



3/2021

Современные проблемы
МУЗЫКОЗНАНИЯ



*Иллюстрация на обложке – Капелла-реликварий
Сент-Шапель в Париже. Своды верхней капеллы*



Главный редактор
Ирина Петровна Сусидко
доктор искусствоведения, профессор

Editor-in-Chief
Irina P. Susidko
Doctor of Art Studies, Full Professor

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

EDITORIAL BOARD

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия

Vera B. Valkova, Doctor of Art Studies, Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Вермайер Андреас, доктор наук, приват-доцент музыковедения, Университет Регенсбурга, директор Sudetendeutsches Musikinstitut, г. Регенсбург, Германия

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

Гервер Лариса Львовна, доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Larisa L. Gerver, Doctor of Art Studies, Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Гуляницкая Наталья Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Natalia S. Gulyanitskaya, Doctor of Art Studies, Full Professor, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Дулат-Алеев Вадим Робертович, доктор искусствоведения, профессор, и.о. ректора, Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, Казань, Россия

Vadim R. Dulat-Aleev, Doctor of Art Studies, Full Professor, Acting Rector, Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov, Kazan, Russia

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

Ekaterina N. Dulova, Doctor of Art Studies, Full Professor, Rector, Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus

Кирнарская Дина Константиновна, доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, проректор по связям с общественностью, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Dina K. Kirnarskaya, Doctor of Art Studies, Doctor of Psychology, Full Professor, Vice-Rector for public relations, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

Народицкая Инна, PhD, профессор, Северо-Западный университет, Чикаго, США

Inna Naroditskaya, PhD, Full Professor, School of Music, Northwestern University, Chicago, USA

Науменко Татьяна Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Tatyana I. Naumenko, Doctor of Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for scientific work, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

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

Alexander S. Ryzhinsky, Doctor in Art Studies, Professor, Rector, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

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

Tatyana B. Sidneva, Doctor of Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for Research, Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia

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

Ildar D. Khannanov, Ph.D., Full Professor, Peabody Conservatory, Johns Hopkins University, Baltimore, USA

Цареградская Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей и творческих проектов, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания

Tatyana V. Tsaregradskaya, Doctor of Art Studies, Full Professor, Head of International Relations and Creative Projects Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia, Leading Researcher, State Institute of Art History

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

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

О ЖУРНАЛЕ

Журнал «Современные проблемы музыкознания» – сетевое электронное периодическое рецензируемое научное издание.

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



УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

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

Издатель является членом Международной ассоциации по связям издателей – Publisher international Linking Association (PILA). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.



PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC BY-NC)

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).



ФЕДЕРАЛЬНАЯ СЛУЖБА ПО НАДЗОРУ В СФЕРЕ СВЯЗИ, ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ

Свидетельство о регистрации средства массовой информации:

ЭЛ № **ФС77-71123** от 22 сентября 2017 г.

ABOUT THE JOURNAL

Contemporary Musicology is a peer-reviewed open-access online journal.

Our journal addresses important trends in musicology, music theory, music performance, and music pedagogy, and meets research specialty 5.10.3 Types of art (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 registered in the **Russian Index of Scientific Quotations**



FOUNDER AND PUBLISHER

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

The publisher is the member of the Publishers' International Linking Association (PILA). The Scholarly articles are given DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.



PDF-versions of the articles are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC BY-NC)

The journal is registered with the The Federal Service For Supervision Of Communications, Information Technology, And Mass Media.



The certificate of registration of mass media:

ЭЛ № **ФС77-71123** September 22, 2017

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

Ирина Петровна Сусидко —
доктор искусствоведения, профессор

Заместители главного редактора

Нагина Дана Александровна —
кандидат искусствоведения, доцент
Порошенко Валерий Сергеевич

Ответственный редактор

Нагина Дана Александровна —
кандидат искусствоведения, доцент

Редактор-переводчик

Ирина Александровна Наговицына —
PhD., кандидат филологических наук

Администратор веб-сайта

Порошенко Валерий Сергеевич

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief

Irina P. Susidko
Doctor of Art Studies, Professor

Deputy Chief Editors

Dana A. Nagina,
Candidate in Art Studies, Associate Professor
Valery S. Poroshenkov

Executive Editor

Dana A. Nagina,
Cand.Sci. (Arts), Associate Professor

Editor and Translator

Irina A. Nagovitsyna,
PhD., Candidate of Philological Sciences

Website Administrator

Valery S. Poroshenkov

Адрес редакции / Address of the Editorial office:

121069 г. Москва, ул. Поварская д. 30–36
телефон: +7 (495) 691-15-54
факс: +7 (495) 691-15-54

Адрес электронной почты редакции / E-mail:

gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Официальный веб-сайт журнала / Official website:

<https://gnesinsjournal.ru>



СОДЕРЖАНИЕ | CONTENTS

ПРИОРИТЕТ 2030 | PRIORITY 2030

*Александр Сергеевич Рыжинский, Татьяна Ивановна Науменко,
Дана Александровна Нагина | Alexander S. Ryzhinsky,
Tatiana I. Naumenko, Dana A. Nagina*

**Наука в Российской академии музыки имени Гнесиных:
«Приоритет 2030». Интервью с А.С. Рыжинским и Т.И. Науменко |
Research in the Gnessins Russian Academy of Music: Priority
2030 Program. Interview with A.S. Ryzhinsky and T.I. Naumenko.....3**

ТЕХНИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ | MUSICAL COMPOSITION

Михаил Евгеньевич Пылаев | Mikhail Ye. Pylaev

**Проблема репризы и ее решения в классико-романтической
форме | Approaches to Recapitulation in the Musical Forms of
Classical Style and Romanticism.....17**

Елена Владимировна Ровенко | Elena V. Rovenko

**Музыка – ожившая архитектура: готический собор как
модель совершенной музыкальной композиции глазами
Венсана д’Энди | Music is an Architecture Revived: a Gothic
Cathedral as a Model for a Perfect Musical Composition as Seen
by Vincent D’Indy.....43**

Антонина Сергеевна Максимова | Antonina S. Maksimova

**Вариации на старинное русское песнопение: ностальгия по
имперской России в творчестве Владимира Дукельского |
Variations on an Old Russian Chant: Nostalgia for Imperial
Russia in the Vladimir Dukelsky’s Oeuvre.....73**

ИНТЕРВЬЮ | INTERVIEW

*Ирина Петровна Сусидко, Дана Александровна Нагина |
Irina P. Susidko, Dana A. Nagina*

**«...Поддержка есть во всем». Интервью с И.П. Сусидко |
“...Support is Everywhere”. An interview with Irina P. Susidko.....88**



Приоритет 2030

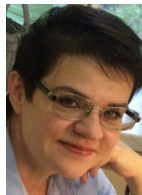
Интервью
УДК 78.078

DOI: 10.56620/2587-9731-2021-3-003-016



Наука в Российской академии музыки имени Гнесиных: «Приоритет 2030»

Интервью с А. С. Рыжинским и Т. И. Науменко

¹Александр Сергеевич Рыжинский²Татьяна Ивановна Науменко³Дана Александровна Нагина^{1, 2, 3} Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Россия¹ loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>² t.naumenko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0286-2339>³ dnagina@mail.ru

Аннотация. Двойное интервью с ректором Российской академии музыки имени Гнесиных Александром Сергеевичем Рыжинским и проректором по научной работе Татьяной Ивановной Науменко посвящено программе «Приоритет 2030».

