образования. С позиции прошедших лет нельзя не заметить, что эти преобразования начались во многом с постепенного освоения слова «современный». Тогда же они привлекали небывалой, почти невозможной новизной. Так и получилось, что за год до окончания училища я точно осознавал, в какой вуз стану поступать и расположения какого научного руководителя буду добиваться.

⁸ Монография, по которой была защищена диссертация, опубликована в 1967 году: Холопов Ю.Н. Современные черты гармонии Прокофьева: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.00. М.: Музыка, 1967.

⁹ Опубликована в виде монографии в 1974 году: Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии: исследование: дис. ... д. искусствоведения: 17.00.02. М.: Музыка, 1974.

¹⁰ Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Пер. с чеш. К.Н. Иванова, вступ. статья К.Н. Иванова и др.; коммент. Ю.Н. Рагса и Ю.Н. Холопова. М.: Музыка, 1976.

Во время вступительного коллоквиума среди экзаменаторов я сразу узнал Гуляницкую. Она всегда выделялась своей особой манерой выглядеть и держаться. Однако тема современной гармонии на том экзамене не поднималась совсем: мне запомнился только вопрос о живописи Северного Возрождения и творчестве Яна ван Эйка. Ценность «старых вещей»: Наталья Сергеевна никогда от этого не отказывалась. Помню, как после докторской защиты мы читали сочиненное в ее честь стихотворение, в котором были такие строки: «Ее, по слухам, сам Царлино / Благословил сквозь тьму веков...» В тот период Гуляницкая не только изучала современность, но и переводила труды итальянского теоретика, по итогам опубликовав статью о его додекамодалльной системе [3].

Теоретический курс для студентов-музыковедов вполне соответствовал смелым новациям того времени. Студенты, посещавшие лекции Гуляницкой, называли его «Современная гармония», хотя в учебных планах такого предмета не было. На занятиях акцентировались темы, связанные с техниками свободной двенадцатитоновости, серийной организации, тотального сериализма, неомодальности. Они отражали историко-теоретическую часть курса. Наряду с этим значительное место занимал анализ научного наследия композиторов и музыковедов XX века, в том числе авторские концепции Арнольда Шенберга, Уолтера Пистона, Милтона Беббита, Пауля Хиндемита, Оливье Мессиаана и ряда других. Как-то раз лекцию посетили профессора из Санкт-Петербурга – Татьяна Сергеевна Бершадская и Борис Александрович Незванов. В тот день шла речь о модальной организации Мессиаана. Рассуждение о том, что, в отличие от гаммы Николая Андреевича Римского-Корсакова, второй модус Мессиаана имеет три транспозиции, вызвал изумление гостей: «Неужели первокурсники знают это?» Такое удивление еще не раз высказывалось посетителями лекционных курсов Гуляницкой.

Самым сложным во всем новом материале было освоение терминологии. Во-первых, по объективным причинам ее было чрезмерно много; во-вторых, она значительно отличалась от привычной, давно откристаллизовавшейся терминологии тонального письма. Мы впервые узнали, что каждое новое направление, каждая техника и даже композиторский стиль имеет в XX веке свою собственную специфику и индивидуальный язык. Совсем не случайно, на мой взгляд, терминологическое направление, которому уделялось постоянное и последовательное внимание, получило свое продолжение в исследованиях учеников Гуляницкой – прежде всего, Юлии Николаевны Пантелеевой, изучающей словарь композиторов как постоянно развивающийся феномен [6; 7].

С окончанием института совпал выход еще одного издания – учебного пособия «Введение в современную гармонию» [2]: как рассказывала Наталья Сергеевна, оно стоило немалых неприятностей ее редактору Валентине Васильевне Рубцовой¹¹. Выход книги подобной тематики в издательстве всесоюзного значения стал еще одним шагом по внедрению феномена «современная гармония» в научный оборот отечественного музыковедения.

К этому времени я уже начал писать кандидатскую диссертацию, избрав объектом исследования фортепианное творчество Мессиана целиком (в дипломную работу вошли только ранние произведения): в студенческие годы оно составляло значительную часть моего репертуара на фортепианном факультете. «Хорошая тема и хорошая музыка», – коротко отреагировала Наталья Сергеевна, которая на протяжении всего времени поддерживала мое увлечение этим композитором.

¹¹ Позднее об этом говорила и сама В.В. Рубцова. См.: Валентина Рубцова: «К замыслу композитора надо относиться серьезно» (интервью) [Электронный ресурс] // Издательский дом «Музыка – П. Юргенсона». URL: <http://www.music-izdat.ru/Podrobnee-Skryabin-Int.asp>.

Научной литературы о Мессиае на русском языке тогда почти не было. К началу 1980-х годов она исчерпывалась всего лишь несколькими статьями, среди которых выделялись очерки Ю.Н. Холопова, посвященные проблемам гармонии [9], и переводная «Техника моего музыкального языка», которую мне удалось раздобыть в машинописном варианте¹². Однако мой научный руководитель и здесь помог справиться с ситуацией. Мне было назначено провести фронтальный поиск во всех имеющихся хранилищах: библиотеке и фонотеке «Ленинки» (Библиотеке имени В.И. Ленина), Библиотеке иностранной литературы, Союзе композиторов СССР, Московской консерватории и ГМПИ имени Гнесиных, ГДРЗ, фирме «Мелодия», в фондах Центрального радио и телевидения. Особое внимание уделялось Залу текущей периодики (в той же «Ленинке»), где имелась возможность ознакомиться с новейшими зарубежными исследованиями. Найденные в каталогах книги и нотные издания можно было заказать из-за рубежа. Очень часто мы встречались с Натальей Сергеевной непосредственно в библиотеке – благодаря ее статусу мне открывался доступ в зал № 1, так называемый «профессорский».

Помимо поиска материала, диссертационная деятельность стала для меня и периодом освоения методологии. Надо сказать, что в студенческие годы Гуляницкая специально не акцентировала этот аспект, уделяя первостепенное внимание анализу музыкального материала. Сохранилась памятка, написанная ее рукой, в которой первым пунктом значился «Сбор материала и его частичная интерпретация»: по сути, это означало поиск научных и музыкальных источников и написание на их основе музыкально-аналитических очерков.

¹² Этот труд официально был издан позже [4].

Одним из первых методологических подходов стал системный. На его примере пришло понимание, что по каждому разделу диссертационного исследования составляется собственная библиография и изучаются соответствующие ей объекты: с тех пор я всегда отмечаю в студенческих работах случаи бездумного применения понятия «системный подход» по самым неподходящим поводам.

Следует подчеркнуть, что у самой Гуляницкой системный подход применялся и в теоретических трудах, и на практике. Можно даже сказать, что каждое занятие было своего рода примером того, как с этим методом нужно работать. Это касалось не только индивидуальных занятий, выстроенных в соответствии с четким планом, но и лекций по гармонии, которые по учебным планам того времени длились всего 45 минут. Однако за это короткое время Гуляницкая успевала изложить материал и представить его в фонозаписи, разобрать показательные фрагменты за инструментом (часто прекрасно исполняя на фортепиано самую сложную музыку), дать четкие выводы и даже ответить на вопросы (далеко не всегда, к сожалению, умные).

Системность мышления – это именно то свойство, которое, на мой взгляд, и позволило Гуляницкой несколько раз на протяжении своей творческой биографии открыть несколько научных направлений. Об этом справедливо пишет Татьяна Ивановна Науменко, когда отмечает, что в каждом из таких направлений ею был создан базовый научный труд огромной порождающей силы [5, 7–8]. Теперь на эти труды именно как на классические ссылаются исследователи не только в России, но и в зарубежных странах – специалисты в области современных методов [10, 189, 195–196], музыки XX века [11, 55, 53, 138], духовно-музыкального творчества [12, 49].

Не менее значимыми стали для меня стилевой подход и основы музыкальной поэтики. Исследования с этих позиций в музыкознании еще

были относительной редкостью, аналитический аппарат находился в стадии освоения. Категории стиля и поэтики, как несколько позднее и жанра, ученики Гуляницкой изучали на основе обширного, прежде всего, литературоведческого материала. «Надо читать первоисточники»: эту фразу мы слышали чаще всего, когда речь заходила не только о трудах зарубежных авторов, но и освоении новых для нас методов и подходов. Иными словами, в осмыслении многих фундаментальных понятий, помимо трудов музыковедов-классиков Бориса Владимировича Асафьева, Христофора Степановича Кушнарера, Евгения Владимировича Назайкинского, Екатерины Александровны Ручьевской, Сергея Сергеевича Скребкова и других, постоянным требованием было изучение источников из области смежных наук.

«Надо читать академиков!» – это было второе высказывание в том же ряду, притом «академиками» в системе ценностей Гуляницкой были не только действительные члены Академии наук СССР, но и те выдающиеся ученые, на трудах которых мы учились мышлению и пониманию.

Внимание к литературоведению – этой колыбели методов и подходов гуманитаристики – в значительной степени повлияло на научное становление многих студентов и аспирантов, прошедших школу на кафедре гармонии и сольфеджио (в настоящее время – теории музыки). Оно учило рассматривать произведение в единстве различных уровней и «этажей», изучать его в неразрывной связи с художественным контекстом («стилем эпохи»), проникать в глубинную ткань («стиль элемента произведения»): только на этой основе можно было приблизиться к пониманию стиля как сугубой индивидуальности композитора (это мало кому удавалось, конечно). Но именно Гуляницкой мы обязаны нашей непреходящей любовью к трудам и именам Сергея Сергеевича Аверинцева, Виктора Максимова Жирмунского, Дмитрия Сергеевича Лихачева, Алексея Федоровича Лосева, Юрия Михайловича Лотмана...

К этому же времени относится освоение жанровой системы Мессиаана с позиции теории «жанрового стиля». Огромное количество жанровых наименований были рассмотрены с позиции не только композиторского метода, но и уникальной авторской терминологии, изучение которой позволило рассматривать ее как часть общей поэтики творчества. Статус «Слова композитора»¹³, позднее синтезировавшего разнородные высказывания композиторов различных стран и эпох, в настоящее время уже никем не оспаривается («Слово композитора является такой же материей, как и сама его композиция», – замечает Иван Глебович Соколов [8, 97]), но в 1980-е это еще не казалось таким очевидным. Не говоря уж о том, что многочисленные мессиаановские «взгляды» и «видения» (а также единичные жанровые формы – «Дама из Шалотт», «Садовая славка» и даже «Черный дрозд») каждый раз требовали обстоятельной защиты с позиции их жанрового обоснования.

Сегодня каждый из нас, кому посчастливилось учиться у Н.С. Гуляницкой, по-разному применяет полученный в ее классе опыт. Кто-то остался верен современной музыке, достигнув значительных результатов в ее изучении. Кто-то обратился к духовной музыке, кто-то – к еще недавно забытому творчеству композиторов начала XX века. А для кого-то сферой главных интересов стали проблемы методологии, терминологии, поэтики и стиля не только музыкального, но и научного текста. Может быть, в этом по-своему проявилась ответная благодарность учеников, которых в далеком 1987 году Наталья Сергеевна благодарила за помощь в написании своей диссертации. Мы-то знаем, что как раз без ее поддержки у нас ничего бы не получилось, и что ее идей, таланта и энергии с избытком хватает на многие десятки и сотни ее прошлых и нынешних учеников.

¹³ «Слово композитора» – название сборника трудов, регулярно издаваемых под редакцией Н.С. Гуляницкой и Ю.Н. Пантелеевой. В них публикуются образцы «композиторского музыковедения»: статьи, эссе, интервью отечественных и зарубежных композиторов.

Литература

1. Гуляницкая Н.С. Современная гармония. Лекции 1–5. М.: ГМПИ имени Гнесиных, 1977.
2. Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию. М.: Музыка, 1984.
3. Гуляницкая Н.С. Додекамодальная система Царлино // История гармонических стилей. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 92. М., 1987. С. 55–72.
4. Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка. М.: Греко-латинский кабинет, 1994.
5. Науменко Т.И. «Музыковедение – комплексный феномен...». Из бесед с Натальей Сергеевной Гуляницкой // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2022. № 4. С. 6–11.
6. Пантелеева Ю.Н. «Моя проблематика – это разрыв дискурса»: о поэтике художественных высказываний Жоржа Апергиса // Музыка и время. 2018. № 7. С. 44–50. DOI:10.30853/mns210250.
7. Пантелеева Ю.Н. Термины, понятия и категории в музыковедении: материалы IV Международного конгресса Общества теории музыки (Казань, 2–5 октября 2019 г.) / Казанская государственная консерватория; Московская государственная консерватория. Казань, 2021. С. 385–394.
8. Соколов И.Г. О музыке и музыкантах. Очерк составлен Н.С. Гуляницкой / Слово композитора и о композиторе: сборник статей и материалов / Ред. и сост. Н.С. Гуляницкая, Ю.Н. Пантелеева. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2016. С. 97–109.
9. Холопов Ю.Н. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиа́на // Музыка и современность. Вып. 7. М.: Музыка, 1971. С. 247–293.
10. Cairns Z.A. Multiple-Row Serialism in Three Works by Edison Denisov. Ph.D. dissertation. New York: University of Rochester, 2010.
11. Lehmann Z.A. Alfred Schnittke's quest for a universal musical language in the Penitential Psalms (1987–88). Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2018.
12. Rosenblatt A. Unbeknownst Spirituality: The Sacred Music of Late Soviet Composers [Electronic Resource]. In: Israel Studies in Musicology. 2022. Vol. 19. Pp. 47–60. Available at: <https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad> (accessed: 22.01.2023).

References

1. *Gulyanitskaya N.S.* Sovremennaya garmoniya. Lektsii 1–5 [Modern Harmony. Lectures 1–5]. Moscow: GMPI imeni Gnesinikh [Gnesin State Musical and Pedagogical Institute], 1977.
2. *Gulyanitskaya N.S.* Vvedenie v sovremennuyu garmoniyu [Introduction to Modern Harmony]. Moscow: Muzika [Music], 1984.
3. *Gulyanitskaya N.S.* Dodekamodalnaya sistema Tsarlino [Dodecamodal System of Tsarlino]. In: Istoriya garmonicheskikh stilei. Sb. trudov GMPI im. Gnesinikh. Vip. 92. [History of Harmonic Styles. Collection of works of the Gnesin State Musical and Pedagogical Institute. Vol. 92. Moscow, 1987. Pp. 55–72.
4. *Messian O.* Tekhnika moego muzikalnogo yazika [Technique of My Musical Language]. Moscow: Greko-latinskii kabinet [Greco-Latin cabinet], 1994.
5. *Naumenko T.I.* «Muzikovedenie – kompleksnii fenomen...». Iz besed s Natalei Sergeevnoi Gulyanitskoi [“Musicology is a Complex Phenomenon...”. From Conversations with Natalia Sergeevna Gulyanitskaya]. In: Uchenie zapiski Rossiiskoi akademii muziki imeni Gnesinikh [Scholarly papers of Russian Gnessins Academy of Music]. 2022. № 4. Pp. 6–11.
6. *Panteleeva Yu.N.* «Moya problematika – eto razriv diskursa»: o poetike khudozhestvennikh viskazivaniy Zhorzha Apergisa [“My problem is discourse rupture”: about the poetics of Georges Apergis’ artistic statements] // Muzika i vremya [Music and Time]. 2018. № 7. Pp. 44–50. DOI:10.30853/mns210250.
7. *Panteleeva Yu.N.* Termini, ponyatiya i kategorii v muzikovedenii: materialy IV Mezhdunarodnogo kongressa Obshchestva teorii muziki [Terms, Concepts and Categories in Musicology: Materials of the IV International Congress of the Society for Music Theory] (Kazan, 2–5 oktyabrya 2019 g.) [Kazan, October 2–5, 2019] / Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya; Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. [Kazan State Conservatory; Moscow State Conservatory]. Kazan, 2021. Pp. 385–394.
8. *Sokolov I.G.* O muzike i muzikantakh. Ocherk sostavlenn N.S. Gulyanitskoi [About Music and Musicians. The Essay Was Compiled by N.S. Gulyanitskaya]. In: Slovo kompozitora i o kompozitore: sbornik statei i materialov / Red. i sost. N.S. Gulyanitskaya, Yu.N. Panteleeva [The Composer’s Word and the Composer as seen by Others. Ed. and comp. N.S. Gulyanitskaya, Yu. N. Panteleeva]. Moscow: Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesinyh [Gnessins Russian Academy of Music], 2016. Pp. 97–109.
9. *Kholopov Yu.N.* Simmetrichnie ladi v teoreticheskikh sistemakh Yavor-skogo i Messiana [Symmetric Modes in the Theoretical Systems of Yavorsky and

Messiaen]. In: Muzika i sovremennost. Vip. 7. [Music and Modernity. Vol. 7]. Moscow: Muzika [Music], 1971. Pp. 247-293.