«Приоритет» — одна из важнейших инициатив правительства Российской Федерации в 2021 году, объявленном Годом науки и технологий. Проект декларировался как программа «стратегического академического лидерства». Ее целью стало формирование обширной группы высших учебных заведений, способных стать «лидерами в создании нового научного знания, технологий и разработок для внедрения в российскую экономику и социальную сферу». По итогам программы 106 российских вузов получают солидное финансирование для поддержки крупных научных проектов, в том числе — международного уровня, обновления научно-лабораторных баз, реализации новых научных программ.

Одним из победителей программы «Приоритет 2030» стала Российская академия музыки имени Гнесиных. Ректор академии, доктор искусствоведения, профессор А.С. Рыжинский рассказал об идее участия в этом проекте, о команде разработчиков гнесинской программы развития, о стратегиях и политике вуза в рамках «Приоритета». Проректор по научной работе РАМ имени Гнесиных, доктор искусствоведения, профессор Т.И. Науменко ответила на вопросы о перспективах развития науки в академии — о поддержке уже существующих инициатив и новых проектах, реализация которых станет возможной благодаря «Приоритету».

Ключевые слова: РАМ имени Гнесиных, наука, «Приоритет 2030», Александр Рыжинский, Татьяна Науменко

Для цитирования: Рыжинский А. С., Науменко Т. И., Нагина Д. А. Наука в Российской академии музыки имени Гнесиных: «Приоритет 2030». Интервью с А. С. Рыжинским и Т. И. Науменко [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыковедения / Contemporary Musicology. 2021. № 3. С. 3–16. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-003-016>

Priority 2030

Interview

Research in the Gnessins Russian Academy Of Music: Priority 2030 Program.

Interview with A. S. Ryzhinsky and T. I. Naumenko

¹Alexander S. Ryzhinsky, ²Tatiana I. Naumenko, ³Dana A. Nagina^{1, 2, 3} Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia¹ loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>² t.naumenko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0286-2339>³ dnagina@mail.ru

Abstract. The article discusses the results of the interviews with Alexander S. Ryzhinsky, Rector of the Gnessins Russian Academy of Music, and Tatiana I. Naumenko, the Academy's Vice Rector for Research. The questions were related to the program "Priority 2030".

The year 2021 was named the Year of Science and Technology in Russia. In this regard, "Priority", described as an "academic leadership program", is one of the key initiatives of the Russian Government. The program aims "to form a large group of universities that will become the leaders in creating new scientific knowledge, technology, and developments for introduction into the economy and social sphere in Russia". The program will provide 106 Russian universities with solid funding to conduct large-scale research including international projects. The program funds may be allocated to enhance research and laboratory facilities or to implement new research programs.

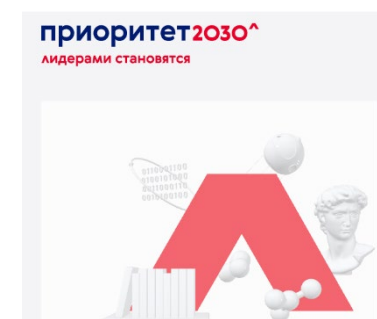
The Gnessins Russian Academy of Music is one of the winners of the "Priority 2030" program. In his interview, Professor A.S. Ryzhinsky, Doctor of Art Studies, Rector of the Academy, spoke about the participation in the program. In particular, he focused on the following: the original idea to join the program, the team that designed the Gnessins Academy development program, the Academy's policies and strategies as part of the "Priority" program. Professor T.I. Naumenko, Doctor of Art Studies, Vice Rector for Research, spoke about further development of research and the support provided to the Academy's current initiatives and new projects that became possible due to the participation in the "Priority" program.

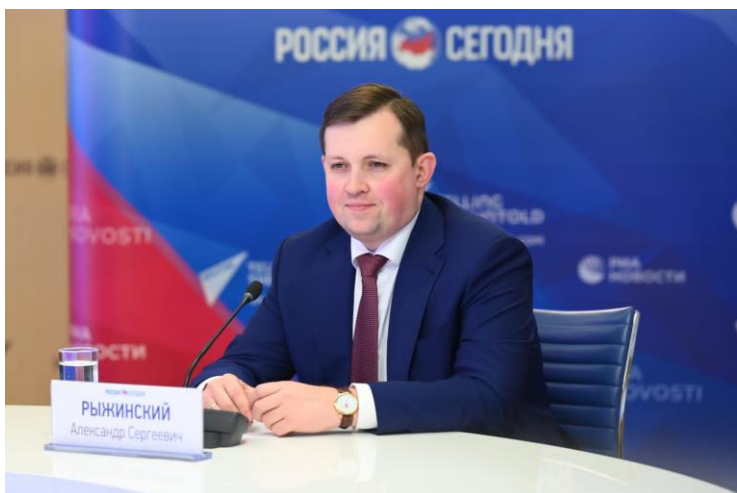
Keywords: Gnessins Russian Academy of Music, research, "Priority 2030", Alexander Ryzhinsky, Tatiana Naumenko

For citation: Ryzhinsky A. S., Naumenko T. I., Nagina D. A. Research in the Gnessins Russian Academy of Music: Priority 2030 Program. Interview with A.S. Ryzhinsky and T.I. Naumenko [Electronic source]. In: Sovremennye problemy muzykovnaniya / Contemporary Musicology, 2021, no. 3, pp. 3–16. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-003-016>

Российская академия музыки имени Гнесиных стала победителем государственной программы «Приоритет 2030» [3]. «Приоритет» — одна из важнейших инициатив правительства Российской Федерации в 2021 году, объявленном Годом науки и технологий. Проект декларировался как программа «стратегического академического лидерства» [1], целью которой стало формирование обширной группы высших учебных заведений, способных стать «лидерами в создании нового научного знания, технологий и разработок для внедрения в российскую экономику и социальную сферу» [там же]. По итогам программы 106 российских вузов [5] получают солидное финансирование для обновления научно-лабораторных баз, реализации новых научных программ, а также для поддержки крупных научных проектов, в том числе — международного уровня.

Ректор РАМ имени Гнесиных, доктор искусствоведения, профессор Александр Сергеевич Рыжинский рассказал об идее участия в программе, разработке ее концепции и о стратегиях развития вуза в рамках «Приоритет 2030».





Александр Сергеевич Рыжинский,
 ректор РАМ имени Гнесиных

Д.Н.: Александр Сергеевич, от души поздравляю Вас с победой Гнесинской академии в программе «Приоритет». Расскажите, пожалуйста, кому принадлежит идея участия в этом проекте?

А.Р.: Спасибо большое!

Идея принять участие в проекте государственной поддержки вузов гораздо старше программы «Приоритет-2030». Еще в 2017 году мы активно обсуждали с Галиной Васильевной Маяровской – в то время ректором РАМ имени Гнесиных – возможность вхождения в программу развития вузов «5 – 100». Но тогда в Минобрнауки России, к сожалению, творческие вузы явно не считали возможными участниками подобных программ.

Д.Н.: Разработкой концепции развития вуза на 2021–2030 годы занималась целая команда. Кто и за что отвечал?

А.Р.: Отвечая на этот вопрос, самое главное, никого не забыть, поскольку действительно писали программу несколько человек: проректор по учебной работе Святослав Сергеевич Голубенко и начальник учебного отдела Константин Александрович Некрасов занимались вопросами развития образовательной деятельности, начальник отдела по работе с иностранными обучающимися Ксения Владимировна Шулекина отвечала за описание стратегий воспитательной работы и кампусную политику, начальник IT-отдела Дмитрий Геннадьевич Довбуш формировал проект цифрового развития РАМ, огромная ответственность лежала на Татьяне Ивановне Науменко – проректоре по научной работе, она полностью отвечала за формирование

одного из двух стратегических проектов, посвященного развитию научной деятельности. Основную же нагрузку разделили начальник финансового управления, главный бухгалтер академии Светлана Валериевна Андреева и начальник Управления мониторинга качества образования и информатизации Анастасия Сергеевна Барыкина, фактически создавшие из разрозненных блоков программу и обосновавшие ее финансирование. Также хочу сказать большое спасибо Светлане Михайловне Пелевиной, работавшей в личном кабинете Академии в программе «Приоритет».



Команда разработчиков программы «Приоритет 2030» РАМ имени Гнесиных. Слева направо: А.С. Барыкина, начальник управления мониторинга качества образования и информатизации, А.С. Рыжинский, ректор, С.В. Андреева, начальник управления экономики и финансово-хозяйственной деятельности, С.С. Голубенко, проректор по учебной работе, Т.И. Науменко, проректор по научной работе

Д.Н.: Феномен Гнесинки очень многогранен, но можно сказать, что наука, наряду с образованием и творческо-концертной деятельностью – одна из ключевых его составляющих. Гнесинские ученые сегодня находятся на передовой отечественного музыковедения: создают научные труды, принимают участие в различных международных научных проектах,

конференциях и конгрессах. В вузе регулярно защищаются кандидатские и докторские диссертации, функционируют два научных журнала, создан целый ряд собственных крупных научных проектов международного статуса. Как именно программа «Приоритет» повлияет на дальнейшее развитие музыкальной науки в нашем вузе?

А.Р.: Важной составляющей программы является открытие научно-творческих центров. Их планируется три: 1) центр современной музыки, 2) центр изучения проблем музыкального театра, 3) центр современных технологий в области науки, образования и педагогики. Кроме того, благодаря дополнительному финансированию мы наконец-то сможем полноценно обеспечить деятельность недавно созданного Издательства РАМ имени Гнесиных. Амбициозной задачей станет и создание научной музыковедческой карты России – информационного ресурса, призванного объединить информацию об основных исследовательских школах музыкальной науки.

Д.Н.: Программа развития академии к 2030 году предполагает создание собственного музыкального лейбла «Gnesin Music». Его цель – запись музыкальных произведений гнесинских преподавателей-композиторов и студентов. Не планируется ли нечто подобное в отношении поддержки научных проектов – например, записи открытых лекций наших ведущих ученых, мастер-классов?

А.Р.: Да, безусловно! Мы хотим продолжить дело Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных, в 1960-е – 1980-е годы осуществившего записи десятков озвученных учебных пособий. Эта работа была начата два года назад, когда в рамках национального проекта «Культура» мы стали осуществлять записи дистанционных лекций и открытых уроков наших ведущих педагогов. Сегодня мы можем активно продолжать этот процесс.

Д.Н.: В программе представлена таблица объема затрат на научные исследования и разработки из собственных средств университета в расчете на одного научно-педагогического работника. Это очень впечатляющие суммы, если я правильно поняла, к 2030 году планируется выделять до 2,5 млн. рублей на одного сотрудника. Все это возможно при поддержке программы «Приоритет»?

А.Р.: Не только! За последние два года, несмотря на пандемию, академия не утратила финансовую стабильность, более того, укрепила ее. Участие в федеральной программе «Творческие люди» Национального проекта «Культура», активная реализация различных государственных проектов – все это позволяет сегодня реально повышать заработную плату тем педагогам, кто способен на высоком уровне заниматься научной и научно-методической деятельностью в национальном и международном масштабах.



*Татьяна Ивановна
Науменко, проректор по
научной работе РАМ
имени Гнесиных*

*С проректором по научной работе РАМ имени Гнесиных, доктором искусствоведения, профессором **Татьяной Ивановной Науменко** мы поговорили о перспективах развития науки в нашем вузе – о поддержке уже существующих инициатив и новых проектах, реализация которых станет возможной благодаря «Приоритету».*

Д.Н.: Татьяна Ивановна, Гнесинская академия совсем недавно стала победительницей государственной программы «Приоритет 2030». Вы – лидер научной отрасли концепции развития, которая была представлена академией для участия в этом проекте. Примите самые искренние поздравления с победой!

Т.Н.: Спасибо.

Д.Н.: В Программе развития академии на 2021–2030 годы [4] перечислены проблемы и вызовы текущего этапа. В качестве одной из отраслевых проблем названа слабая научно-исследовательская база в сфере искусств. Поясните, пожалуйста, что имеется в виду. Какое место в решении этой проблемы занимает РАМ имени Гнесиных?

Т.Н.: Разрабатывая заявку для участия в конкурсе «Приоритет 2030», мы исходили из необходимости решения ряда системных проблем, характеризующих состояние научных исследований в области музыкального искусства. Они касаются как отсутствия современного научного менеджмента, так и недостаточности материальных ресурсов, обеспечивающих научную деятельность. Например, до недавнего времени существенную поддержку оказывал РФФИ: только в нашей академии гранты этого фонда получили несколько десятков проектов: исследовательских, издательских, экспедиционных. Теперь по ряду причин они стали гораздо менее доступны. Есть и другие проблемы. Некоторые связаны с необходимостью расширения межрегиональных и международных связей — в этот процесс хотелось бы вовлечь российские консерватории и зарубежные университеты. Некоторые требуют решения внутренних задач, в которых нуждается, прежде всего, наша академия.