10. *Cairns Z.A.* Multiple-Row Serialism in Three Works by Edison Denisov. Ph.D. dissertation. New York: University of Rochester, 2010.

11. *Lehmann Z.A.* Alfred Schnittke's quest for a universal musical language in the Penitential Psalms (1987–88). Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2018.

12. *Rosenblatt A.* Unbeknownst Spirituality: The Sacred Music of Late Soviet Composers [Electronic Resource]. In: Israel Studies in Musicology. 2022. Vol. 19. Pp. 47–60. Available at: <https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad> (accessed: 22.01.2023).





Татьяна Ивановна Науменко

**«НАУЧНАЯ КАРТА РОССИИ»
КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ПРОЕКТ:
ОПЫТ СИСТЕМАТИЗАЦИИ МУЗЫКОЗНАНИЯ¹**

«**Н**аучная карта России» («Карта музыкальной науки России») – один из проектов Российской академии музыки имени Гнесиных. Она заявлена в русле программы академического стратегического лидерства Приоритет 2030, куда академия вошла в числе пяти творческих вузов. Это самый масштабный и долгосрочный проект программы, суть которого заключается в создании уникальной базы музыковедческих трудов, объединяющих научные исследования всех российских консерваторий. В статье акцентируется научный аспект проекта и обоснование предполагаемого формата с учетом того, что к участию в его осуществлении приглашены музыковеды из различных регионов страны.

Идея создания такого ресурса назрела давно и причин этому можно назвать довольно много. Одна из главных – необходимость упорядочить и систематизировать растущий поток музыковедческих публикаций, в котором с каждым годом становится все труднее ориентироваться. Об этом справедливо пишут некоторые исследователи [1], попутно замечая, что профессия музыковеда в настоящее время заметно усложняется

¹ Статья написана на основе доклада, прочитанного на конференции «Музыкальное искусство и наука в контексте традиций и новаторства», приуроченной к 55-летию Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова (Петрозаводск, 24–27 сентября 2022 года).

и требует освоения новых специализаций: музыковед-библиографа электронных ресурсов, музыковед-культуролога, изучающего музыкальную интернет-культуру и т.д. [11, 101].

Однако команда проекта исходила еще из одной предпосылки. Очевидно, что резкое увеличение количества публикаций далеко не всегда означает улучшения качества или даже удовлетворения так называемых первичных потребностей. Несмотря на информационный взрыв, мы до сих пор пользуемся советскими учебниками по целому ряду дисциплин, а наша наука по-прежнему полна «белых пятен». Левон Оганесович Акопян справедливо утверждает:

Есть еще долги. Скажем, музыканты, интересующиеся Шопеном, должны довольствоваться переводной литературой – например, монографией М. Томашевского². А те, кто интересуется, скажем, Бартоком, Яначеком или Энеску, вообще не найдут масштабных современных исследований на русском языке [6, 7].

Если обратиться к особенностям развития той или иной области научного знания, то можно обнаружить одну устойчивую закономерность. Любому периоду продуктивности непременно предшествует период собирания и систематизации. В этом смысле показательно становление, например, раннесоветского музыковедения. Многие достижения первых послереволюционных десятилетий до сих пор питают не только современные научные штудии, но и удерживают на должном уровне музыковедческое образование. Так, изучая наследие Музыкальной секции Государственной академии художественных наук (ГАХН), можно обнаружить, что всевозможные библиографические указатели были задуманы в числе основных позиций в научных планах 1920-х годов. Среди них –

² Имеется в виду следующее издание: *Томашевский М.* Шопен: человек, творчество, резонанс. М.: Музыка, 2011. Акопян стал одним из переводчиков этой книги с польского языка на русский.

музыкальные словари и хрестоматии, а также «Большая музыкальная энциклопедия» – коллективный проект фундаментального характера. (В силу ряда исторических причин энциклопедия так и не была завершена, а написанные для нее статьи впоследствии разошлись по другим энциклопедическим изданиям.) При этом ряд книг все-таки был выпущен: в их числе, например, «Музыкально-историческая хрестоматия» Михаила Владимировича Иванова-Борецкого (в трех выпусках, 1929), представляющая нотные образцы музыки до XVIII века.

Работа по изучению и систематизации материалов была продолжена в Московской консерватории и в 1930-е годы, в течение которых были опубликованы сборники документов и литературных памятников, связанных с историей русской и зарубежной музыки, а также биографическими данными о композиторах. Эта работа была в полной мере реализована учениками Иванова-Борецкого, среди которых Юрий Всеволодович Келдыш, Тамара Николаевна Ливанова, Валентин Эдуардович Ферман, создавшие первые в стране программы и учебники по истории музыки. Одновременно были написаны и учебники по музыкально-теоретическим дисциплинам, в том числе знаменитый «бригадный» учебник гармонии³. Этот труд в педагогической практике музыкальных учебных заведений оказался одним из самых «долгоиграющих»: выдержав множество переизданий, последнее из которых датируется 2022 годом, он продолжает оставаться актуальным уже без малого 90 лет. На этой же основе в первой половине 1940-х годов, то есть в годы войны и эвакуации, были написаны монографии и защищены первые диссертации. И в дальнейшем, если обратить внимание на периоды наибольшей продуктивности науки или на возникновение новых научных направлений, то нельзя

³ На титульном листе первого издания учебника обозначено: «Бригада историко-теоретической кафедры МГК И. Способин, С. Евсеев, И. Дубовский, В. Соколов». См.: Способин И.В., Евсеев С.В., Дубовский И.И., Соколов В.В. Практический курс гармонии. Ч. I. М.: Государственное музыкальное издательство, 1934.

не заметить их обусловленности разработкой соответствующих баз данных.

Это показывает огромную важность, какую имеют собрания и коллекции источников и материалов для последующего развития науки, особенно при ее современном состоянии, парадоксально сочетающем нарастающий вал публикаций и устойчивый дефицит базовой музыковедческой литературы.

Итак, «Научная карта России». Прежде всего, необходимо сказать о самом названии. Почему именно «карта», то есть слово, явно отсылающее к географическому принципу формирования ресурса? Такой подход стал итогом изучения некоторых важных исторических предпосылок, которые позволяют выделить главные системообразующие факторы именно русскоязычного музыкознания.

Идея создания «Научной карты» сама по себе не нова: в 2012 году информационная система под названием «Карта российской науки» была анонсирована Министерством образования и науки. К счастью, разрабатывая свою программу, мы не знали об этом проекте, иначе, возможно, не рискнули бы заявить нечто подобное. Дело в том, что предшественник имел не только неудачную, но даже и скандальную историю: получив весьма внушительный бюджет (450 миллионов рублей), он не представил никаких результатов, и в 2017 году, после недолгого присутствия, полностью исчез из информационного пространства⁴.

Все это было обнаружено уже после одобрения заявки на включение РАМ имени Гнесиных в программу Приоритет 2030. Приступив к разработке заявленных проектов, мы все же решили изучить опыт «Карты российской науки», ее принципы, подходы и, по возможности, причины постигшей ее неудачи. На материале ряда интервью и статей,

⁴ Калинина Ю. На скандальную «Карту российской науки» потратили 450 миллионов рублей // Московский комсомолец, 2 августа 2018 года.

публиковавшихся на протяжении четырех лет подготовки проекта, можно сделать вывод о том, что «Карта российской науки» в определенном смысле задумывалась как единый реестр научных организаций и отдельных ученых с целью регулярной оценки состояния науки.

Проект предполагал объединение ряда баз библиометрических данных: Web of Science, Scopus, РИНЦ, отечественных и зарубежных баз патентов – все за период с 2007 по 2016 год. Также планировалось размещение данных о российских исследователях: их должностях, опубликованных работах и т.п. для составления научных отчетов и формирования экспертного пула различных фондов и научно-исследовательских организаций. Иными словами, ресурс предполагалось сделать своеобразной картотекой российских ученых, где главной единицей измерения оказывался отдельный исследователь и привязанный к его имени список соавторов, публикаций, патентов и т.д.

Если опустить финансовую составляющую проекта, которая после его исчезновения стала предметом изучения специалистов Счетной палаты⁵, то можно предположить, что именно этот подход и стал одной из причин, обусловивших неудачный результат. Дело в том, что только в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ) зарегистрировано более 180 тысяч ученых, имеющих публикации на разных языках, что неизбежно приводит к невозможности полной идентификации из-за различий в транскрипции русских фамилий и наименований учреждений. При этом на деле количество материала оказалось еще большим. Было практически невозможно качественно обработать такой массив данных, особенно с учетом постоянно происходящих изменений: фамилии, места работы, должности, числа публикаций и т.д. Требовалась ручная работа,

⁵ Отчет аудитора опубликован на сайте организации: Катренко В.С. ИС «Карта российской науки» за 450 млн рублей не функционирует из-за многочисленных недоработок [Электронный ресурс] // Счетная палата Российской Федерации. 31 августа 2018. URL: <https://ach.gov.ru/checks/9767>.

однако в проекте она практически не предусматривалась; автоматическая же обработка была недостаточной: она не учитывала целый ряд значимых нюансов.

Все это позволило сделать нам как минимум два важных вывода: поставленная задача должна быть обозримой, а выполнять ее должны не автоматические системы, а люди, хорошо осведомленные в той или иной области науки и способные поддерживать ресурс в актуальном состоянии.

Обозримость задачи – безусловно, одно из преимуществ музыковедения, которое на фоне других наук отличается относительной малочисленностью исследований. Для оценки количественных показателей можно взять число кандидатских диссертаций, защищенных за 80 лет существования диссертационного дела: учитывая концентрацию российских исследований вокруг так называемого «диссертационного ядра», этот жанр является вполне показательным. По приблизительным данным, за все годы в области музыкального искусства было защищено около 5000 диссертаций: это сравнительно немного даже в контексте гуманитарных наук – особенно с учетом того, что некоторая часть этих работ была выполнена в консерваториях бывших республик СССР. И уж совершенно ничтожной эта цифра выглядит на фоне грандиозной карты Минобрнауки.

Одновременно ориентация на научное наследие отдельных ученых в музыковедении вряд ли окажется продуктивным: за всю историю науки можно найти всего несколько фигур, научное творчество которых стало предметом специального исследования или, тем более, библиографического описания. Среди немногих имен – Борис Владимирович Асафьев, Леонид Евгеньевич Гаккель, Михаил Семенович Друскин, Юрий Никола-

евич Холопов: уже по масштабу имен становится ясно, что наличие максимально полного собрания публикаций – явление скорее исключительное, к тому же требующее именно исследовательских усилий до того, как к процессу сможет подключиться искусственный интеллект.

Если обратиться к опыту, накопленному в сфере музыкального искусства в целом, то нельзя не упомянуть Библиографический указатель «Музыка» – проект, который реализуется уже почти полвека Научно-музыкальной библиотекой имени С.И. Танеева (до 2015 года совместно с НИЦ «Информкультура» РГБ⁶). В настоящее время этот реферативно-библиографический указатель существует как электронная база данных и является безусловно ценным и уникальным ресурсом, хотя и не нацеленным на задачу систематизации российского музыковедения.

Еще один подход – собрание библиографий внутри того или иного научного направления – например, специальные библиографические обзоры, которые иногда публикуются в виде статей, специальных разделов исследований или даже отдельных диссертаций. В некоторых научных областях такие обзоры представляют специальный научный жанр – как, например, в медицине, характер которой обуславливает жизненно важную роль новейшей информации. В русскоязычном музыковедении таких библиографий сравнительно немного, хотя опыт систематизации научных знаний накапливался еще с начала прошлого века⁷.

⁶ Библиографический указатель «Музыка» [Электронный ресурс] // Научная музыкальная библиотека имени Сергея Ивановича Танеева. 2010–2017. URL: http://www.taneevlibrary.ru/muzresursy/bu-muzyka/?clear_cache=Y.

⁷ Один из примеров – указатель «Музыкальная литература» И.В. Липаева [3]. Структура издания: I. Физическая сторона музыки. II. Психо-физиологическая сторона музыки. III. Музыкальная эстетика. IV. История музыки иностранной а) древних народов б) средневековая музыка (до Баха) в) музыка новых веков до наших дней (с Баха). V. Иностранные инструменты и инструментальная музыка древних, средних и новых веков. VI. Иностранная опера, ее возникновение и развитие. VII. Биографии иностранных музыкальных деятелей. – Их литературные произведения. – Отзывы, мемуары и сочинения о них различных авторов. VIII. История русской и славянской му-

Подобные библиографии, как правило, составляются представителями определенного научного направления – этномузыкологами, медиавистами и т.д. Иногда это серийные издания – как, например, «Русское церковное пение XI–XX вв. Исследования, публикации (1917–1999). Библиографический указатель (Гимнология. Вып. 2)» [10], выпущенный в Московской консерватории, и другие. В этот ряд можно поставить и изданную в 2014 году работу Светланы Анатольевны Петуховой «Библиография жизни и творчества П.И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006)» [7]. Это фундаментальное исследование охватывает 12 300 единиц за период с 1866 по 2006 год включительно, расположенных в хронологическом порядке. В определенном смысле его можно рассматривать как один из безусловно удачных образцов создания аналитической научной библиографии, который убеждает в том, что формирование подобного ресурса требует усилий, в первую очередь, музыковедов-исследователей, а не только специалистов управленческого профиля.

Об этом говорит и опыт западного музыковедения, формирующего научные библиографические указатели силами профессиональных сообществ. Например, наиболее полные тематические каталоги можно обна-

зыки. IX. Вокальная русская музыка, общая и народная. X. Инструменталисты и инструментальная русская музыка, общая и народная. XI. Пение и вопросы педагогики. XII. Церковное пение. XIII. Биографии русских музыкальных деятелей. XIV. Критика и положение музыкального дела в России. XV. Теория музыки а) элементарная теория музыки б) гармония в) контрапункт г) музыкальные формы д) инструментовка е) книги по всем отделам музыкальной теории.

В 1915 году книга была переиздана с дополнениями и в новой редакции включала библиографические указатели по направлениям «Возникновение и развитие оперы в России. Списки опер, отзывы о них, либретто, сборники»; «Музыкальная этнография: песнетворчество народов России, описание музыкальных инструментов, программы для собирания сведений о народно-музыкальном творчестве»; «Право музыкальной собственности и Издательское дело»; «Справочные издания», «Музыкальные журналы» и др.

ружить в изданиях американского Общества этномузыкологии, созданного в ноябре 1955 года на базе университета штата Индиана. К настоящему времени издания Общества группируются вокруг ежеквартального информационного бюллетеня, регулярно пополняющего библиографию, дискографию, фильмографию и видеографию музыкальной фольклористики [12]. Важно отметить, что распространение бюллетеня, как считают сами представители Общества, способствовало открытию этномузыкологических отделений в целом ряде американских университетов и способствовало созданию исследовательской базы для изучения фольклора народов мира.

Попутно замечу, что в библиотеке университета штата Индиана хранится уникальная коллекция диссертаций, собранная из университетов всего мира⁸. Среди них попадаются работы, защищенные и в Российской академии музыки имени Гнесиных, и в Московской консерватории, и в других музыкальных вузах, однако выборочно. Причина заключается в том, что передача диссертации в коллекцию университета осуществляется по инициативе самого исследователя.

Аналогичным образом обстоит дело и в других научных областях, центрами изучения которых являются общества и ассоциации при университетах. В этом контексте хотелось бы упомянуть один из самых внушительных библиографических указателей мира – славянскую коллекцию Библиотеки Конгресса США, начало собиранию которой положено еще в 1765 году. К настоящему времени каталог коллекции имеет структуру густого разветвленного дерева, каждая ветвь которого вмещает колоссальное по объему содержание. Например, только одно частное собра-

⁸ ProQuest Dissertations and Theses Global [Electronic Resource]. In: Indiana University Libraries. 2023. Available at: <https://libraries.indiana.edu/proquest-dissertations-and-theses-global>.