Д.Н.: Одна из целей научно-исследовательской политики нашего вуза на ближайшее десятилетие – создание Научно-издательского центра. Это очень важная и давно ожидаемая организация, ведь ежегодно преподаватели академии пишут и выпускают научные монографии, сборники статей и учебные пособия. При этом существует известная финансовая проблема, которую каждый решает самостоятельно. Наметилось два пути: книга издается за собственный счет автора либо благодаря

грантовой поддержке, которую можно выиграть у фонда научных исследований. При этом получить грант довольно сложно: научный труд должен соответствовать целому ряду критериев, таких, как фундаментальность, определенный объем, иногда необходим не один автор, а целый коллектив, за каждый этап работы необходимо строго отчитываться. В связи с этим вопрос: каковы стратегические цели будущего Научно-издательского центра? Будет ли он наделяться финансовыми ресурсами для публикаций книг наших авторов?

Т.Н.: Создание и развитие полноценного издательства — безусловно, одна из самых важных задач академии. Ее решение началось задолго до участия в программе «Приоритет 2030». Уже в 2020–2021 годах было выпущено почти два десятка изданий, притом во всех случаях финансовые расходы академия взяла на себя в полном объеме. В декабре прошлого года на Ученом совете демонстрировалась небольшая выставка новых изданий: были представлены научные сборники, учебные пособия, учебно-методические работы. Основана замечательная серия — «Из наследия гнесинской педагогической школы»: в рамках этого проекта мы будем издавать лучшие труды прошлых лет, которые к настоящему времени стали уже библиографической редкостью. В прошлом году под редакцией Елены Станиславовны Дерунец была выпущена первая книжечка серии — «Задания к курсу гармонии» Анатолия Прокопьевича Астахова и Алексея Ивановича Кондратьева. Еще одно издание сейчас готовится на кафедре аналитического музыкознания: это работы Ростислава Николаевича Берберова, которые выйдут под редакцией Ирины Петровны Сусидко.

Что касается специальных грантов на создание новых трудов, то вопрос этот сейчас обсуждается. Мне бы очень хотелось, чтобы он был решен в рамках «Приоритета 2030». Правда, и в этом случае придется соблюдать определенные условия — и по объему, и по срокам, т.к. работа по грантам всегда предполагает довольно строгую отчетность.

Д.Н.: В академии планируется создание ряда научно-творческих центров, в которых будут реализовываться музыковедческие исследования в межрегиональном, национальном и международном масштабе. Это Центр современных технологий в области науки, образования и педагогики, Центр по изучению проблем музыкального театра и Центр современной музыки. Пожалуйста, расскажите о них. Кому принадлежат идеи этих проектов? Как именно они будут реализовываться?

Т.Н.: Создание научно-творческих центров — генеральная задача, заявленная в рамках программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030». Она составляет основное содержание Стратегического проекта — 2, который получил название «Музыкальная наука XXI века: магистральные векторы». Каждый из центров был внесен в ту часть заявки, которая входила в зону моей ответственности. Однако идея их создания в нашем научном сообществе зрела уже давно. Мы исходили из изучения опыта, который сложился в академии в каждой из указанных областей, и который может иметь значительные исследовательские и творческие перспективы. Успешно проведенные конференции; издания, вошедшие в международные базы данных; проекты, поддерживаемые РГНФ и РФФИ на протяжении ряда лет, — все это показало огромный потенциал именно этих направлений. Наличие соответствующих центров позволит развивать межвузовские и международные связи, разрабатывать новые проекты и масштабные мероприятия.

Д.Н.: В рамках программы также заявлено создание нескольких научных фондов — «Карта музыкальной науки России», «Современная музыка России» и Фонд нематериального культурного наследия. Что это за проекты и почему для них был избран формат фонда?

Т.Н.: Позволю себе немного поправить формулировки. «Научная карта России» — это не фонд, а информационный ресурс, в задачи которого

входит аккумуляция научных достижений российских регионов и создание на этой основе национальной картины российского музыкознания. В этой области есть некоторые прецеденты — например, информационная система «Музыкальная культура Сибири», в которой были обобщены наиболее значимые научные достижения сибирского региона. Теперь мы хотели бы начать работу в масштабе всей страны, пригласив к участию все российские консерватории. Предполагается, что «Научная карта России» станет титульным проектом Центра современных технологий в области науки, образования и педагогики.

Что касается фондов, то их задачи состоят в поддержке и сохранении тех сегментов музыкальной культуры, которые требуют особого внимания. Один из них — новейшая музыкальная практика: звукозаписи, нотные и научные издания, создающие базу для будущих исследований и требующие взаимодействия с современными композиторами. Этот проект тесно связан с концепцией Центра современной музыки. Другой сегмент — восстановление и сохранение нематериального наследия — в значительной степени связан с деятельностью Музыкально-этнографического центра имени Е.В. Гиппиуса, который существует в структуре академии. Работа сотрудников этого Центра в указанном направлении ведется давно, однако сейчас появилась возможность ее концептуализировать и поддержать — в силу ее особой значимости и масштаба.

Д.Н.: Уже сегодня в крупных международных проектах академии — это «Музыкальная наука в контексте культуры», «Опера в музыкальном театре», «Научные школы в музыковедении XXI века», «Техника музыкальной композиции», «Гиппиусовские чтения», «Гнесинские педагогические школы» и многие другие — принимают участие ученые со всей России, и — с каждым годом все более активно — коллеги из зарубежных стран, от Китая до стран Западной Европы и США. Предполагает ли наше участие

в программе «Приоритет» расширение научных связей и появление каких-то новых форм международного научного сотрудничества?

Т.Н.: Надеюсь, что такие инициативы возникнут. Вы помните, каким масштабным было присутствие зарубежных музыковедов на предыдущей конференции «Опера в музыкальном театре»? Думаю, это только начало. Сейчас, когда передвижения по миру, к сожалению, затруднены, нужно развивать доступные нам формы сотрудничества и готовить задел на будущее.

Д.Н.: В Гнесинской академии всегда придавалось огромное значение привлечению молодежи к научным проектам. Программа развития нашего вуза [4] также отражает эту тенденцию. Если в текущем году доля молодых ученых, задействованных в различных инновационных научных проектах, составляет 10%, то к 2030-му году эту цифру планируется увеличить до 40%. Как именно будет решаться эта задача? На сегодняшний день у нас учится не так много аспирантов и далеко не все они, даже защитив диссертации, остаются работать в вузе...

Т.Н.: Большая часть проектов, заявленных в рамках программы «Приоритет 2030», носит национальный характер. Ни один творческий вуз не может решить заявленные проекты в одиночку. Это в полной мере относится и к той части, которая связана с увеличением присутствия молодых ученых. В академии проводится несколько мероприятий, позволяющих выявить талантливых исследователей по всей стране, — это Конкурс работ студентов в области музыкального искусства, ежегодная конференция «Исследования молодых музыковедов» и некоторые другие. Особо хотелось бы отметить проект, разработанный самими студентами, — «Игру в бисер». Это замечательный проект набирает популярность уже во всероссийском масштабе. Что касается специальных мероприятий программы, то здесь отмечу Всероссийский конкурс научно-творческих проектов «Консерваторская наука». Презентация проектов-победителей состоится в конце декабря, в

предпраздничной атмосфере Нового года, и станет, надеюсь, началом формирования межвузовских исследовательских команд, число которых со временем будет расти.

Д.Н.: Наши молодые ученые уже сегодня проявляют себя очень активно, и речь не только о работе над диссертациями и регулярном участии в конференциях. Среди аспирантов академии есть держатели научных грантов – это Мария Скуратовская и Дмитрий Беляк. Молодой преподаватель Татьяна Олеговна Яковлева вместе с выпускницей Ириной Севастьяновой, группой студентов-старшекурсников и аспирантов руководит собственным интеллектуальным проектом Gnesin Contemporary Music Week. Будет ли программа «Приоритет» каким-то образом поддерживать молодежь?

Т.Н.: Научные гранты, в частности, полученные в рамках конкурса «Аспиранты», проводимого РФФИ, тесно связаны с написанием и защитой диссертации — одно из обязательств по этому виду конкурса. Неслучайно руководителем проекта в обоих случаях является именно научный руководитель этих аспирантов — И.П. Сусидко, которая отвечает за результат. Если наши будущие аспиранты проявят себя так же талантливо и результативно, разумеется, мы их будем всячески поддерживать. Что касается проекта Gnesin Contemporary Music Week, то он отдельной строкой внесен в программу «Приоритет» — именно затем, чтобы мы имели возможность оказывать ему всяческую поддержку. На будущее запланирована даже его международная презентация — надеюсь, в течение ближайших месяцев мы придумаем, в какой форме ее можно провести наиболее эффективно. Если опыт окажется успешным, постараемся распространить его на другие научно-творческие проекты.

Беседовала Дана Нагина

В журнале «Современные проблемы музыкознания» будут регулярно освещаться основные научные мероприятия и проекты академии, осуществленные в рамках программы «Приоритет 2030».

ИСТОЧНИКИ

1. О программе // Приоритет 2030. Лидерами становятся [Электронный ресурс]. 2021. URL: <https://priority2030.ru/about> (дата обращения: 15.11.2021).
2. О совете по поддержке программ развития образовательных организаций высшего образования в рамках реализации программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030» // Постановление Правительства Российской Федерации [Электронный ресурс]. 2021. URL: http://priority2030.ru/upload/medialibrary/9b2/iwyepfy7iq9unl6zi9txzgmbk2vgwrwi/6.2-Postanovlenie_O-Sovete-po-podderzhke-programm-razvitiya-obrazovatelnykh-organizatsiy-vysshego-obrazovaniya-v-ramkakh-Prioritet_2030.pdf (дата обращения: 15.11.2021).
3. Приоритет 2030. Лидерами становятся (официальный сайт программы) [Электронный ресурс]. 2021. URL: <https://priority2030.ru/> (дата обращения: 15.11.2021).
4. Программа развития Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных» на 2021–2030 годы [Электронный ресурс]. 2021. URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/documents/main/prog_razvitiya_2021_2030.pdf (дата обращения: 15.11.2021).
5. Список университетов-участников программы Приоритет-2030, отобранных по результатам рассмотрения программ развития комиссией // Приоритет 2030. Лидерами становятся [Электронный ресурс]. 2021. URL: <https://minobrnauki.gov.ru/prioritet.pdf> (дата обращения: 15.11.2021).

REFERENCES

1. O programme [About the program]. In: *Prioritet 2030. Liderami stanovyatsya* [Priority 2030. The leaders are] [Electronic re-source]. 2021. Available at: <https://priority2030.ru/about> (ac-cessed at: 15.11.2021).
2. O sovete po podderzhke programm razvitiya obrazovatel'nykh organizacij vysshego obrazovaniya v ramkakh realizacii programmy strategicheskogo akademicheskogo liderstva «Prioritet 2030» [On the Council for Supporting Development Programs of Educational Institutions of Higher Education in the Framework of Implement-ing the Program of Strategic Academic Leadership “Priority 2030”]. In: *Postanovlenie Pravitel'stva Rossijskoj Federacii* [Reso-lution of the Government of the Russian Federation] [Electro-nic resource]. 2021. Available at: http://priority2030.ru/upload/medialibrary/9b2/iwyepfy7iq9unl6zi9txzgmbk2vgwrwi/6.2-Postanovlenie_O-Sovete-po-podderzhke-programm-razvitiya-obrazovatelnykh-organizatsiy-vysshego-obrazovaniya-v-ramkakh-Prioritet_2030.pdf (accessed at: 15.11.2021).
3. *Prioritet 2030. Liderami stanovyatsya* (oficial'nyj sajt programmy) [Priority 2030. The leaders are (the official website of the pro-gram)] [Electronic resource]. 2021. Available at: <https://priority2030.ru/> (accessed at: 15.11.2021).
4. Programma razvitiya Federal'nogo gosudarstvennogo byud-zhetnogo obrazovatel'nogo uchrezhdeniya vysshego obrazovaniya “Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh” na 2021–2030 gody [Development program of the Federal State Budgetary Edu-cational Institution of Higher Education “The Gnessin Russian Academy of Music” for 2021–2030] [Electronic resource]. 2021. Available at: https://gnesin-academy.ru/wp-con-tent/documents/documents/main/prog_razvitiya_2021_2030.pdf (accessed at: 15.11.2021).
5. List of universities participating in the Priority-2030 program, selected based on the results of the consideration of development programs by the commission [Spisok universitetov-uchastnikov programmy Prioritet-2030, otob-rannyykh po rezul'tatam rassmo-treniya programm razvitiya komissiej]/ In:

Priority 2030. Leaders are becoming [Prioritet 2030. Liderami stanovyatsya] [Electronic resource]. 2021. Available at: <https://minobrnauki.gov.ru/prioritet.pdf> (accessed at: 15.11.2021).