ние – библиотека сибирского купца Геннадия Васильевича Юдина, приобретенная в 1906 году, насчитывает свыше 80 тысяч томов. Примечательно, что до этого Юдин предлагал свою коллекцию Императорской публичной библиотеке (Петербург), однако получил отказ [8]. (Теперь от этой коллекции нам остался лишь Библиографический указатель книг, который хранится в Государственной научной библиотеке Красноярского края.)

В Библиотеке Конгресса коллекция Юдина рассеялась в различных фондах и даже в других книгохранилищах США, утратив присущее ей свойство систематичности. С тех пор попыткам научной реконструкции этого уникального собрания, как и его отдельных разделов, посвящено множество публикаций на русском и английском языках.

Все это подтверждает мысль о том, что для формирования баз данных наиболее важным является принцип полноты и систематичности. В музыковедении первые опыты такого рода – например, справочник Асафьева «Русская поэзия в русской музыке» (1921)⁹ – больше всего подвергся критике именно за «пропуски». Впрочем, за пропуски критиковали даже самые авторитетные словари и каталоги, когда-либо выходившие в мире, что показывает родовую уязвимость печатной фиксации подобного рода трудов как исследований принципиально открытого типа.

Последующие работы Асафьева в этом направлении оказались более успешными: таков, например, выпуск, посвященный П.И. Чайковскому в рамках серии «Прошлое русской музыки. Материалы и исследования», ставящий задачу «собрать материал для полной сводки всего музыкального наследия композитора». Это было нотографическое издание, включающее 61 название произведений композитора за 1863–1888 годы

⁹ Глебов И. Русская поэзия в русской музыке. Петербург: Государственное издательство, 1921.

(«Библиографические и архивные справки о сочинениях П.И. Чайковского и его музыкальный архив» [2]). Примечательно, что это одно из изданий, в котором учитываются автографы, эскизы и наброски сочинений, хранящиеся в конкретном месте, – музее имени Н.Г. Рубинштейна при Московской консерватории. Существуют и более поздние примеры нотографических исследований, связанных с определенным местом. Например, среди библиографических указателей и каталогов, изданных Санкт-Петербургской консерваторией, можно обнаружить «Нотные издания XVIII века в собрании Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова» – почти 600-страничный каталог, составленный Феликсом Эрнестовичем Пуртовым [9].

Еще одним важным опытом является изучение национальных библиографических коллекций. Их специальное формирование нередко происходит в стенах крупных библиотек. Один из примеров – Национальная библиотека Милана (Брайденсе). Проблема каталогизации итальянской музыки сформулирована исследовательским коллективом как национальная задача, выполнение которой приняло на себя Управление научных исследований музыкальных фондов этой библиотеки. Как отмечает один из руководителей Института национального сводного каталога Италии Массимо Джентили-Тедески, это продиктовано самим характером музыкального наследия страны, до середины XIX века разделенной на множество маленьких государств. Сотни тысяч печатных изданий и рукописей рассредоточены во множестве мест; их часть отражена в библиографических каталогах и справочниках, первый из которых был напечатан в 1817 году [3, 32]. Благодаря усилиям сотрудников музыкального фонда к настоящему времени одна за другой консерваторские и университетские коллекции выкладываются в открытый доступ на базе национальной цифровой библиотеки.

В нашей стране также имеется опыт, связанный с формированием регионального информационного ресурса. Это проект «Музыкальная культура Сибири» (ИС МКС), разработанный научным коллективом Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) и Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), а также технической поддержке Новосибирского государственного технического университета (Лаборатория информационных технологий). Как отмечают авторы проекта, его разработка «была инициирована необходимостью решения актуальных и современных проблем комплексного и целостного изучения столь сложного и разнородного объекта, каким является современная музыкальная культура огромного зауральского региона» [5, 170]. В настоящее время ИС МКС не имеет аналогов среди разработанных отечественными музыковедами баз данных.

Если обратиться к концепции «Научной карты России», то еще раз подчеркну необходимость создания национального информационного ресурса, который также учитывал бы особенности исторического развития музыкознания в нашей стране, которое практически с самого начала отличалось высокой степенью институализации. Даже известный вопрос, который ставится во множестве публикаций, – когда в России возникло научное изучение музыки? – почти сто лет вызывает дискуссии уже в самой своей постановке. Объекты споров – так называемые «места знания», отсутствующие в структуре дореволюционных учебных заведений. Очевидно, что в нашей стране такими местами становятся не университеты, библиотеки или научные журналы, как это наблюдается в ряде зарубежных стран. В России, с ее сложившейся еще с советских времен системой консерваторий республиканского и регионального значения, основополагающую роль играет территориальный фактор. Он усилен еще

и тем, что факультеты научно-музыкального профиля введены в структуру именно консерваторий, поэтому российское музыковедение сконцентрировано вокруг консерваторских исследовательских центров, каждый из которых имеет свою уникальную концепцию и структуру. Российская «консерваторская наука» образует, таким образом, особый отечественный феномен, достойный того, чтобы быть представленным в информационном пространстве своей собственной научной картой.

Литература

1. *Бабич И.В.* Востребованность текущих библиографических указателей по культуре и искусству на рубеже XX-XXI веков: к постановке вопроса // Румянцевские чтения – 2020: Материалы Международной научно-практической конференции. В 2-х ч. Москва, 21–24 апреля 2020 года. Ч. 1. М.: Пашков дом, 2020. С. 50–54. EDN QUAMSA.
2. Библиографические и архивные справки о сочинениях П.И. Чайковского и его музыкальный архив // Прошлое русской музыки. Материалы и исследования. Т. I. П.И. Чайковский / Под ред. И. Глебова, В. Яковлева. Петербург.: Огни, 1920. С. 140–171.
3. *Джентили-Тедески М.* Музыка в Италии: каталоги и правила каталогизации выдающегося наследия // Новости Международной федерации библиотечных ассоциаций и учреждений. № 6 (81). 2009. С. 32–25.
4. *Липаев И.В.* Музыкальная литература, указатель книг, брошюр и статей по музыкальному образованию. М., 1908.
5. *Мичков П.А., Чистяков Н.А.* Проблемы построения структурных связей информационной системы «Музыкальная культура Сибири» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 31. С. 170–178. DOI: 10.17223/22220836/31/17.
6. *Науменко Т.И. Левон Акопян:* «Если наше слово не пустое, то мы живем не зря» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2018. № 3. С. 4–14. EDN YROAOD.
7. *Петухова С.А.* Библиография жизни и творчества П.И. Чайковского. Указатель литературы, вышедшей на русском языке за 140 лет (1866–2006). М.: Государственный институт искусствознания, 2014.

8. *Половникова И.А.* История одной продажи (О библиотеке Геннадия Васильевича Юдина) // Книга в России. XI–XX вв. СПб.: Библиотека РАН. Сб. науч. тр. Вып. 21. 2004. С. 309–321.
9. *Пуртов Ф.Э.* Нотные издания XVIII века в собрании Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова: Каталог. СПб.: Бельведер, 2007.
10. Русское церковное пение XI–XX вв. Исследования, публикации (1917–1999). Библиографический указатель». (Гимнология. Вып. 2.). М.: Издательство Московского университета, 2001.
11. *Франтова Т.В.* Лаокоон и Афродита «в одном флаконе», или Жизнь и смерть академического музыковедения в электронную эпоху // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 97–102. DOI [10.52469/20764766_2021_02_97](https://doi.org/10.52469/20764766_2021_02_97).
12. *Cowdery J.* The Society for Ethnomusicology, SEM Newsletter [Electronic Resource]. In: SEM Newsletter. Vol. 55. № 4. Fall 2021. Accessed: <https://www.ethnomusicology.org/resource/resmgr/newsletters/semnl55-4.pdf>. (available at: 10.02.2023).

References

1. *Babich I.V.* Vostrebovannost' tekushchih bibliograficheskikh ukazatelej po kul'ture i iskusstvu na rubezhe XX-XXI vekov: k postanovke voprosa [Demand for Current Bibliographic Indexes on Culture and Art at the Turn of the 20th-21st Centuries: to the Formulation of the Question] // Romyancevskie chteniya – 2020: Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii. V 2-h chastyah. Moskva, 21–24 aprelya 2020 goda. Chast' 1 [Romyantsev Readings – 2020: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference. In 2 parts. Moscow, April 21–24, 2020. Part 1]. Moscow: "Pashkov Dom" [Pashkov House] Publishing House, 2020. Pp. 50–54. EDN QUAMSA.
2. Bibliograficheskie i arhivnye spravki o sochineniyah P.I. Chajkovskogo I ego muzykal'nyj arhiv [Bibliographic and Archival Information about the Works of P.I. Tchaikovsky and His Music Archive] // Proshloe russkoj muzyki. Materialy i issledovaniya [The past of Russian Music. Materials and Research. Vol. I. P. I. Chaikovsky / Ed.I. Glebova, V. Yakovlev]. Petrograd: Ogni [Lights], 1920. Pp. 140–171.
3. *Dzhentili-Tedeski M.* Muzyka v Italii: katalogi i pravila katalogizacii vydayushchegosya naslediya [Music in Italy: Catalogs and Rules for Cataloging

Outstanding Heritage] // *Novosti Mezhdunarodnoj federacii bibliotechnyh associacij i uchrezhdenij* [News from the International Federation of Library Associations and Institutions]. № 6 (81). 2009. Pp. 32–25.

4. *Lipaev I.V.* Muzykal'naya literatura, ukazatel' knig, broshyur i statej po muzykal'nomu obrazovaniyu [Music Literature, Index of Books, Brochures and Articles on Music Education]. Moscow, 1908.

5. *Michkov P.A., Chistyakov N.A.* Problemy postroeniya strukturnyh svyazej informacionnoj sistemy «Muzykal'naya kul'tura Sibiri» [Problems of Building Structural Links of the Information System “Musical Culture of Siberia”] // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of the Tomsk State University. Cultural Studies and Art History]. 2018. № 31. Pp. 170–178. DOI: 10.17223/22220836/31/17.

6. *Naumenko T.I.* Levon Akopyan: «Esli nashe slovo ne pustoe, to my zhivem ne zrya» [Levon Hakobyan: “If our Word is not Empty, then We Do Not Live in Vain”] // *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh* [Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music]. 2018. № 3. Pp. 4–14. EDN YROAOD.

7. *Petuhova S.A.* Bibliografiya zhizni i tvorchestva P.I. Chajkovskogo. Ukazatel' literatury, vyshedshej na russkom yazyke za 140 let (1866–2006) [Bibliography of the Life and Work of P.I. Tchaikovsky. Index of Literature Published in Russian for 140 years (1866–2006)]. Moscow: Gosudarstvennyj institut iskusstvovoznaniya [State Institute of Art Studies], 2014.

8. *Polovnikova I.A.* Istoriya odnoj prodazhi (O biblioteke Gennadiya Vasil'evicha Yudina) [The story of one sale (About the Library of Gennady Vasilyevich Yudin)] // *Kniga v Rossii. XI–XX vv.* [Book in Russia. XI–XX centuries]. St. Petersburg: Biblioteka RAN. Sb. nauch. tr. Vyp. 21 [Library of the Russian Academy of Sciences. Collection of Scientific Works. Vol. 21], 2004. Pp. 309–321.

9. *Purtov F.E.* Notnye izdaniya HVSH veka v sobranii Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii imeni N.A. Rimskogo-Korsakova: Katalog [Musical Editions of the 18th Century in the Collection of the St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov: Catalog]. St. Petersburg: Bel'veder, 2007.

10. *Russkoe cerkovnoe penie XI–XX vv. Issledovaniya, publikacii (1917–1999). Bibliograficheskij ukazatel'».* (Gimnologiya. Vyp. 2.) [Russian church singing of the XI–XX centuries. Research, publications (1917–1999). Bibliographic Index). (Gymnology. Issue 2.)]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta [Moscow University Press], 2001.

11. *Frantova T.V.* Laokoon i Afrodita «v odnom flakone», ili Zhizn' i smert' akademicheskogo muzykovedeniya v elektronnyuyu epohu [Laocoon and Aphrodite “in One Bottle”, or Life and Death of Academic Musicology in the Electronic Era] // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [South Russian Musical Almanac]. 2021. № 2. Pp. 97–102. DOI 10.52469/20764766_2021_02_97.

12. *Cowdery J.* The Society for Ethnomusicology, SEM Newsletter // SEM Newsletter. Vol. 55. № 4. Fall 2021. URL: <https://www.ethnomusicology.org/resource/resmgr/newsletters/semnl55-4.pdf>.





*Алексей Анатольевич Панов,
Иван Васильевич Розанов*

ФРАНЦУЗСКИЕ МУЗЫКАНТЫ XVIII ВЕКА ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОЧИНЕНИЙ ЖАНА БАТИСТА ЛЮЛИ

Проблема определения верного, корректного темпа исполнения музыкальных произведений с давних времен привлекала внимание композиторов, теоретиков и исполнителей. Задолго до изобретения метронома Мельцеля (Винкеля) в странах Западной Европы существовало немало различных систем фиксации темпа – точных и относительно точных. Последние были основаны на соотношении движения тактовых долей по степени скорости с ударами пульса¹ или с шагами человека, проходящего определенный отрезок пути за определенное время. В точных системах применялись карманные и напольные часы, различные специальные механические устройства.

Во Франции первые опыты с примитивными механическими (маятниковыми) устройствами проводил еще в первой половине XVII столетия Марен Мерсенн [27]². Описания, рисунки и схемы механизмов, пред-

¹ Последняя система стала точной после публикации трактата И.И. Кванца, который установил в качестве эталона частоты пульса 80 ударов в минуту [31, 267] (см. также: [12]).

² Рекомендации Мерсенна из трактата «Всеобщая гармония» в целом понятны и могут применяться на практике при исполнении музыки этого времени. Однако в интерпретацию указанных рекомендаций внес изрядную путаницу в двух статьях Лоренц Гадигент [14], [15] (см.: [2, 1521–1522]).

назначенных для определения темпа, встречаются в трудах Жозефа Со-вёра [34], Мишеля Лаффийера [23], Луи Леона Пайо, графа Д'Онсамбрей [29], Антуана де ла Шапеля [24], Анри Луи Шокеля [8; 9], Габори [13], анонимного автора [3] и других.

Широкую известность среди музыкантов Западной Европы XVIII века получил прибор, изобретенный Этьеном Лулие. В разделе трактата Лулие, посвященном описанию «хронометра» и способов фиксации темпа исполнения музыкальных произведений с использованием этого устройства, есть нотный пример, записанный в размере «ф». В переводе на современные метрономические единицы темп исполнения этого фрагмента следующий: $MM \pm = 126$.



Иллюстрация 1. Э. Лулие. «Элементы музыки», 1696 [25, 86]

В комментарии к этому примеру сказано, что в приведенном отрывке из сонаты предполагается размер на четыре быстрые доли (*d'une Mesure a quatre Temps legers*). Обнаружить сочинение, которое упоминает Лулие, на сегодняшний день не удалось. Безрезультатными оказались и поиски хронометрических обозначений темпов исполнения всех произведений Жана Батиста Люлли, выполненных Лулие, о которых последний сообщает в конце трактата:

Я льщу себе, когда выражаю уверенность в том, что для обладающих хорошим вкусом и для тех, кто понимает, насколько музыка, если ее исполняют слишком быстро или слишком медленно, теряет в своей красоте, что за представленную возможность иметь надежное средство, с помощью которого можно понять верный темп, они будут признательны мне. Это особенно важно для тех, кто проживает в провинции, ибо они смогут точно определить верный темп всех произведений

Если в пьесах в размере на три медленные доли встречается несколько следующих подряд четвертных нот, то их делают неровными – как восьмые. Посмотрите вокальный дуэт из *Фаэтона* [Люлли]: *Увы! Прекрасные оковы*. За исключением таких случаев все ноты одной и той же стоимости следуют ровно [33, 26].