Техника музыкальной композиции

Научная статья

УДК 781.5

DOI: 10.56620/2587-9731-2021-3-017-042



Проблема репризы и ее решения в классико-романтической форме

Михаил Евгеньевич Пылаев

Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, г. Пермь, Россия,
pylaevm@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3312-6748>



Аннотация. В статье рассматривается реприза как специфически музыкальный феномен, редкий в других видах временных искусств. Раскрывается глубокая диалектичность репризы, являющейся одновременно фактором развития и утверждения, несущей изменения даже при буквальном повторении, выступающей убедительным воплощением тяготения европейской академической музыки как временного искусства к завершенности и кристалличности структуры. Преднамеренное ограничение рамками трехчастной и сонатной форм связано с наибольшей полнотой реализации в них репризности, органичностью сочетания нескольких принципов формообразования. С опорой на систему взглядов, сложившуюся прежде всего в отечественном музыкознании, показана специфическая роль репризности и, шире, – повторности, наглядно реализующей себя в искусствах, отличающихся высокой степенью обобщенности: «чистая» инструментальная музыка, архитектура, хореография.

Реприза в музыке классико-романтической традиции анализируется в аспекте ее восприятия компетентным слушателем, обладающим сформированным «чувством репризы», что дает возможность реализации эффекта обманутого ожидания, а также различных композиторских трактовок и уникальных художественных находок. В контексте тематической и гармонической основ формы как типа композиции рассмотрены предыкт, а также более или менее значительная переработка репризы, иногда предвещаемая уже в самом ее начале.

Специально анализируются примеры индивидуальных решений репризы в произведениях В.А. Моцарта, Л. Бетховена, И. Брамса, С.В. Рахманинова.

На основе сказанного делается вывод о сложности феномена репризы, в известном смысле аккумулирующей в себе некоторые сущностные качества европейской академической музыки второй половины XVIII–XIX столетий.

Ключевые слова: реприза, репризность, предыкт, музыкальная форма, произведения классико-романтической традиции, отечественное аналитическое музыкознание

Для цитирования: Пылаев М. Е. Проблема репризы и ее решения в классико-романтической форме [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 3. С. 17–42. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-017-042>

Technique of Musical Composition

Original article

Approaches to Recapitulation in the Musical Forms of Classical Style and Romanticism

Mikhail Ye. Pylaev

Perm State Humanitarian and Pedagogical University, Perm, Russia,
pylaevm@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3312-6748>

Abstract. The article explores recapitulation as a specific musical phenomenon which is rare in the arts that exist in time. The article reveals a deep dialectic of the recapitulation as an agent of development and affirmation which drives changes even with literal repetition. Recapitulation is a convincing proof that academic music tends to produce complete and substantive musical forms. The analysis is deliberately limited to ternary and sonata forms. They are associated with the most effective use of recapitulation as well as with the organic combination of several approaches to form building. Based on the system of views developed primarily in Russian musicology, the article reveals a specific role of recapitulation and its characteristics. It further explores the role of repeatability which is manifest in the arts with high level of generalization (“pure” instrumental music, architecture, choreography).

The recapitulation in classical and romantic music is analyzed through its perception by a competent listener with a developed “sense of recapitulation”. This approach allows to focus on the effect of “frustrated expectations” as well as various interpretations and unique artistic solutions offered by composers. Theme and harmony are seen as the foundations of form (as a type of composition). They are used to approach retransition as well as a more or less significant reworking of the recapitulation which is sometimes expected at its very beginning.

A special focus is given to individual approaches to recapitulation in the works by W. A. Mozart, L. Beethoven, J. Brahms, and S. Rachmaninoff.

In view of the above, the author concludes that recapitulation is a complex phenomenon, which, to a certain extent, accumulates some essential qualities of European academic music of the second half of the 18th-19th centuries.

Keywords: recapitulation, retransition, musical form, classical and romantic works, analytical musicology in Russia

For citation: Pylaev M. Ye. Approaches to Recapitulation in the Musical Forms of Classical Style and Romanticism [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznanija / Contemporary Musicology*, 2021, no. 3, pp. 17–42. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-017-042>

Система основных конструктивно-логических закономерностей, сложившаяся в европейской академической музыке, как известно, в период венского классического стиля, четко обозначила чрезвычайно важную роль симметричности и замкнутости. Именно здесь можно говорить о достижении непрограммной инструментальной музыкой того уровня, на котором уже возникает имманентная логика, свои внутренние закономерности. Роль репризности в данном случае трудно переоценить.

Известно также, что глубина смысла и выражения, давно признанная в музыке, не предполагает, однако, ни понятийно-сюжетной конкретности, как в литературе, ни зрительной наглядности, как в скульптуре и живописи. Отсюда – известные трудности восприятия такой музыки и необходимость наличия особого рода опыта. Именно здесь приходит на помощь повторность, репризность – она, как нетрудно убедиться, есть нечто специфически музыкальное, редко встречающееся в других временных искусствах [14, 250]¹.

¹ Здесь и далее мы опираемся, прежде всего, на труды ведущих представителей отечественного музыкознания – Л.А. Мазеля, Е.В. Назайкинского, С.С. Скребкова, В.А. Цуккермана и других. Приводимые нами мысли названных авторов, высказанные достаточно давно, с годами ничуть не утратили своей глубины и меткости.

Репризность как никакой другой принцип способна закреплять материал в сознании слушателя, порождать симметрию, завершенность формы. Она же создает и особое соотношение повторности и неповторности [18, 68]².

Аналогии музыки и архитектуры известны давно. В свое время они подтолкнули Виктора Абрамовича Цуккермана констатировать особую роль организующих закономерностей в образно-обобщенных искусствах – архитектуре и хореографии, в известном смысле приближающихся к музыке [18, 68]. При этом повторность аргументированно относится ученым к *факторам развития* [18, 8–9].

Из недавних публикаций внимания заслуживает статья молодого немецкого музыковеда и композитора Венделина Битцана «Сонатные теории Востока. О переносе западноевропейской идеи формы в Россию и СССР до 1945 года» [20]. Как и ряд других, она свидетельствует об активизации зарубежных исследований, касающихся как русскоязычной теории музыки, так и ее рецепции на Западе, а также опоры русских музыкантов – педагогов, теоретиков – на трактаты и руководства по композиции, принадлежащие европейским авторам. Мы находим здесь краткий, но репрезентативный обзор того, как утверждалась и эволюционировала русскоязычная теория сонатной формы. Статья Битцана примечательна стремлением хотя бы в общих чертах раскрыть подход и индивидуальность работ таких авторов, как А.С. Аренский, Г.Л. Катуар, Б.В. Асафьев, Г.Э. Конюс, М.Ф. Гнесин, И.В. Спосбин (с отмечаемой иногда преемственностью, чертами сходства и отличия).

Касаясь танеевского изложения сонатной формы, автор статьи отмечает особое внимание, которое С.И. Танеев уделял разработке, и закономерно обращается к соответствующей терминологии. Так, назван термин *предыкт* – дана его русская транслитерация и буквальный перевод на немецкий (речь в данном случае идет о формообразующих тенденциях гармонии в рамках сонатной формы) [20, 33].