Критикуя несовершенство нотации, де Сен Ламбер подчеркивает, что зачастую сами музыканты рекомендуют исполнять пьесы, записанные в одном и том же тактовом размере, в совершенно различных темпах, вне какой-либо системы или спецификации. Одно из его замечаний, связанных с указанной проблемой, относится к размеру « $\frac{6}{4}$ »:

<...> Например, господин де Люлли, который указывает, что репризу³ увертюры к опере «Армида» следует играть очень быстро, в то же время арию на странице 93 той же оперы [предписывает исполнять] очень медленно, хотя и эта ария, и реприза увертюры сочинены в размере $\frac{6}{4}$; обе содержат по шесть четвертей в такте, и сгруппированы они одинаковым образом. Я вовсе не собираюсь осуждать господина Люлли – он мог так поступать, поскольку это позволяло ему его Искусство, но я хотел бы, чтобы музыканты, договорившись один с другим, исправили это несовершенство музыки, в которой теория опровергается практикой [33, 25].

Любопытно, что в трактате по обучению игре на клавесине автор адресует читателя к вокальным жанрам. Это не совсем соответствует сегодняшнему пониманию принципов исторически информированного исполнения старинной музыки. К примеру, совершенно ясно, что изоощренная система барочной французской клавесинной орнаментики не может быть использована при исполнении вокальных композиций этого времени. Отчасти сказанное касается одного из приемов исполнительской реализации условностей ритмической нотации – так называемых «неровных нот».

³ Термином «реприза» во Франции того времени, как правило, называли вторую часть сочинения (в данном случае – вторую часть увертюры).

Жак Оттетер в 1719 году пишет:

Этот такт отмечают знаком $3/2$. Он состоит из трех половинных нот и т.д. Обычно его отбивают на три медленные доли. Четверти пунктируют приблизительно так же, как восьмые в других размерах. Его используют в патетических и нежных пьесах, спокойных, скорбных кантатах, Grave из сонат и в курантах для танцев [21, 58].

Какое же музыкальное произведение, с точки зрения Оттетера, может быть эталоном для этого тактового размера? Разумеется, это вокальный дуэт из «Фэтона» Люлли.

Схожие по смыслу с предыдущими рекомендации обнаруживаются в трактате Мишеля Корретта «Теоретическая и практическая школа обучения игре на виолончели» [10, 4–5]. В качестве наиболее характерных образцов жанров в размере «3» автор называет пассакалию из оперы «Армида» Люлли и чакону из «Галантных Индий» Рамо. Различие между размерами «3» и « $3/4$ » проиллюстрировано нотными примерами в специальном разделе трактата [10, 28]. Корретт особо оговаривает необходимость ровного исполнения восьмых в итальянской музыке. В качестве примера композиции, где необходима ровная манера игры, он называет куранту из седьмой сонаты ор. 5 Арканджело Корелли. Что касается собственно французской музыки, то о ней в трактате сказано, что чаще всего там «вторая восьмая каждой доли проходит более быстро» – как, например, в чаконе из «Фэтона» Люлли.

Борен в трактате «Теоретическая и практическая музыка согласно естественному порядку: новые принципы» добавляет к темповой характеристике размера « $4/8$ » также жанровую:

Размеры на две доли имеют четыре степени скорости: медленную, легкую, быструю и очень быструю. В качестве модели <...> для очень быстрой [могут быть использованы] антрэ des Bergeres & Bergeres из оперы [Люлли] “Роланд”, обозначенные [посредством] $2/4$ или $4/8$ [5, 29].

Однако нотный пример, иллюстрирующий приведенные рассуждения (антрэ из «Роланда» Люлли, 1685), имеет предписание живого и легкого характера исполнения и, очевидно, не предполагает использования манеры «неровной игры», поскольку не содержит изохронических последовательностей шестнадцатых (см. иллюстрацию 3):



Иллюстрация 3. Борен. «Теоретическая и практическая музыка согласно естественному порядку: новые принципы», 1722 [5, 62]. Антрэ из «Роланда» Люлли

В статье, опубликованной в «Записках Французской Академии» за 1732 год, Луи Леон Пайо, граф Д'Онсамбрей представляет прибор для фиксации темпа исполнения собственной конструкции. В качестве иллюстративного материала в работе использованы композиции Люлли. В переводе на современные метрономические единицы темп их исполнения следующий (выборочно) [29, 182–195]:

- Бурре из музыкальной трагедии «Фазтон» ° = 112
- Гавот из оперы «Роланд» ° = 98
- Пассакалия из лирической трагедии «Персей» ± = 95
- Чакона из пасторали «Празднества Любви и Вакха» ° = 53
- «Демоны» из оперы «Психея» ° = 80
- Антрэ из оперы «Атис» ° = 58

Важные и детально изложенные рекомендации обнаруживаются в трактате Анри-Луи Шокеля «Новая система начального обучения музыке»:

Размер на три медленные доли используется очень часто и называется Triple-double, потому что его движение вдвое более медленное и тяжелое, чем у Triple-simple [«3»]. <...> Оно соответствует темпу исполнения арии из оперы «Фазтон» [Люлли], начинающейся со слов *Увы! Прекрасные оковы* и т. д.» [8, 106].

В другом разделе руководства Шокеля в связи с размером « $3/2$ » сказано следующее:

Движение этого упражнения берется такое же, что и в сцене из оперы Фазтон *Увы! Прекрасные оковы* и т. д. <...> Необходимо взять маятник длиной в три с половиной фута, и тогда два колебания маятника будут соответствовать двум долям <...> [8, 150].

Leçon sur la mesure à 3 temps marquée 3 & 2, appelée triple-double.

The image shows three staves of musical notation. The first staff has a treble clef and a 3/2 time signature. Below the notes are the rhythmic patterns: 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. The second staff has a bass clef and a 3/2 time signature. Below the notes are the rhythmic patterns: 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. The third staff has a bass clef and a 3/2 time signature. Below the notes are the rhythmic patterns: 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

Иллюстрация 4. А.-Л. Шокель.
«Новая система начального обучения музыке», 1759 [8, 149]

Отсюда следует, что темп исполнения этой пьесы будет равен $MM^\circ = 53$. О размере « $6/4$ » автор трактата пишет:

Знак размера [$6/4$] с давних времен имеет шесть долей, которые объединяются по две <...>. Его движение не очень торопливое и является таким, которое репродуцирует движение арии из оперы “Роланд”, [начинающейся со слов] *J'abandonne ma gloire & la laisse ternir* и т.д. [8, 111].

Ниже Шокель предлагает точный темп исполнения этой арии: «Движение этого упражнения такое же, как в арии из оперы “Роланд”, названной выше. Оно соответствует частоте колебаний маятника длиной в 22 дюйма» [8, 126]. Следовательно, темп исполнения «упражнения» из трактата Шокеля и арии из оперы Люлли «Роланд» (1685) будет соответствовать $MM^\circ = 78$.

Что касается темпа размера на две доли, обозначенного <...> просто цифрами 6 и 8, – поясняет Шокель, – то длина маятника должна быть один фут и три дюйма. Таковым будет темп ариетты из оперы [Кампра] “Венецианский праздник”, начинающейся со слов ‘*Ce n’est plus la mode des Amants constans*’ и т. д. [8, 119].

Таким образом, темп исполнения этой ариетты будет составлять $MM^\pm = 96$. Для фрагмента из оперы Люлли «в темпе жиги» темп предлагается $MM^\pm = 104$.

Суммированные нами данные из отдельных французских источников XVIII столетия в целом не являются новыми. В большей или меньшей степени подробности они рассматриваются в трудах Эжена Борреля [6; 7], Розамонд Хардинг [17; 18], Ральфа Киркпатрика [22], Эты Харих-Шнайдер [19], Ирмгард Херманн-Бенген [20], Курта Закса [32], Роберта Донингтона [11], Антуана Жофруа-Дешама [16], Дэвида Мартина [26], Вольфганга Аухагена [4], Клауса Милинга [28] и ряда других исследователей. Однако в комплексе эти сведения представляют собой серьезную

информацию для размышления и ценный материал для понимания принципов исполнительства, бытовавших во Франции этого времени. Какое же отношение они имеют к, собственно, исполнению сочинений Жана Батиста Люлли? Допустим, в те годы, когда Этьен Лулие создавал свой труд «Элементы музыки», исполнительская практика вряд ли существенно трансформировалась. Но как быть с рекомендациями музыкантов первой и, тем более, второй половины XVIII столетия? Где кончается «люллистская» традиция и где начинается эстетика следующего исторического периода? Насколько были «аутентичны» французские музыканты XVIII века по отношению к интерпретации оперных композиций Люлли? И, наконец, главное: можем ли мы доверять французским руководствам XVIII века применительно к интерпретации оперной музыки Люлли, ведь других источников (руководств – исполнительских трактатов середины – второй половины XVII века не существует), или же указанные источники отражают исключительно особенности исполнительской практики XVIII столетия? Однозначный ответ на перечисленные вопросы дать крайне сложно, если вообще возможно. На наш взгляд, как бы это ни было грустно и пессимистично для сегодняшних «аутентистов», буквально руководствоваться исполнительскими рекомендациями музыкантов XVIII века в отношении к оперному творчеству Люлли не следует, такой подход противоречит диахроническому методу работы с историческими документами и ведет к ошибочным исполнительским решениям. Указанные выше проблемы в общих чертах понятны современным исследователям. Вероятно, в силу названных причин до сих пор не создана специальная научная монографическая и методическая литература, посвященная вопросам интерпретации вокально-инструментальной и балетной музыки Жана Батиста Люлли и его современников, при том, что исследований в области истории французской музыки XVII века опубликовано превеликое множество.

Литература

1. Панов А.А., Розанов И.В. Неизвестные известные: де Сен Ламбер и де Броссар // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2012. № 4. С. 28–44.
2. Панов А.А., Розанов И.В. Система фиксации темпа исполнения музыки Марена Мерсенна («Всеобщая гармония», 1637/37) // Science SPbU – 2020. Сборник материалов Международной конференции по естественным и гуманитарным наукам. СПб: СПбГУ, 2021. С. 1521–1522.
3. *Anonyme*. Chronomètre & Plexichronomètre. In: Mercure de France. Paris, Juin 1784. Pp. 85–89.
4. *Auhagen W.* Chronometrische Tempoangaben im 18. und 19. Jahrhundert. In: Archiv für Musikwissenschaft 44 (1), 1987. S. 40–57.
5. [*Borin*]. La Musique Theorique, et Pratique, dans son ordré naturel; Nouveaux Principes <...>. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.
6. *Borrel E.* Les Indications métronomiques laissées par les auteurs français du 18 siècle. In: Revue de Musicologie 9 (27), 1928. Pp. 149–153.
7. *Borrel E.* L'Interprétation de la Musique Française (de Lully à la Révolution). Paris: Librairie Félix Alcan, 1934.
8. *Choquel H.-L.* La musique rendue sensible par la mécanique, ou nouveau système pour apprendre facilement la musique <...>. Paris: Ballard, Duchesne, 1759.
9. *Choquel H.-L.* La musique rendue sensible par la mécanique, ou nouveau système pour apprendre facilement la musique <...>. Nouvelle Édition. Paris: Chr. Ballard, 1762.
10. *Corrette M.* Méthode, théorique et pratique. Pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection. Paris: Castagnery, 1741.
11. *Donington R.* The Interpretation of Early Music. Revised, Subsequent edition. New York & London: W. W. Norton & Company, 1989.
12. *Erig R.* Zum “Pulsschlag” bei Johann Joachim Quantz. In: TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik 7 (3), 1982. S. 168–175.
13. *Gabory.* Manuel utile et curieux sur la mesure des tems, contenant des méthodes très-faciles, pour pouvoir par soi-même, 1°. régler parfaitement les montres & les pendules; & les entretenir en cet état; 2°. trouver avec précision l'heure du Soleil sur un cadran ordinaire, au clair de la Lune; 3°. construire un cadran horizontal très-juste, & l'orienter parfaitement; vérifier les anciens, & savoir ce qu'ils avancent ou retardent; 4°. apprendre seul très-promptement à battre la mesure, avec toute la précision possible, dans l'exécution de la Musique vocale & instrumentale <...>. Angers: Parisot; Paris: Guyllyn, 1770.

14. *Gadient L.* The Twofold Usage of the Term ‘Second’ in Musical Tempo Measurement from the Seventeenth to the Eighteenth Century. In: *De Clavicordio VI. Proceedings of the International Clavichord Symposium, Magnano, 10–13 September 2003*, ed. by B. Brauchli, A. Galazzo, I. Moody. Magnano: International Centre for Clavichord Studies, 2004. Pp. 37–52.
15. *Gadient L.* Sekunde, Takt und Pendelschlag: Zur Deutung der frühesten Metronom-Instruktionen. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 62 (3), 2005. S. 192–219.
16. *Geoffroy-Dechaume A.* Les “secrets” de la musique ancienne: Recherches sur l’interprétation. XVI^e–XVII^e–XVIII^e siècles. [Paris:] Editeurs Fasquelle, 1977.
17. *Harding R.E.M.* *Origins of Musical Time and Expression.* London a. o.: Oxford University Press, 1938.
18. *Harding R.E.M.* *The Metronome and its Precursors: Origin of Musical Time and Expression.* Henley-on-Thames: Gresham Books Ltd., 1983.
19. *Harich-Schneider E.* *Die Kunst des Cembalospiels, nach den vorhandenen Quellen dargestellt und erläutert.* Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1939.
20. *Herrmann-Bengen I.* *Tempobezeichnungen. Ursprung, Wandel im 17. und 18. Jahrhundert.* Tutzing: H. Schneider, 1959.
21. *Hotteterre J.M.* *L’Art de Preluder sur la Flûte Traversiere. Sur la Flûte a bec, Sur le Haubois, et autres Instrumens de Debus.* <...> Paris: l’Auteur, Foucalt, 1719.
22. *Kirkpatrick R.* Eighteenth Century Metronomic Indications. In: *Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting. Washington, D. C. December 29th and 30th, 1938.* [New York]: The American Musicological Society, [1939]. Pp. 30–50.
23. *L’Affillard M.* *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique, <...>. Cinquième Edition revûë, corrigée, & augmentée.* Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1705.
24. *La Chapelle J. A. de.* *Les vrais principes de musique, <...> 2^e Livre.* Paris: Boivin, 1737.
25. *Loulié É.* *Eléments Ou Principes De Musique, Mis dans un nouvel Ordre. Très-clair, très-facile, et tres-court, et divisez en Trois Parties.* Pais: Christophe Ballard, l’Auteur, 1696.
26. *Martin D.* An Early Metronome. In: *Early Music* 16 (1). 1988. Pp. 90–94.
27. *Mersenne F.M.* *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, <...>.* Paris: Sébastien Cramoisy, 1636/37.

28. *Miehling K.* Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik: Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema. 3., Verbesserte und stark erweiterte Neuauflage. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, "Heinrichshofen-Bücher", 2003.

29. *Pajot L.-L., Comte D'Onzembray [D'Onsembray, D'Ons-en-Bray].* Description et usage d'un Métromètre ou Machine pour battre les Mesures et les Temps de toutes sortes d'Airs. In: Histoire de l'Académie Royale des Sciences. Année 1732. Paris: De l'Imprimerie Royale, 1735. Pp. 182–195.

30. *Panov A.A., Rosanoff I.V.* Some thoughts on the conventional alteration of rhythm. In: Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. 2018. No. 2. Pp. 195–213.

31. *Quantz J.J.* <...> Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen <...>. Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752.

32. *Sachs C.* Rhythm and Tempo: A Study in Music History. New York: W. W. Norton & Company, 1953.

33. *Saint Lambert de.* Les Principes Du Clavecin Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1702.

34. *Sauveur J.* Système General Des Intervalles des Sons, & son Application à tous les Systèmes & à tous les Instrumens de Musique. In: Histoire de l'Académie Royale des Sciences, Année 1701. Paris: Charles-Estienne Hochereau, 1704. Pp. 299–366.

References

1. *Panov A.A., Rosanoff I.V.* Neizvestny`e izvestny`e: de Sen Lambert i de Brossar [De Saint Lambert and de Brossard: Unknown and Known]. In: *Vestnik SPbGU. Iskusstvovedenie* [Vestnik of Saint Petersburg University. Arts], 2012. no. 4. Pp. 28–44.

2. *Panov A.A., Rosanoff I.V.* Sistema fiksacii tempa ispolneniya muzy`ki Marena Mersenna («Vseobshhaya garmoniya», 1637/37) [The System of Fixing the Tempo of Music by Marin Mersenne ("The Universal Harmony", 1636/37)]. In: *Science SPbU – 2020. Sbornik materialov Mezhdunarodnoj konferencii po estestvenny`m i gumanitarny`m naukam* [Proceedings of the International Conference on the Sciences and Humanities]. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University, 2021. Pp. 1521–1522.

3. *Anonyme.* Chronomètre & Plexichronomètre. In: *Mercure de France.* Paris, Juin 1784. Pp. 85–89.

4. *Auhagen W.* Chronometrische Tempoangaben im 18. und 19. Jahrhundert. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 44 (1), 1987. S. 40–57.
5. [*Borin*]. *La Musique Theorique, et Pratique, dans son ordre naturel; Nouveaux Principes <...>*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722.
6. *Borrel E.* Les Indications métronomiques laissées par les auteurs français du 18 siècle. In: *Revue de Musicologie* 9 (27), 1928. Pp. 149–153.
7. *Borrel E.* *L'Interprétation de la Musique Française (de Lully à la Révolution)*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1934.
8. *Choquel H.-L.* *La musique rendue sensible par la mécanique, ou nouveau système pour apprendre facilement la musique <...>*. Paris: Ballard, Duchesne, 1759.
9. *Choquel H.-L.* *La musique rendue sensible par la mécanique, ou nouveau système pour apprendre facilement la musique <...>*. Nouvelle Édition. Paris: Chr. Ballard, 1762.
10. *Corrette M.* *Méthode, théorique et pratique. Pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection*. Paris: Castagnery, 1741.
11. *Donington R.* *The Interpretation of Early Music*. Revised, Subsequent edition. New York & London: W. W. Norton & Company, 1989.
12. *Erig R.* Zum “Pulsschlag” bei Johann Joachim Quantz. In: *TIBIA. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik* 7 (3), 1982. S. 168–175.
13. *Gabory.* *Manuel utile et curieux sur la mesure des tems, contenant des méthodes très-faciles, pour pouvoir par soi-même, 1°. régler parfaitement les montres & les pendules; & les entretenir en cet état; 2°. trouver avec précision l'heure du Soleil sur un cadran ordinaire, au clair de la Lune; 3°. construire un cadran horizontal très-juste, & l'orienter parfaitement; vérifier les anciens, & savoir ce qu'ils avancent ou retardent; 4°. apprendre seul très-promptement à battre la mesure, avec toute la précision possible, dans l'exécution de la Musique vocale & instrumentale <...>*. Angers: Parisot; Paris: Gnyllyn, 1770.
14. *Gadient L.* The Twofold Usage of the Term ‘Second’ in Musical Tempo Measurement from the Seventeenth to the Eighteenth Century. In: *De Clavicordio VI. Proceedings of the International Clavichord Symposium, Magnano, 10–13 September 2003*, ed. by B. Brauchli, A. Galazzo, I. Moody. Magnano: International Centre for Clavichord Studies, 2004. Pp. 37–52.
15. *Gadient L.* Sekunde, Takt und Pendelschlag: Zur Deutung der frühesten Metronom-Instruktionen. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 62 (3), 2005. S. 192–219.
16. *Geoffroy-Dechaume A.* Les “secrets” de la musique ancienne: Recherches sur l'interprétation. XVI^e–XVII^e–XVIII^e siècles. [Paris:] Editeurs Fasquelle, 1977.

17. *Harding R.E.M.* Origins of Musical Time and Expression. London a. o.: Oxford University Press, 1938.
18. *Harding R.E.M.* The Metronome and its Precursors: Origin of Musical Time and Expression. Henley-on-Thames: Gresham Books Ltd., 1983.
19. *Harich-Schneider E.* Die Kunst des Cembalospiels, nach den vorhandenen Quellen dargestellt und erläutert. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1939.
20. *Herrmann-Bengen I.* Tempobezeichnungen. Ursprung, Wandel im 17. und 18. Jahrhundert. Tutzing: H. Schneider, 1959.
21. *Hotteterre J.M.* L'Art de Preluder sur la Flûte Traversiere. Sur la Flûte a bec, Sur le Hauboïs, et autres Instrumens de Deßus. <...> Paris: l'Auteur, Foucalt, 1719.
22. *Kirkpatrick R.* Eighteenth Century Metronomic Indications. In: Papers Read by Members of the American Musicological Society at the Annual Meeting. Washington, D. C. December 29th and 30th, 1938. [New York]: The American Musicological Society, [1939]. Pp. 30–50.
23. *L'Affillard M.* Principes très-faciles pour bien apprendre la musique, <...>. Cinquième Edition revûë, corrigée, & augmentée. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1705.
24. *La Chapelle J. A. de.* Les vrais principes de musique, <...> 2^e Livre. Paris: Boivin, 1737.
25. *Loulié E.* Eléments Ou Principes De Musique, Mis dans un nouvel Ordre. Très-clair, très-facile, et tres-court, et divisez en Trois Parties. Pais: Christophe Ballard, l'Auteur, 1696.
26. *Martin D.* An Early Metronome. In: Early Music 16 (1). 1988. Pp. 90–94.
27. *Mersenne F.M.* Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, <...>. Paris: Sébastien Cramoisy, 1636/37.
28. *Miehling K.* Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik: Die Antwort der Quellen auf ein umstrittenes Thema. 3., Verbesserte und stark erweiterte Neuausgabe. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, "Heinrichshofen-Bücher", 2003.
29. *Pajot L.-L., Comte D'Onzembray [D'Onsebray, D'Ons-en-Bray].* Description et usage d'un Métromètre ou Machine pour battre les Mesures et les Temps de toutes sortes d'Airs. In: Histoire de l'Academie Royale des Sciences. Année 1732. Paris: De l'Imprimerie Royale, 1735. Pp. 182–195.
30. *Panov A.A., Rosanoff I.V.* Some thoughts on the conventional alteration of rhythm. In: Vestnik of Saint Petersburg University. Arts. 2018. No. 2. Pp. 195–213.
31. *Quantz J.J.* <...> Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen <...>. Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752.

32. *Sachs C.* Rhythm and Tempo: A Study in Music History. New York: W. Norton & Company, 1953.

33. *Saint Lambert de.* Les Principes Du Clavecin Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature & le Clavier. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1702.

34. *Sauveur J.* Système General Des Intervalles des Sons, & son Application à tous les Systèmes & à tous les Instrumens de Musique. In: Histoire de l'Academie Royale des Sciences, Année 1701. Paris: Charles-Estienne Hochereau, 1704. Pp. 299–366.





Татьяна Олеговна Яковлева

ГРЕЦИЯ И ФРАНЦИЯ: К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ЖОРЖА АПЕРГИСА

Платан и Греция – кто может их разделить? Жорж Апергис сохранил то, что Аристотель называл «филия» – ни дружбу, ни любовь – но лучше, их единство. <...> Апергис передает важнейшее: смех и нежность, печаль и юмор, жизнь после смерти, дружелюбие и противоречия. <...> Он находится между Грецией и Францией, между музыкой и речью, между нами. Дерево платан создано в подобном духе: под его тенью мы собираемся, болтаем, пьем, рассказываем про жизнь. Под тенью Апергиса каждый может играть, творить, петь, как заблагорассудится [13, 24].

Режиссер Антуан Жинт, автор первой монографии о Жорже Апергисе, еще в 1990 году поэтично и точно охарактеризовал композитора, подметив свойственное его творчеству связывание разных этических и эстетических категорий, нахождение между ними. Апергис (р. 1945) за последние полстолетия приобрел статус одного из самых известных композиторов в Европе, создал несколько работ в IRCAM и получил около десятка престижных наград¹. Всю свою творческую карьеру он находился на полюсах между театром и музыкой, между голосом и инструментом, между словом, звуком и жестом, между западом и востоком. Категория «между» – во многом определяющая

¹ Среди наград Апергиса выделим премию SACEM за лучшую композицию года (*Machinations*, 2000), премию Маурисио Кагеля (2011), «Золотой лев» на Венецианской биеннале (2015), премию BBVA Foundation Frontiers of Knowledge (2016), Гран-при SACD (2018), Музыкальную премию Эрнста фон Сименса (одна из главных премий для современных композиторов, 2021).

для автора в сочетании с несколькими парами других концептов. Рассмотрим один из них – вопрос национальной идентичности.

В устной практике регулярно встречаются два варианта ударения в фамилии композитора: то на второй слог, то на третий. Апергиса считают «французским композитором греческого происхождения», что объясняет распространившуюся практику разных трактовок: как известно, акцентологические нормы во многих странах определяют постоянный характер ударения, и в соответствии с французским правилом ударение ставится на последний слог, а с греческим – на предпоследний.

Греция и Франция – две основные точки в биографии Апергиса, в чем усматривается аналогия с его творческим наставником Яннисом Ксенакисом. Оба композитора родом из греческих семей и ранние годы провели в Греции, зрелые же связаны с Францией. Их различное отношение к стране рождения можно определить даже по заглавиям сочинений: почти все произведения Ксенакиса носят греческие названия, у Апергиса таковых лишь несколько среди ранних опусов, в дальнейшем он использует французские и иногда английские обозначения.

В интервью 2008 года Апергис объяснял, что давно не ассоциирует себя с Грецией, так как, уехав отсюда за три месяца до совершеннолетия, прочно связал себя с французской жизнью:

Все мои друзья, мои интересы находятся в Париже. Моя жена, актриса Эдит Скоб – француженка. Четыре или пять раз, когда я ездил в Грецию, я сопровождал французские ансамбли. Единственная связь с Грецией – это большое число студентов, которые приезжают ко мне на занятия. Это очень сильно меня трогает <...> Греческая музыкальная жизнь пошла своим путем, я не являюсь ее частью [20].

Тем не менее Греция стала для Апергиса местом самоопределения. Долгое время он выбирал между двумя сферами деятельности, так как помимо музыки серьезно увлекался живописью. Художественная среда ему

близка с рождения: мать Ирен Апергис – художница², отец Ахиллес Апергис – скульптор³. Скорее всего, это способствовало раннему творческому старту Жоржа Апергиса, его первая выставка прошла, когда ему было девять лет. Он изучал живопись, особенно любил творчество Клее, но параллельно всегда занимался музыкой [14, 5]. По желанию деда он с пяти лет начал учиться игре на фортепиано – уроки давал друг семьи [13, 148]. Немного позже его отдали в класс композиции Янниса Папайоанну – преподавателя Афинской консерватории, который обучал его анализу партитур [14, 5]. Однако глубокое погружение в современную музыкальную культуру было возможно только во Франции, и решение продолжить свою деятельность в качестве композитора подтолкнуло его к переезду в сентябре 1963 года, незадолго до восемнадцатилетия.

В Париже Апергис первое время работал как пианист в барах и ночных клубах, при этом посещал оперу и концерты. Он так говорит об этом времени:

Это было любопытно, я слушал музыку со всего мира. Я был на концертах почти каждый день – в Юнеско, в Музее Человека, в котором исполнялись азиатская музыка. Я также увлекался рок-музыкой: видел игру *Beatles* в зале «Олимпия», *Rolling Stones* во Дворце спорта, *Pink Floyd* на Елисейских полях [20].

Франция – один из мировых центров, где в 60–70-е годы концентрировалось актуальное искусство. Интерес к современной академической музыке тогда был неустойчивым. Как пишет Эрик Дротт, до 1968 года на подобные

² Ирен Апергис (1921–1994) училась в Афинской школе изобразительных искусств (1940–1948); долгое время, вплоть до 1979 года, не выставляла свои работы. Для стиля ее ранних полотен характерна геометрическая абстракция; впоследствии начала работать с интегрированными средами. С 1981 года стремилась к художественному использованию всего выставочного пространства, включая зрительское [12].

³ Работы Ахиллеса Апергиса (1909–1986) в 1955–1981 гг. были представлены по всему миру на 15 персональных и 60 групповых выставках. Ахиллес первоначально работал исключительно с камнем, в 1950 году начал экспериментировать с различными материалами, с 1956 года сосредоточился на металле. После окончания Второй мировой войны выполнил много заказов на различные памятники, после 50-х перешел к более абстрактным формам [9].

концерты приходило не более 200–300 человек, и только такие звезды как Карлхайнц Штокхаузен или Яннис Ксенакис собирали залы около 1500 человек [11, 205]. Майская студенческая революция сработала на пользу экспериментальной музыке: стали появляться тенденции, подхваченные у американцев и англичан – графические партитуры, текстовые композиции; распространились ансамбли, специализировавшиеся на импровизации, такие как *New Phonic Art* и *Opus N*. В период с 1968 по 1971 год интерес к новому искусству был самым активным за многие годы, и Апергис застал этот эпицентр, начав творческую карьеру на ее вершине.

Особую роль в становлении композитора сыграли регулярно проводившиеся концерты современной академической музыки. В то время продолжало свою деятельность концертное сообщество *Domaine Musical*, возглавляемое Пьером Булезом и представляющее радикальное крыло музыкальных направлений во Франции. Именно на этих концертах Апергис познакомился со звучанием серийных произведений, с пьесами участников дармштадских курсов; услышал конкретную музыку Пьера Шеффера и Пьера Анри: «Это было безумное время. Происходило так много разных событий. Там были Яннис Ксенакис, Лучано Берио, Пьер Булез и *Domaine Musical*. На другой стороне были Джон Кейдж и Морган Фелдман [21].

Ксенакис выступил в качестве наставника Апергиса, поэтому тот особенно подробно изучал его партитуры, ходил на репетиции и концерты его музыки. Так как профессионального музыкального образования в консерватории Апергис не получил и обучался самостоятельно⁴, их взаимодействие было для молодого композитора крайне важным. Ксенакис оказал влияние на его творческий метод, особенно в начальный период – в произведениях

⁴ Значительную роль в этом сыграла библиотека его друга, дирижера Константина Симоновича, где он изучал партитуры таких композиторов, как Эдгар Варез, Маурисио Кагель, Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, нововенцы, Леош Яначек.

Antistihis для трех струнных квартетов (1966), *Anakroussis* для семи инструментов (1967), *Bis* для двух оркестров (1968).

Помимо включения в музыкальную жизнь Франции, Апергис попадает и в театральный мир. Он знакомится с актерами, заводит тесные творческие контакты с режиссерами, одним из его близких друзей становится Антуан Витез⁵. Ему довелось импровизировать на фортепиано на репетициях режиссера Питера Брука. Подобное сочетание музыкальной и театральной сред принципиально для творческого видения Апергиса, так как именно на их пересечении возникает его собственная композиторская практика. Значительный этап его жизни связан с деятельностью в музыкально-театральной лаборатории АТЕМ⁶ в Баньоле, пригороде Парижа. Вместе с командой единомышленников, актерами и музыкантами, он многие годы экспериментирует над музыкальным языком и форматами. АТЕМ активно взаимодействует с местной аудиторией: его участники устраивают мастер-классы, встречи, стремятся к тому, чтобы быть доступными, учитывая неординарность их деятельности.

Связи Апергиса с французской жизнью основаны не только на включенности в ее творческую активность. У него совершенно особое отношение к языку своей второй родины. В сочинениях Апергиса иногда встречаются немецкий и английский тексты, но французский, безусловно, стержневой: основная часть его сочинений обращена к местной аудитории и исполнялась французскими музыкантами и актерами.

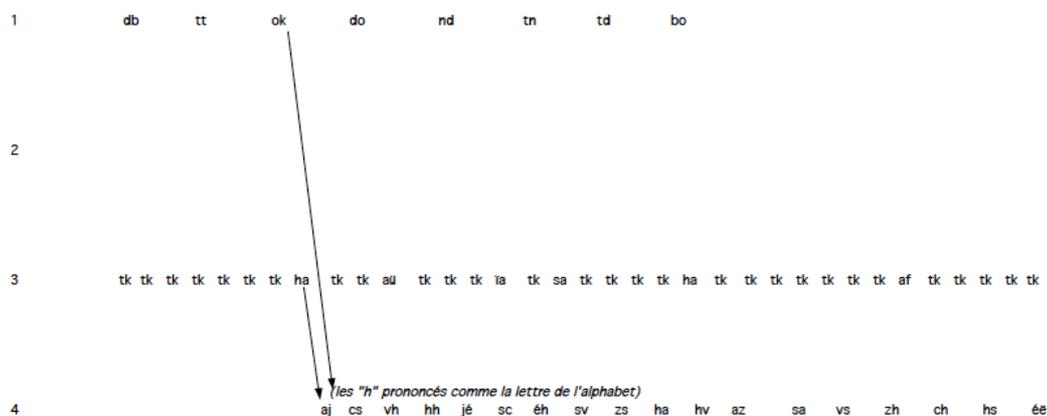
К моменту переезда Апергис еще очень плохо знал язык, и это переключило его фокус внимания на музыкальные параметры французской речи: он слушал ее ритм, интонационность, фонетику, впоследствии изучал линг-

⁵ Антуан Витез (1930–1990) – известный французский театральный актер и режиссер, поэт, переводчик, педагог.