Знание имен и заслуг таких музыковедов, как Ю.Н. и В.Н. Холоповы, Т.С. Кюрегян, А.С. Соколов, В.В. Задерацкий, а также осведомленность о двух направлениях преподавания музыкальной формы в стенах Московской консерватории наводят на мысль о том, что подобные сведения автору статьи могли предоставить только выпускники данного вуза, работающие ныне в Германии (о том же говорит и использование богатых фактологическим материалом статей Ф.Г. Арзаманова и Кюрегян). По понятным причинам в статье Битцана не ставится цель рассмотреть трактовку российскими музыковедами *репризы* сонатной формы, хотя и этот ракурс мог бы представить несомненный интерес и стать предметом специального, пусть и небольшого, исследования.

² Своеобычная магия повторности и ее особая роль в музыке послужили одной из причин ее широчайшего (и исключительно своеобразного, исполненного особого смысла) применения в другом «измерении» данного искусства – имитационной полифонии.

В нашей статье мы намеренно ограничимся рамками, во-первых, трехчастной (простой и сложной) формы, являющей собой максимально яркое, показательное для европейской музыки проявление повторности и репризности, во-вторых – сонатной, наиболее органично сочетающей различные принципы формообразования – повторность, контраст, свободное развитие.

По словам Цуккермана, трехчастность – один из самых важных и распространенных принципов построения музыкальной формы [18, 200]. Он же усматривает основную причину такой роли репризности и повторности в музыке, во-первых, в ее временной природе, во-вторых, – в бессловесно-звуковом материале данного вида искусства [18, 58–59, 68].

Трехчастность с полным основанием должна быть причислена к самым ярким, показательным для академического музыкального искусства проявлениям повторности – это репризность трехчастной формы (как простой, так и сложной), т.е. однократная повторность на некотором расстоянии, после временного «ухода» от изложения основного материала. В трехчастной форме (простой – аба, либо сложной – АВА) находим наиболее простое, четкое, ясное равновесие развертывания формы и ее симметричности, стройности, уравновешенности³.

Очевидно, что трехчастность – один из наиболее употребительных, но все же частных случаев повторности в музыке. Повторность,

³ Мы намеренно не останавливаемся на эволюции смысла термина «реприза», его рецепции и трактовке в теоретических трактатах и руководствах по композиции авторов разных стран и эпох – подробную, тщательно подобранную информацию по этим и другим вопросам можно найти в двух статьях Зигфрида Шмальцпридта, входящих в известный «Словарь музыкальной терминологии» (Handwörterbuch der musikalischen Terminologie). Первая из них посвящена пониманию и восприятию репризы до 1600, вторая – после 1600 года (нами использовались материалы второй статьи – см. [22]).

как известно, может быть неоднократной, предполагать возврат не только основной, но и других тем; в случаях такого рода она приобретает другой смысл, приводит к образованию иных форм (вариационной, вариантной, рондообразной, в вокальной музыке – куплетной), что снижает яркость эффекта возврата начальной темы и создает инерцию движения, в известном смысле уменьшающую архитектурную стройность и четкость формы, поскольку такая форма неизбежно будет уступать трехчастной по завершенности, ясности пропорций, обзримости.

Далее: буквальная, полная симметричность, т.е. ракоходное повторение в репризе, не будет восприниматься на слух столь же ясно, как обычное повторение *da capo*: в этом случае, как правило, сильно меняется ритм, который во многом обеспечивает узнавание музыкального материала, и само звучание его, таким образом, резко отличается от экспозиционного изложения в прямом движении. Иными словами, музыка аналогична архитектуре лишь до известной степени: проблема здесь упирается в глубинные различия зрительного и слухового восприятия (осознание ракохода – как правило, трудноуловимого или вовсе не воспринимаемого на слух – обычно предполагает именно зрительный, рациональный анализ нотного текста)⁴.

⁴ В данной связи вспоминается замечание М.Г. Арановского по поводу того, что «источником узнаваемости мотива является не столько его интонационно-индивидуальный облик, сколько инвариантная ритмическая структура». Причина, по мнению исследователя, состоит в том, что данная структура – более простое и надежное средство стабилизации: она выполняет знаковые функции – те, которые требуют наибольшей обобщенности, сведения к типу, к клише [1, 60]. Любопытный и достаточно редкий пример абсолютной, идеально точной, безупречно-зеркальной повторности в простой трехчастной форме – Менуэт из клавирной сонаты *A-dur* Й. Гайдна (Ноб. XVI: 26), сочиненной в 1773 году. Несколько странно, что Ю.А. Кремлев в своей известной монографии о Гайдне не находит в данной сонате ничего особенно примечательного [9, 135–136]. Конечно, перед нами в данном случае – не более чем изящный кунштюк, однако, во-первых, таковой выполнен с безупречной музыкальностью и техническим умением, а во-вторых, должен быть причислен к весьма важным (если не сказать, сущностным и

Что же касается сонатной формы – самой сложной и высоко-развитой среди нециклических форм гомофонной музыки, то она, согласно удачному выражению Евгения Владимировича Назайкинского, содержит «апофеоз репризности». Ученый уточняет также, что здесь начинается «игра», появляются ложные, зеркальные и другие разновидности репризы [14, 266–268].

В монографии «Логика музыкальной композиции» Назайкинским отмечен интересный факт, что репризность в музыке (повторим, как нечто сугубо музыкальное) используется как раз на уровнях, не специфических для нее. Ученым имеется в виду следующее: такие свойства музыки, как гармония и лад, мелодическое развитие наиболее явственно проявляются на синтаксическом уровне, т.е. в масштабах от мотива до периода. Реприза же более характерна для форм определенной протяженности, ограниченных, с одной стороны, простыми песенными, с другой – крупными нециклическими формами. Данный уровень музыкальной организации, в свое время названный Назайкинским композиционным, опирается на законы, связанные с общей логикой процессов. Это, например, плавный переход и резкое сопоставление, нагнетание и достижение кульминации, спад. Очевидно, что речь здесь может идти о принципах сюжетности, театральности, т.е. о таких, которые не относятся к специфически музыкальным [14, 250].

фундаментальным) приметам стиля великого венского классика. Как мы помним, ярко индивидуальный композиторский почерк мастера часто предполагал веселую игру, шутку, юмор (во многом коренившиеся в простонародном происхождении Гайдна); в известной степени они означали для него также возможность обрести душевное отдохновение и моральное удовлетворение в любимом искусстве – в противовес бесконечным бытовым неурядицам, материальным и всяческим иным трудностям, обусловленным весьма шатким социальным положением музыканта в Европе XVIII столетия.