⁶ АТЕМ – Ателье музыки и театра, существовало в Баньоле с 1976 по 1991 год, затем команда переехала в Театр Нантер-Амандьер. С 1997 года театр переименовывается в Т&М – Театр и музыка, и роль руководителя берет на себя режиссер Антуан Жинт, по-прежнему ориентируясь на эстетику нового музыкального театра. С 2002 года Т&М функционирует в Париже.

вистику, работы Фердинанда де Соссюра и его последователей. Язык сам по себе стал для него музыкальным материалом – звуковым, тембровым, просодическим, в меньшей степени выступая как способ донесения семантического смысла слов и нарративного высказывания⁷. Апергис изучал потенциал французской фонетики: деконструировал слова до слогов и фонем, разрабатывал собственные комбинации звуковых сочетаний – темброво-фонетический аппарат. По его словам, «у фонем есть своя собственная музыка, и их не нужно “музыкализировать”» [16]. Поиск сочетания французских букв и звуков еще при работе в театрально-музыкальной лаборатории АТЕМ в 80–90-е годы превратился в часть композиционного процесса, а в более позднем сочинении *Machinations*, написанном в 2000 году в IRCAM, такие комбинации стали основой всего музыкального материала – партии четырех исполнителей полностью состоят из фонем, не связанных с конкретными семантическими значениями⁸ (см. пример 1):

Пример 1. Ж. Апергис. *Machination*. Фрагмент партитуры⁹



Помимо языка как системы фонетических знаков Апергиса интересует сам процесс произношения текста – его просодическая функция. Свойства

⁷ Проблематика использования речи и языка на примере сочинений Апергиса затрагивается в первой русскоязычной статье о творчестве композитора, написанной Ю.Н. Пантелеевой [7].

⁸ Подробнее об этом сочинении можно прочитать в книге П. Шенди *Machination* [18].

⁹ Автор благодарит за помощь в предоставлении нотных примеров Эмили Морин.

интонирования речи занимали его еще в детстве, когда он жил в Греции: «Когда я был болен, то из соседней комнаты слушал взрослых словно музыку – их шепот с интонациями, тишиной, снова голосами, отчетливыми и очень тихими» [20]. Во Франции такой тип восприятия речи стал основой для его музыкального творчества.

Взаимодействие речевого и музыкального интонирования типично для оперного речитатива и, в целом, мелодий декламационного типа, например, у Жана Батиста Люлли. Будучи итальянцем, он подробно изучал речь французских актеров, стремясь перенести ее интонационность и ритмику в оперные речитативы¹⁰. В итоге во французском музыкальном театре XVII века сложился тип пения, значительно отличавшийся от манеры итальянского *bel canto*. Апергис также не являясь исконным носителем французского языка, по-своему продолжил идею вслушивания в его звучание, в соответствии с новыми подходами письма композиторов. Он апеллировал к форматам речи в разнообразных проявлениях, таким, как заикание, крик или бормотание, причем, не только в сочинениях с использованием голоса, но и в инструментальной музыке. Один из показательных примеров – пьеса *Parlando* для контрабаса соло (2009). В буквальном переводе с итальянского название означает «говорение», что и узнается в звучании инструмента. Пьеса начинается с безостановочного «бормотания», мелодическая линия долгое время не выходит за пределы малой терции, заполненной микрохроматическими ходами в моноритмическом движении тридцатьвторыми длительностями. Акценты в начале каждой из фраз фиксируют фразировку небольших речитирующих фрагментов (пример 2):

Пример 2. Ж. Апергис. *Parlando*. Фрагмент



¹⁰ В частности, об этом пишет Н. Арнонкур [1, 16].

Другой речевой тип связан скорее с риторикой и декламацией: размашистые скачки и остановки, периодические *glissandi* создают рельефную мелодическую линию в низком регистре и демонстрируют оперного-речитативный характер высказывания (пример 3):

Пример 3. Ж. Апергис. *Parlando*. Фрагмент



Фигуры «говорения» встречаются в сочинениях с участием и голоса, и инструмента, иногда – у одного и того же исполнителя. К примеру, пьеса *Fidélité* для солирующей арфы (1982) начинается с фразы в небольшом диапазоне, где исполнитель использует не только сам инструмент, но и голос (пример 4):

Пример 4. Ж. Апергис. *Fidélité*. Фрагмент

Musical score for 'Fidélité' by J. Apergis. The score is for voice and harp. It features a tempo of 92, a 'rall.' marking, and a tempo change to 40. The lyrics are: 'Sion u toi mout ible es lui dur rien non'. It includes numerical figures like 3.

Подобного рода взаимодействие голоса и звука у Апергиса связаны также с движениями, жестами, телесностью. Понятие тела, физической реальности, находящихся в непосредственном взаимодействии с остальными элементами музыкального театра – неотъемлемая характеристика лексикона композитора.

Во Франции еще в XVII веке риторика была тесно связана с хореографией: синтаксические и морфологические аналогии подробно описала Лариса Дмитриевна Пылаева, подчеркнув непосредственную композиционную и жестовую связь риторики, танца и музыки [8]. На особое отношение французов к телесному движению указывает Константин Владимирович Зенкин:

Французской музыке (будь то Куперен и Рамо, Берлиоз или Дебюсси и Равель) свойственна конкретность, почти зримая предметность (что и вызвало необходимость программных обозначений). Французы не склонны размышлять о «чистом» духе как таковом, их всегда привлекали красочность и структурность материи, музыка света и цвета, физического движения и пространственных ощущений [5, 404].

Значимость телесности отличает не только композиторское творчество, но и театральное искусство Франции. Драматург и режиссер Антонен Арто¹¹ – радикальный новатор, переосмысливший само понимание театра, его языка и способа высказывания, оказал значительное воздействие на Апергиса. В своих работах Арто мыслит слово как часть пространства, с которым нужно обращаться «как с физически плотным *телом* (курсив мой. – Т.Я.), которое при ударе сотрясает предметы» [2, 164]. Он вводит также понятие «физического языка» или «материального языка», отказываясь от приоритета слова в театре [2, 129].

Апергис познакомился с творчеством Арто вскоре после приезда в Париж. Много дало ему общение с драматургом Артюром Адамовым¹², младшим товарищем Арто: «Я был очень вдохновлен деятельностью Арто и хотел создавать вещи, исходящие из тела. Я хотел объяснить мир, который видел в своей голове. Не только словами или музыкой, но в их единстве» [21]. Апергис воспринял от Арто целостное восприятие актера-музыканта, комментируя

¹¹ Антонен Арто (1896–1948) – французский писатель, поэт, драматург, актер, теоретик театра и кино, новатор театрального языка.

¹² Артюр Адамов (фр. Arthur Adamov, 1908–1970) – французский прозаик и драматург, переводчик.

это так: «Музыкант – это словно тело, расширенное игрой на инструменте, например, на кларнете. Неважно, работаю ли я с музыкантом или с актером – тело для меня всегда первично»¹³.

Согласно терминологии Маршала Маклюэна, инструмент для музыканта выступает его «расширением», продолжением, единым телом [6]. Апергис создает специфические связи и между элементами действия – звуками, жестами и фонемами. В его сочинениях жест становится не дополнительным действием, а непосредственной частью партитуры, на одном уровне со звуком или словом. Подобное свойство, с одной стороны, отдаленно напоминает о театральном-музыкальной традиции прошлого, о древнегреческой трагедии, произошедшей из ритуального, синкретического театра с непосредственным взаимодействием слова и интонации, жестикуляции, воспроизводимых звуков. Однако эта отсылка исключительно метафорическая. В греческом театре элементы, хотя и образовывали крайне тесную связь, все же сохраняли собственные, прочно закрепленные функции: звук означал звук, а жест оставался жестом. Апергис же разделяет функцию и элемент, предлагая новые возможности для их соединения.

К примеру, в пьесе *Les guetteurs de sons* для трех перкуссий используются не только удары по инструментам, но и фонемы, имитирующие их (обозначены в партитуре либо крестиком, либо слогами «ha», «tha», «nan», «ta», «cha» и другими), а также жесты, подражающие ударам, но «оторванные» от самого звука – беззвучные движения. Изначально неразрывно связанные жест и его звук разделяются и соединятся в новую комбинацию, в результате чего звук выражается через самостоятельный жест или фонему; в других случаях, наоборот, инструмент подражает «говорению», благодаря сходству фразировки ударов с речевой просодией.

¹³ Из интервью, взятого у композитора автором статьи.

Подобный подход может быть обозначен понятием «тело без органов», изначально предложенным Антоненом Арто, а позже широко распространенным в трудах философов Жюль Делеза и Феликса Гваттари в качестве одной из характеристик термина «ризома». Арто противостоял идее тотальной организованности тела: «Нет ничего более бесполезного, чем орган. Дав человеку тело без органов, ты освободишь его от всех автоматизмов и вернешь ему истинную свободу» [2, 319]. Делез и Гваттари продолжают мысль режиссера: «Неизбежен момент, когда нам до смерти надоедает видеть своими глазами, дышать своими легкими, глотать своим ртом, говорить своим языком, иметь анус, глотку, голову и ноги. Почему бы не ходить на голове, не петь брюшной полостью, не видеть кожей, не дышать животом?» [4, 250]. Разделяя жест и звук, Апергис освобождает музыкальный организм от привычных автоматизмов и формирует новый, более свободный тип взаимосвязей между элементами.

Арто важен для Апергиса и как продолжатель эстетики абсурда, выросшего из дадаизма и сюрреализма начала XX века во Франции. Отсутствие нарративного и последовательного сюжета, создание небытовых, фарсовых ситуаций в принципе характерно для французского искусства этого времени, будь то литература, театр или музыка: можно вспомнить Бориса Виана или Эрика Сати, в середине столетия – творчество Эжена Ионеску и Самюэля Беккета. Апергис соотносится с этой традицией скорее не тематикой и сюрреалистическими мотивами, но отсутствием линейного сюжета, иллюзорностью, причудливостью происходящего на сцене, нарочитой фрагментарностью связей между текстовыми фрагментами.

Калейдоскопичность мышления, представление о мире как о нецелостной структуре, составленной из отдельных фрагментов-кадров, также напоминают о влиянии на Апергиса французской кинокультуры 1960-х годов. Первые годы жизни композитора в Париже совпали со временем Французской новой волны в кинематографе, с такими именами как Жан-Люк Годар,

Ален Рене, Жак Риветт, Ален Роб-Грийе и другими. Их новаторский подход к монтажу (например, «рваный монтаж»), «дыры» в последовательности сцен, нарушение нарративного повествования, кроме того, режиссерские находки – включение импровизаций, отсутствие полного сценария – все это находит отражение в подходе Апергиса. В интервью композитор иногда упоминает о своем интересе к кинематографу. К примеру, в одной из бесед о его музыкальном театре *Luna Park* (2011) он рассказал о своих «монтажных» композиционных принципах, сравнив с техникой возникновения неожиданных кадров у Годара, нарочно сбивающих зрителя: «Жан-Люк Годар часто использует этот процесс, и мне он нравится: внезапно приостанавливает ход своего фильма другим изображением, например, самолетом в небе» [19].

Как автор второй половины века, Апергис рифмуется также с современной ему французской философской мыслью – постструктурализмом Делеза и Гваттари: для него столь же актуально понятие «ризома», с его множественными связями и пересечениями, с отсутствием единого корня. На эту близость указывают исследователи его творчества, среди которых Эван Ротштейн [17], Эдвард Кэмпбелл, автор книги «Музыка после Делеза» [10]. Сам Апергис говорит: «Я не могу представить мир как целостное явление, он реализуется только во фрагментах» [15]. О сходстве идей Делеза и Апергиса пишет и соавтор текстов к спектаклю *Machination* философ, драматург Франсуа Реньо:

Мозаичные, калейдоскопические формы в его сочинениях, с соединением небольших фрагментов прямо встык часто встречаются в его творчестве, и прямо отвечают этой философии, а также вызывают воспоминания о французском поэте Стефане Малларме и его «Книге». Подобный принцип реализуется как в работе со звуками, так и фонемами, в той же пьесе «Machination» [15].

С Феликсом Гваттари Апергиса связывает тесное общение. Философ увидел премьеру «Бутылки в море» (1976), и она настолько удивила его идеей

«организованного хаоса», что он с тех пор начал регулярно посещать спектакли АТЕМ. Более того, Гваттари использовал фрагмент партитуры этого спектакля для обложки своей книги *L'Inconscient machinique* и даже написал небольшую статью об Апергисе «Гетерогенез», в 2020 году впервые опубликованную на русском языке в переводе Федора Софронова [3].

Завершая небольшой обзор референсов, важных для Апергиса, подчеркнем, что в его творчестве пересекаются разные традиции и коды, не замыкающиеся на Франции и Греции. Среди них, помимо европейских, заметны восточные и африканские влияния. Тем не менее можно заметить, что культурные, философские, творческие связи Апергиса с французской культурой наиболее обширны, что отчасти объясняет, почему чаще его фамилию упоминают с ударением на последний слог.

Литература

1. Арнонкур Н. Музыка барокко. Путь к новому пониманию / пер. О. Коваль, ред. А. Аширметова. СПб.: Пальмира, 2019.
2. Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст. В.И. Максимова, комм. В.И. Максимова и А.Ю. Зубкова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000.
3. Гваттари Ф. Гетерогенез / Пер. с франц. Ф.М. Софронова // Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции: Учебное пособие / отв. ред. М.С. Высоцкая М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. С. 66–69.
4. Делез Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Пер. с франц. Я.И. Свирского; науч. ред. В.Ю. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010.
5. Зенкин К.В. Музыка-Эйдос-Время. А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015.
6. Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. М.: Кучково поле, 2019.
7. Пантелеева Ю.Н. «Моя проблематика – это разрыв дискурса: о поэтике художественных высказываний Жоржа Апергиса» // Музыка и время. 2018. № 6. С. 44-50.

8. Пылаева Л.Д. Музыка сценических танцев французских композиторов XVII – начала XVIII вв. в контексте риторической эпохи: дисс... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 2012.
9. Aperghis Achilleas (1909–1986) [Электронный ресурс]. URL: <http://dp.iset.gr/en/artist/view.html?id=688> (дата обращения: 20.01.2023)
10. Campbell E. Music After Deleuze. London: Bloomsbury Academic, 2014.
11. Drott E. Music and the Elusive Revolution. Cultural Politics and Political Culture in France, 1968–1981. Berkeley: University of California Press, 2011.
12. Ghika E. For Irini Aperghis, 2014 (in Greek) [Electronic resource]. Available at: <http://fractalart.gr/gia-tin-eirini-apergi/> (accessed: 19.01.2023)
13. Gindt A. Georges Aperghis: Le Corps Musical. Arles: Actes Sud, 1992.
14. Hahn P. Etoffe – reste – étoffe. De l'utilisation artistique de restes dans un spectacle musical de Georges Aperghis. MA Thesis. Köln: Köln University, 2008.
15. Maximoff C. Aperghis, Tempête sous un crane [Electronic resource]. Paris: les films du pré-sent, Idéale Audience e Arte France, 2006. (DVD)
16. Regnault F. Aperghis littéral, 15/01/2004. [Electronic resource]. Available at: <https://www.ensembleintercontemporain.com/fr/2004/01/aperghis-litteral/> (accessed: 25.01.2023).
17. Rothstein E.J. Le théâtre musical d'Aperghis : un sommaire provisoire « Musique et Dramaturgie, esthétique de la représentation au xxe siècle », sous la direction de Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003. [Electronic resource]. Available at: [https://www.opera-rennes.fr/sites/default/files/2021-03/Etude th%C3%A9%C3%A2tre musical Aperghis.pdf](https://www.opera-rennes.fr/sites/default/files/2021-03/Etude%20th%C3%A9%C3%A2tre%20musical%20Aperghis.pdf) (accessed: 23.01.2023).
18. Szendy P. (éd.) Machinations de Georges Aperghis. Paris.: L'Harmattan, IRCAM, Centre Pompidou, 2001.
19. Szpirglas J. Luna Park de Georges Aperghis. Entretiens recueillis, 2011. [Electronic resource]. Available at: <https://brahms.ircam.fr/en/documents/document/21492/> (accessed: 20.01.2023)
20. Toscani C. Georges Aperghis : l'absurde du monde en scène — entrevista en Info Grece, 2008 [Electronic resource]. Available at: <https://www.info-grece.com/magazine/georges-aperghis-l-absurde-du-monde-en-scene> (accessed: 24.01.2023).
21. Wroe N. "Pleased to eat you." The Guardian, Classical Music Section, 2005. [Electronic resource]. Available at: <https://www.theguardian.com/music/2005/jul/01/classicalmusicandopera2> (accessed: 20.01.2023).

References

1. *Arnonkur N.* Muzyka barokko. Put' k novomu ponimaniju [Baroque Music. The Path to a New Understanding] / transl. by O. Koval, ed. by A. Ashirmetova. Saint-Petersburg: Izdatel'stvo Pal'mira [Publishing House Palmyra], 2019.
2. *Arto A.* Teatr i ego dvoynik: Manifesty. Dramaturgiya. Lektsii. Filosofiya teatra [Theater and its Counterpart: Manifesto. Dramaturgy. Lectures. Theater philosophy] / Compl. and foreword by V.I. Maksimova, comments by V.I. Maksimova and A.Yu. Zubkova. Saint-Petersburg, Moscow: Simpozium [Publishing House Simpozium], 2000.
3. *Gvattari F.* Geterogenez [Heterogenesis] / transl. by F.M. Sofronov // Kompozitory sovremennoj Francii o muzyke i muzykal'noj kompozicii: Uchebnoe posobie [Composers of Contemporary France on Music and Music Composition: Textbook] / ed. by M.S. Vysotskaya. Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija» [Scientific and Publishing Center “Moscow Conservatory”], 2020. S. 66–69.
4. *Deleuze G.* Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia] / transl. from French by Ya.I. Svirsky; scientific ed. V.Yu. Kuznetsov. Ekaterinburg: U-Faktoriya [Publishing Center U-Factoria]; Moscow: Astrel' [Publishing Center Astrel], 2010.
5. *Zenkin K.V.* Muzyka-Jejdos-Vremja. A.F. Losev i gorizonty sovremennoj nauki o muzyke [Music-Eidos-Time. A.F. Losev and the Horizons of Modern Science of Music]. Moscow: Pamjatniki istoricheskoy mysli [Publishing Center Monument of Historical Thought], 2015.
6. *McLuhan G.M.* Ponimanie Medie: Vneshnie rasshireniya cheloveka [Understanding Media: The Extensions of Man] / transl. from English by V.G. Nikolaeva. Moscow: Kuchkovo pole [Kuchkovo Field], 2019.
7. *Panteleeva Ju.N.* «Moja problematika – jeto razryv diskursa: o pojetike hudozhestvennyh vyskazyvanij Zhorzha Aperghisa» [“My problematic is discourse rupture: on the poetics of the artistic statements of Georges Aperghis”] // Muzyka i vremja [Music and time]. 2018. № 6. S. 44–50.
8. *Pylaeva L.D.* Muzyka scenicheskikh tancev francuzskih kompozitorov XVII – nachala XVIII vv. v kontekste ritoricheskoy jepohi [Music of Stage Dances by French Composers of the 17th – Early 18th Centuries in the Context of the Rhetorical Era]: Dr. sci. dis. 17.00.02. Moscow, 2012.
9. *Aperghis Achilleas* (1909–1986) [Electronic resource]. Available at: <http://dp.iset.gr/en/artist/view.html?id=688> (accessed: 20.01.2023)
10. *Campbell E.* Music After Deleuze. London: Bloomsbury Academic, 2014.
11. *Drott E.* Music and the Elusive Revolution. Cultural Politics and Political Culture in France, 1968–1981. Berkeley: University of California Press, 2011.

12. *Ghika E.* For Irini Aperghis, 2014 (in Greek) [Electronic resource]. Available at: <http://fractalart.gr/gia-tin-eirini-apergi/> (accessed: 19.01.2023)
13. *Gindt A.* Georges Aperghis: Le Corps Musical. Arles: Actes Sud, 1992.
14. *Hahn P.* Etoffe – reste – étoffe. De l'utilisation artistique de restes dans un spectacle musical de Georges Aperghis. MA Thesis. Köln: Köln University, 2008.
15. *Maximoff C.* Aperghis, Tempête sous un crane [Electronic resource]. Paris: les films du pré-sent, Idéale Audience e Arte France, 2006. (DVD)
16. *Regnault F.* Aperghis littéral, 15/01/2004. [Electronic resource]. Available at: <https://www.ensembleintercontemporain.com/fr/2004/01/aperghis-litteral/> (accessed: 25.01.2023).
17. *Rothstein E.J.* Le théâtre musical d'Aperghis : un sommaire provisoire « Musique et Dramaturgie, esthétique de la représentation au xxe siècle », sous la direction de Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003. [Electronic resource]. Available at: [https://www.opera-rennes.fr/sites/default/files/2021-03/Etude th%C3%A9%C3%A2tre musical Aperghis.pdf](https://www.opera-rennes.fr/sites/default/files/2021-03/Etude%20th%C3%A9%C3%A2tre%20musical%20Aperghis.pdf) (accessed: 23.01.2023).
18. *Szendy P. (éd.)* Machinations de Georges Aperghis. Paris.: L'Harmattan, IRCAM, Centre Pompidou, 2001.
19. *Szpirglas J.* Luna Park de Georges Aperghis. Entretiens recueillis, 2011. [Electronic resource]. Available at: <https://brahms.ircam.fr/en/documents/document/21492/> (accessed: 20.01.2023)
20. *Toscani C.* Georges Aperghis : l'absurde du monde en scène — entrevista en Info Grece, 2008 [Electronic resource]. Available at: <https://www.info-grece.com/magazine/georges-aperghis-l-absurde-du-monde-en-scene> (accessed: 24.01.2023)
21. *Wroe N.* “Pleased to eat you.” The Guardian, Classical Music Section, 2005. [Electronic resource]. Available at: <https://www.theguardian.com/music/2005/jul/01/classicalmusicandopera2> (accessed: 20.01.2023).





СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ И АННОТАЦИИ | ABSTRACTS AND INFORMATION ABOUT AUTHORS

ГУЛЯНИЦКАЯ Наталья Сергеевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, заслуженный работник высшей школы РФ

Natalia S. GULYANITSKAYA is a Doctor of Art Studies, Full Professor, Professor of the Music Theory Department at the Gnessins Russian Academy of Music, Honored Worker of Higher Education of the Russian Federation

E-mail: natasergul@yandex.ru



О ТОЛКОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Аннотация. В центре внимания автора статьи находится проблема толкования художественного, в том числе музыкального, произведения. В эстетических, философских, литературоведческих трудах эта проблема нередко освещается в абстрактно-возвышенном ключе, намекающем на невозможность полного постижения: «фокус», который «должен быть недоступен полному объяснению словами» (Л.Н. Толстой), «бессознательно выношенная тайна», «душа произведения» (И.А. Ильин), «художественный мир», обладающий «внутренним единством, определяемым общим стилем произведения или автора, стилем литературного направления или “стилем эпохи”» (Д.С. Лихачев). Насколько применимы эти понятия к музыкальному сочинению?

Автор убежден, что современная музыкальная практика вследствие своего разнообразия требует поиска соответствующего метода анализа. В зависимости от типа сочинения, оно может быть рассмотрено через призму таких эстетических понятий, как прекрасное (например, «Возвращение святой Цецилии» В.Г. Кикты), «единство противоположностей» («Любимый ненавидимый город» П.В. Карманова, «Семь слов» С.А. Губайдулиной и другие). Особые подходы должны быть найдены для интертекстуальных сочинений (таких, как, например, *Vita nova* В.И. Мартынова, «Мгновенья Моцарта» В.В. Сильвестрова) и произведений, фактически не имеющих содержания, к которым могут быть применены

эстетические термины «ироническая игра» и «художественный обман» (*Simulacres* Ж. Апергиса).

Хорошо известная музыка прошлого также предполагает поиск новых аналитических подходов. В качестве центрального термина для изучения музыкально-художественного произведения автор использует понятие «музыка как текст», предложенное, предположительно, А.В. Михайловым. В статье показано, что музыка способна сама рассказывать о себе. В качестве примера анализируется *Ave Maria* Ф. Листа, многочисленные версии которой, появившиеся на разных этапах творческого пути композитора, составляют, по мнению автора, особый гиперцикл. Музыкальный текст в этом гиперцикле становится событием для слушателя, в котором он может «читать» изменение музыкальной морфологии и синтаксиса.

Ключевые слова: художественное произведение, интерпретация, современная музыка, методы анализа музыкального сочинения, «музыка как текст»

ABOUT THE INTERPRETATION OF A WORK OF ART

Abstract. Author of the article focuses her attention to the issue of interpretation of works of art, including musical compositions. In works devoted to issues of aesthetics, philosophy and literary studies this issue is frequently elucidated in an abstract, sublime vein insinuating at the impossibility of total comprehension: a “trick” which “must be impenetrable to complete explanation by words” (Leo Tolstoy), “an unconsciously carried out mystery” or “the soul of the work of art” (Ivan Ilyin), or “the artistic world” possessing “inner unity” defined by the overall of a work of art or of an author, the style of a literary direction or “the style of the epoch” (Dmitri Likhachev). To what degree are these conceptions applicable to a musical composition?

The author is convinced that contemporary musical practice as the result of its diversity requires the search for a corresponding method of analysis. Depending on the type of the musical composition, it must be examined through the prism of such aesthetic conceptions as the beautiful (for example, Valery Kikta’s “The Return of St. Cecilia”), “the unity of oppositions” (Pavel Karmanov’s “Favorite Hated City,” Sofia Gubaidulina’s “The Seven Last Words,” etc.). Special approaches must be found for intertextual compositions (such as, for instance, Vladimir Martynov’s *Vita nova* and Valentin Silvestrov’s “Mozart’s Moments”) and compositions practically not possessing content to which such aesthetical terms as “ironic play” or “artistic deceit” (Georges Aperghis’ *Simulacres*) may be applied.

The well-known music of the past also presumes a search for new methods of analysis. As the central term for studying a musical work of art the author proposes the term “music as a text,” initially suggested, presumably, by

Alexander Mikhaylov. The article demonstrates that music is capable to tell about itself by itself. As an example, analysis is made of Franz Liszt's *Ave Maria*, the numerous versions of which, having appeared at various stages of the composer's artistic path, comprise a hyper-cycle, according to the author. In this hyper-cycle becomes an event for the listener, in which it could "read" the change of the musical morphology and syntax.

Keywords: work of art, interpretation, modern music, methods of analysis of a musical composition, "music as a text"



ПАНТЕЛЕЕВА Юлия Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, руководитель Научно-творческого центра современной музыки Российской академии музыки имени Гнесиных

Yulia N. PANTELEEVA is a Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Music Theory Department, Head of the Scientific and Creative Center for Contemporary Music, Gnessins Russian Academy of Music.

E-mail: teatrosordo@yandex.ru



О НАУЧНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н.С. ГУЛЯНИЦКОЙ

Аннотация. Статья посвящена юбилейной дате – 95-летию выдающегося ученого, профессора Российской академии музыки имени Гнесиных, доктора искусствоведения Наталии Сергеевны Гуляницкой.

Н.С. Гуляницкая – крупный деятель современной музыкальной науки, труды которого известны в России и за рубежом. В течение тридцати лет она заведовала кафедрой теории музыки РАМ имени Гнесиных, двадцать лет возглавляла Диссертационный совет академии. В качестве научного руководителя Н.С. Гуляницкая подготовила десятки молодых ученых.

В статье рассматриваются крупные монографические труды и учебные пособия Н.С. Гуляницкой по таким тематическим направлениям, как современная гармония, русская духовная музыка, современная композиция, методология современного музыкознания. В каждую из названных отраслей музыковедения этот ученый внес огромный научный вклад, заложив фундаментальные основы для дальнейших исследований.

Статья дает широкое представление о книгах известного ученого, изданных в крупнейших издательствах страны в период с конца 1970-х по

настоящее время. Эти труды рассматриваются как «научные произведения», учитывая своеобразие гуманитарной науки.

«Введение в современную гармонию» (1984), «Современная гармония. Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов» (1977) и «Гармония и методы рационализации в музыке 50-х годов» (1982) — книги Н.С. Гуляницкой, посвященные изучению гармонии в музыке XX века.

«Русское “гармоническое пение” (XIX в.)» (1995, 2023) представляет собой первое отечественное исследование в постсоветской науке, рассматривающее традиции русского богослужебного пения XIX столетия.

«Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века» (2002) — труд Н.С. Гуляницкой, в котором представлено духовно-музыкальное творчество начала и конца XX века.

«Русская музыка: становление тональной системы (XI–XX вв.)» (2005) — рассматривает звуковысотность в произведениях разных стилей и жанров, включая духовные.

«Методы науки о музыке» (2009, 2015) — первопроходческое исследование в области методологии современной музыкальной науки.

Книги «Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика)» (2014) и «О современной композиции» (2019) посвящены изучению современного искусства музыкальной композиции.

Ключевые слова: современное музыковедение, музыкальная наука, методология музыкознания, слово композитора, Наталия Сергеевна Гуляницкая, русская духовная музыка, современная гармония, современная музыкальная композиция, поэтика

ON N.S. GULYANITSKAYA'S SCIENTIFIC CREATION

The article is devoted to the anniversary date — 95th anniversary of the outstanding scientist, professor of the Gnessin Russian Academy of Music, Doctor of Art History Natalia Sergeevna Gulyanitskaya. Gulyanitskaya is a prominent figure in modern musical science, whose works are well-known in Russia and abroad, for thirty years she headed Department of Music Theory of Gnessin Russian Academy of Music, for twenty years she headed the Dissertation Council of the Academy. As a scientific adviser N. S. Gulyanitskaya trained dozens of young scientists (candidates of art criticism).

The article deals with Gulyanitskaya's major monographic works and textbooks in such thematic areas as modern harmony, Russian sacred music, modern composition, and the methodology of modern musicology.

In each of these branches of musicology, this scientist made a huge scientific contribution, laying the fundamental foundations for further research. The article gives a broad idea about the books of this famous scientist, published in the famous publishing houses in the period from the late 1970s to today.

«Introduction to Music Harmony» (1984), «Modern Harmony: A Series of Lectures on the Course of Harmony for Students of Music Universities» (1977), Harmony and Rationalization Methods in the Music of 50s (Interpretation and Criticism) (1982) — books by N. S. Gulyanitskaya devoted to the harmony in the music of the XXth century. «Russian “Harmonic Singing”» (XIXth Century) is the first study in Post-Soviet science that studies the Russian tradition of liturgical singing of the XIX century.

«Poetics of Musical Composition: Theoretical Aspects of Russian Sacred Music of the 20th Century» (2002) – work by N. S. Gulyanitskaya, which presents the sacred music of the beginning and end of the twentieth century.

«Russian Music: the Formation of the Tonal System, XI-XX centuries» (2005) examines tonal organization in works of various styles and genres, including spiritual ones.

«Music Science Methods» (2009) is a pioneering study on the methodology of modern music science.

«Musical Composition: modernism, postmodernism (history, theory, practice)» (2014) and «About Modern Composition» (2019) are devoted to the study of contemporary art of musical composition.

Keywords: contemporary musicology, musical science, methodology musicology, composer' word, Natalia S. Gulyanitskaya, Russian sacred music, modern harmony, contemporary musical composition, poetics



АЛЕЕВ Виталий Владимирович – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой педагогики и методики Российской академии музыки имени Гнесиных.

Vitaly V. ALEEV is a Candidate of Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Pedagogy and Methodology, Gnessins Russian Academy of Music.

Email: v.v.aleev2402@gmail.com



МОЙ НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ НАТАЛЬЯ СЕРГЕЕВНА ГУЛЯНИЦКАЯ

Аннотация. Статья написана учеником Н.С. Гуляницкой – доктора искусствоведения, профессора, на протяжении тридцати лет возглавлявшей кафедру гармонии и сольфеджио ГМПИ/РАМ имени Гнесиных (в настоящее время – теории музыки). Избран жанр выборочных воспоминаний о наиболее ярких моментах общения с научным руководителем,

затрагивающих значимые события (защита докторской диссертации в сентябре 1987 года), их интерпретацию в исторической перспективе (новаторская тема, связанная с введением в научный оборот понятия «современная гармония»), научно-педагогические подходы в лекционном курсе и в классе по специальности. Особенно отмечается сложность предмета для студентов поколения 1970-х – 1980-х годов, находящегося в отрыве от привычного училищного курса гармонии, которая, тем не менее, вызвала огромный интерес и стимулировала исследовательскую деятельность. Все это в совокупности направлено на осмысление не только отношений «учитель – ученик», но и на проблему первоначального становления музыковеда. Что здесь оказывается первостепенным? Обучение базовым вещам – таким, как умение искать практически недоступный музыкальный материал или научные источники? Приобщение к методологии гуманитарных наук и терминологии в области новейшей музыки? Или, может быть, особая атмосфера уважения и доверия, царившая в классах выдающихся педагогов? Статья не дает ответа на эти вопросы, оставаясь в скромных рамках частного опыта. Однако автор хотел бы еще раз привлечь внимание к проблеме личности в музыкальном (музыковедческом) образовании, полагая, что и в наши дни она не утрачивает своей актуальности.

Ключевые слова: «Современная гармония», техники звуковысотности, методологические подходы, терминология, «учитель – ученик»

MY ACADEMIC ADVISOR
NATALIA SERGEEVNA GULYANITSKAYA

Abstract. The article describes the academic legacy of Natalia Sergeyevna Gulyanitskaya – Doctor of Art History and Professor, who for thirty years has headed the Department of Harmony and Solfeggio (currently – Music Theory) of the Gnesin State Musical and Pedagogical Institute / Gnesin Russian Academy of Music. The author of the article is her student who wrote his thesis and dissertation under her supervision. The article is written in the genre of selective reminiscences about the brightest moments of communication with the academic advisor. It touches upon significant events (namely, the defense of the author's doctoral dissertation in September 1987), their interpretation in a historical perspective (an innovative theme related to the concept of “contemporary harmony”), as well as scholarly and pedagogical approaches in the musicologist's course of lectures and the author's individual lessons with her. Particularly highlighted is the complexity of the subject for the students of the generation of the 1970s – 1980s, distinctly different from the established school harmony course, which, nonetheless, has aroused great interest and stimulated research activity among music scholars. All of this in total is aimed at comprehending not only the teacher-student relationship, but also the issue of the

initial formation of a musicologist. What presents to be of paramount importance here? The instruction of basic materials, such like finding previously inaccessible musical repertoire or academic sources? Exposure to the methodology of the humanitarian disciplines and the terminological lexis in the sphere of the most recent contemporary music? Or, perhaps, the special atmosphere of respect and trust that prevailed in the classes of outstanding music instructors? The article does not answer these questions, since it remains within the modest confines of private experience. However, the author would like to draw attention once again to the issue of personality in music education, presuming that even in the present day it has not lost its relevance.

Keywords: “Contemporary harmony”, pitch techniques, methodological approaches, terminology, “teacher – student”



НАУМЕНКО Татьяна Ивановна – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, Почетный работник сферы образования РФ



Tatiana I. NAUMENKO is a Doctor of Art Studies, Full Professor, Vice Rector for Research Activity, Head of the Music Theory Department, Gnessins Russian Academy of Music, Honorary Worker of Education of the Russian Federation

E-mail: t.i.naumenko@gmail.com

«НАУЧНАЯ КАРТА РОССИИ» КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ПРОЕКТ: ОПЫТ СИСТЕМАТИЗАЦИИ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Аннотация. Публикуемый материал содержит описание некоторых подходов, которые легли в основу проекта «Научная карта России» («Карта музыкальной науки России»). Этот проект стал одной из наиболее важных разделов программы академического стратегического лидерства Приоритет 2030, куда в числе пяти творческих вузов входит Российская академия музыки имени Гнесиных. В статье предпринят обзор, связанный с опытом формирования различных электронных баз данных. Рассматривается попытка создания универсального информационного ресурса «Карта российской науки», инициированного Министерством образования и науки в 2013 году. В статье анализируются некоторые причины, приведшие к неудачному завершению проекта. Это позволило

сделать как минимум два важных вывода: поставленная задача должна быть обозримой, а выполнять ее должны не автоматические системы, а специалисты, хорошо осведомленные в той или иной области науки и способные поддерживать ресурс в актуальном состоянии.

В статье также представлена панорама некоторых музыковедческих опытов, которые последовательно предпринимались на протяжении XX – XXI веков. Среди них – создание музыкальных словарей, указателей и энциклопедий в 1920 – 1930-е годы; разработка Научного библиографического указателя «Музыка»; библиографические издания отдельных музыковедов – как советских, так и современных; формирование регионального информационного ресурса «Музыкальная культура Сибири» и др. Отмечается, что российское музыковедение сконцентрировано вокруг консерваторских исследовательских центров и, соответственно, ключевую роль в его формировании играет географический фактор. Этим обусловлено понятие «карты», которое в названии проекта имеет не метафорический, а буквальный характер.

Ключевые слова: «Карта музыкальной науки», музыковедение, информационный ресурс, электронная база данных.

THE “SCHOLARLY MAP OF RUSSIA” AS A RESEARCH PROJECT: AN ATTEMPT OF SYSTEMATIZATION OF MUSICOLOGY

Abstract: The published material contains a description of some of the approaches that formed the basis of the project “Scholarly Map of Russia”). This project has become one of the most important sections of the “Priority 2030” academic strategic leadership program, in which the Gnesins’ Russian Academy of Music is included as one of five higher educational institutions. The article contains an overview related to the experience of creating various electronic databases. The attempt to create a universal information resource “Scholarly Map of Russia”, initiated by the Ministry of Education and Science in 2013, is examined. The article analyzes some of the reasons that led to an unsuccessful completion of the project. This has made it possible to arrive at two important conclusions: the task should be observable, and it should be carried out not by automatic systems, but by specialists who are well-informed in a particular field of scholarship and able to keep the resource up to date.

The article also presents a panorama of some of the musicological experiments that have been consistently undertaken throughout the 20th and 21st centuries. These include the creation of musical dictionaries, indexes and encyclopedias in the 1920s and 1930s; the development of the Scholarly bibliographic index “Music”; bibliographic publications of individual musicologists – both from the Soviet period and contemporary; the formation of the regional information resource “The Musical Culture of Siberia”, etc. It is noted that Russian musicology is concentrated around conservatory research centers and,

accordingly, the geographical factor plays a key role in its formation. This is the reason for the concept of “map”, which in the title of the project is not metaphorical, but literal.

Keywords: “Scholarly Map of Russia”, musicology, information resource, electronic database.



ПАНОВ Алексей Анатольевич – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета

Alexei A. PANOV is a Doctor of Art Studies, Full Professor, Head of the Department of Organ, Harpsichord and Carillon, St. Petersburg State University

E-mail: a.panov@spbu.ru



РОЗАНОВ Иван Васильевич – доктор искусствоведения, профессор кафедры органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета; профессор кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова

Ivan V. Rosanoff is a Doctor of Art Studies, Full Professor, Professor of the Department of Organ, Harpsichord and Carillon, St. Petersburg State University, Professor of the Department of Organ and Harpsichord, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

E-mail: i.rozanov@spbu.ru



ФРАНЦУЗСКИЕ МУЗЫКАНТЫ XVIII ВЕКА ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОМПОЗИЦИЙ ЖАНА БАТИСТА ЛЮЛЛИ

Аннотация. Французская музыкальная культура эпохи позднего барокко и галантного маньеризма – это замкнутая, сложная, детерминированная динамическая система. Акцент в данном определении следует сделать на слове «динамическая». В особенности сказанное касается исполнительских принципов, которые во Франции на протяжении столетия (до 1789 года) многократно и существенно менялись в процессе эволюции музыкального искусства и музыкальной эстетики. В течение долгого XVIII века во Франции были опубликованы сотни трактатов,

посвященных различным аспектам музыкальной теории и музыкальной педагогики того времени. В их числе – руководства по обучению музыке начинающих, разного рода вокальные и инструментальные методы, школы композиции и проч. Обращает на себя внимание тот факт, что авторы указанных трудов, иллюстрируя свои теоретические рассуждения и конкретные исполнительские рекомендации, регулярно обращаются к оперному творчеству великого французского композитора XVII столетия Жана Батиста Люлли (1632–1687). К оперным жанрам Люлли (среди них – фрагменты из опер «Фаэтон», «Роланд», «Армида» и др.) адресуют читателя такие авторы как де Сен Ламбер («Основы клавесина», Париж, 1702), [Борен] («Теоретическая и практическая музыка согласно естественному порядку: новые принципы», Париж, 1722), Мишель Корретт («Теоретическая и практическая школа обучения игре на виолончели», Париж, 1741), Анри–Луи Шокель («<...> Новая система простого обучения музыке», Париж, 1759 и 1762) и многие другие. Авторы статьи анализируют контекст, в котором фигурируют оперные композиции Люлли у французских авторов XVIII века, и задаются вопросом: корректно ли, с точки зрения исторической действительности и принципов исторически информированного исполнительства, буквально следовать указаниям французских музыкантов XVIII столетия в процессе интерпретации, собственно, опер Ж.Б. Люлли?

Ключевые слова: Жан Батист Люлли, старинная опера, музыкально-теоретические трактаты XVIII века, системы фиксации темпа

**FRENCH MUSICIANS OF THE 18TH CENTURY
ON THE INTERPRETATION OF COMPOSITIONS
BY JEAN-BAPTISTE LULLY**

Abstract. The French musical culture of the late Baroque and gallant Mannerism is a complex, closed, determinate dynamic system. The emphasis in this definition should be on the word “dynamic”. In particular, it applies to the principles of performance, which in France over the course of a century (until 1789) repeatedly and significantly changed in the process of the evolution of musical art and musical aesthetics. During the long 18th century, hundreds of treatises were published in France designed to various aspects of music theory and music pedagogy of the time. Among them are: manuals for teaching music to beginners, various vocal and instrumental methods, schools of composition, and so on. It is noteworthy that the authors of these works, illustrating their theoretical reasoning and specific performance recommendations, regularly refer to the opera work of the great French composer of the 17th century Jean Baptiste Lully (1632–1687). Lully’s operatic genres (including fragments from the operas “Phaeton”, “Roland”, “Armida”, etc.) are addressed to the reader by such authors as de Saint Lambert (“Principles of the harpsichord”,

Paris, 1702), [Borin] (“Theoretical and practical music according to the natural order: new principles”, Paris, 1722), Michel Corrette (“Theoretical and practical school of teaching cello”, Paris, 1741), Henri–Louis Choquel (“<...> New system of easy music teaching”, Paris, 1759 and 1762) and many others. The authors of the article analyze the context in which Lully’s operatic compositions appear among French authors of the 18th century, and are interested whether they are adequate, from the point of the view of historical reality and the principles of historically informed performance, do they literally follow the performance instructions of French musicians of the 18th century in the process of interpreting, namely, the operas of J. B. Lully?

Keywords: Jean-Baptiste Lully, early opera, musical and theoretical treatises of the 18th century, tempo fixation systems



ЯКОВЛЕВА Татьяна Олеговна – старший преподаватель кафедры менеджмента музыкального искусства и ведущий специалист центра современной музыки Российской академии Музыки имени Гнесиных

Tatyana O. YAKOVLEVA is a Senior Lecturer in the Music Management Department and Leading Specialist of the Scientific and Creative Center for Contemporary Music, Gnessins Russian Academy of Music

E-mail: iakovlevatati@gmail.com



ГРЕЦИЯ И ФРАНЦИЯ: К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ЖОРЖА АПЕРГИСА

Аннотация. В статье исследуется творчество греко-французского композитора Жоржа Апергиса сквозь призму национальной идентичности. Подобный подход был использован для разговора о биографических фактах из жизни автора, особенностях его эстетических взглядов, музыкально-театрального языка. Исторический контекст, стилистические и структурные особенности сочинений различных авторов, в сопоставлении с творчеством Апергиса, позволили охарактеризовать специфику мышления композитора.

Греция характеризует ранний этап его творчества, начало занятий искусством. Уехав из Афин, большую часть жизни композитор провел во Франции, тесно соприкасаясь с культурой страны. Концертная,

театральная, кинематографическая жизнь Парижа в 60-е годы кипела открытиями, масштабными событиями, и он оказался в их эпицентре. Многие личные творческие паттерны композитора формируются не только на основе его впечатлений от культурного изобилия во Франции, но и от самого французского языка. Он воспринимает его как музыкальный материал, используя фонетические и просодические возможности. Для Апергиса важен также параметр телесности и жеста, в чем обнаруживается связь с французской традицией в области пластики и звука. Более подробно рассматривается взаимосвязь Апергиса с творчеством режиссера Антонена Арто, а также понятием «тело без органов»; описывается характер взаимосвязей между звуками, жестами и фонемами, возможности их сочетаний друг с другом. Фрагментарность, калейдоскопичность, «кадровость» восприятия реальности Апергиса рифмуются с современными ему кинематографическими подходами режиссеров Новой волны, а также философией постструктурализма, в особенности, Жюль Делеза и Феликса Гваттари и понятием ризома.

Предложенный в статье ракурс позволил более подробно рассмотреть особенности жизни и творчества Апергиса. На основе информации из различных европейских научных работ, а также интервью с композитором, впервые на русском языке изложен ряд фактов из его жизни, проведены параллели с различными композиторами, режиссерами, философами и их композиционными методами.

Ключевые слова: Жорж Апергис, Франция, тело без органов, современная музыка, телесность, фонема, ризома

GREECE AND FRANCE: CONCERNING THE QUESTION OF GEORGES APERGHIS' NATIONAL IDENTITY

Abstract. This article examines the music of Greek-French composer Georges Aperghis through the prism of national identity. This kind of approach was used for engaging in conversations with the composer about various biographical facts from his life, the characteristic features of his aesthetic views, his musical and theatrical language. The historical context and the stylistic and structural features of various French composers compared with Aperghis' musical output make it possible to characterize the specific features of the latter's musical thinking.

Greece characterizes the early phase of his work, the beginning of his art studies. After having left Athens, the composer has spent most of his life in France, engaged in close contact with the country's culture. The concert, theatrical and cinematic life in Paris in the 1960s was seething with artistic discoveries and large-scale events, and he found himself in their epicenter. Many of the composer's personal artistic patterns have been shaped not only by his impressions of the cultural abundance in France, but also by the French language

itself. He perceives the latter as musical material, making use of phonetic and prosodic possibilities. The parameter of corporeality and gesture is also important for Aperghis, wherein the connection with the French tradition in the field of plasticity and sound are revealed. Aperghis' artistic relationship with the works of theater director Antonin Artaud, as well as the concept of “body without organs” is examined in more detail; and the nature of the interconnection between sounds, gestures and phonemes, as well as the possibility of their combinations with each other are revealed. Fragmented, kaleidoscopic qualities, as well as a “framework” type of perception of reality in Aperghis' music matches with the cinematographic approaches of the contemporary New Wave film directors, as well as the philosophy of post-structuralism, in particular, Gilles Deleuze and Felix Guattari and the concept of the rhizome.

The perspective proposed in the article makes it possible for us to examine in greater detail the peculiar features of Aperghis' life and work of. Based on information from various European scholarly works, as well as an interview with the composer, for the first time in Russian a set of facts from his life is presented, and parallels are drawn with various other composers, philosophers, theater and cinema directors in terms of their compositional methods.

Keywords: Georges Aperghis, France, body without organs, contemporary music, physicality, phoneme, rhizome.