И все же можно утверждать, что репризность ярче проявляется на уровне не простых, а сложных трехчастных форм, имеющих, как известно, *циклическое происхождение* и возникающих из последовательно исполняемых подряд (в рамках сюиты) танцев одного и того же либо родственных жанров: Менуэт I – Менуэт II, Бурре I – Бурре II, Гавот I – Гавот II, Гавот – Мюзет и проч. При этом обычно предполагается наличие достаточного контраста – такого, как ладовый (мажор – минор, и наоборот), фактурный (не только полифония – гомофония, но и, например, подвижный бас в первом танце и выдерживаемый, бурдонный – во втором), тугги – камерный состав из трех участников (т.е. трио в буквальном смысле) и т.д. Весьма важен и тематический контраст (так, трио сложной трехчастной формы, как правило, не строится на материале I части; любопытное редкое исключение – Гавот из Английской сюиты Иоганна Себастьяна Баха ре минор – приводит Цуккерман в работе «Анализ музыкальных произведений. Сложные формы» (см.: [19, 17]).

Наличие оппозиционности быстрого и медленного темпов, мажора и минора, тугги и соло, двухдольности и трехдольности, полифонии и гомофонии (т.е. контраста резкого, альтернативного типа) стало возможным не ранее, чем в инструментальной музыке барокко. В ту же эпоху внутри простых (однотемных) форм, включающих свободное развитие типа секвентно-модуляционного развертывания, сформировалось еще одно важное соотношение: устойчивость – неустойчивость гармонического плана. И здесь следует вспомнить о такой существенной закономерности, как более раннее возникновение тональной репризы и более позднее – тематической⁵. Историческая эволюция сонатной формы наглядно и убедительно подтверждает тот факт, что тонально-гармонический фактор здесь первичен, образует

⁵ Это отмечает, в частности, Назайкинский [14, 253].

фундамент формы, тогда как тематизм представляет собой некую надстройку.

Итак, репризность ярче ощущается при наличии контраста, т.е. как повторение после отрицания (такую повторность Цуккерман называл вторичной – в отличие от первичной, где возвращение происходит непосредственно после первоначального проведения, см.: [18, 106]).

Важнейшие условия репризности обсуждались разными авторами. В уже процитированной нами монографии Назайкинского приводятся следующие основные положения:

- 1) обязательность некоторого расстояния, диктуемого масштабами разделов, тематическим и образным решением формы;
- 2) необходимость повторения мысли, а не только словесной или интонационной конструкции;
- 3) желательность снятия метрического корреспондирования с первоначальным проведением тематического материала (следовательно, тяготение к сложным, т.е. многотемным формам);
- 4) наличие контрастности в частях, разделяющих экспозицию и репризу [14, 257–259].

Характеризуя тенденции исторического развития в образцах простых форм XIX века, Цуккерман писал о репризах, воспринимаемых не как «возвращающие», но и как «продолжающие» (приводя в пример, в частности, Романс из струнного квартета ор. 27 Эдварда Грига – см. [18, 99]). Иные яркие примеры из области сложных и развитых форм зрелого венского классического стиля и романтизма, на которые здесь можно было бы указать – I часть «Аппассионаты» Людвига ван Бетховена (начало репризы в которой, звучащее на доминантовом органном пункте, вносит значительную неустойчивость),

первый Мефисто-вальс Ференца Листа (реприза, вступающая не в основной тональности и включающая активную разработочность).

Нельзя не упомянуть и исключительно оригинальную, глубоко новаторскую трактовку репризы в первой части Шестой симфонии Петра Ильича Чайковского – репризы, поначалу имеющей не утверждающий, а продолжающий характер. Краткое проведение в первых тактах данной репризы темы главной партии в основной тональности здесь сразу же сменяется интенсивным развитием, фактически возобновляющим разработку, и приводит к грандиозной кульминации на гармонии уменьшенного септаккорда, включающей звучание гаммы тон-полутона.

Данный пример, имеющий особое значение в исторической эволюции сонатной формы, специально рассматривает Лео Абрамович Мазель (отмечая, с другой стороны, важный факт соответствия данной репризы и всей первой части тенденциям исторического развития сонатной формы в XIX–XX веках). Исследователь подчеркивает раскол репризы на две резко контрастирующие части, установление в первой части цикла особых соотношений тревожно-трагических и светло-лирических образов, а также переосмысление функций разделов формы, приводящее к возникновению внутри нее новых, необычных пропорций [11, 422–424].

Напомним также важное в данной связи рассуждение Цуккермана о важности и естественности *сокращения реприз* – в образцах как простой, так и сложной трехчастной формы [19, 9–10]. Так, нежелательность полного и точного повторения материала первой части после трио сложной трехчастной формы выражается в частых (и хорошо известных уже самым молодым исполнителям) авторских предписаниях не выполнять знаки повторения при возвращении к музыке начала пьесы (или части цикла) – “*Da capo senza ripetizione*” (либо

“senza replica”). Но еще более интересно сокращение репризы, продиктованное особенностями индивидуального замысла конкретного произведения, его драматургическими процессами. Исторически первым примером репризы ослабленной, «убывающей» Цуккерман считает ноктюрн Фридерика Шопена f-moll op. 55 № 1 [19, 9]; он же отмечает типичность сокращенных, динамически нисходящих реприз для Клода Дебюсси (в сноске 8 на странице 9 той же работы сделана ссылка на рукопись работы Цили Борисовны Слуцкой «Проблема формы в симфонических произведениях Дебюсси», где в качестве особо ярких примеров указаны «Празднества» и «Ароматы ночи»). При этом несколько далее отмечается, что расширение репризы для сложной трехчастности, наоборот, нехарактерно [19, 11]⁶.

Принципиально важный момент состоит в том, что реприза должна *ожидаться* слушателем. Утверждая это, мы тем самым предполагаем слушателя опытного, компетентного, свободно ориентирующегося в тональных и тематических процессах формы.

Однако именно ожидаемая реприза способна «обмануть». В таких случаях возможна и правомерна аналогия неточно начинающейся репризы и прерванного оборота – смысловая близость явлений *разных уровней организации музыкального целого*. В подобных случаях есть все основания говорить о своеобразной игре со слушателем: об этом в свое время прекрасно писал Назайкинский.

Одним из важнейших пунктов исторической эволюции репризы в сонатной форме по праву должно быть признано творчество Йозефа

⁶ В данной связи уместно вспомнить известное высказывание Г. Малера о правомерности и необходимости неточных повторений: «Всякое повторение – это уже ложь. Художественное произведение, как жизнь, все время должно развиваться дальше» [12, 491]. Выдающийся российский малеровед И.А. Барсова по этому поводу отмечает, что приведенный афоризм композитора отличается категоричностью и требует известной оговорки при восприятии и обсуждении: Малером отвергается прежде всего простая, точная повторность, немыслимая в рамках его концепции открытой формы [3, 210].

Гайдна. По мнению Зигфрида Шмальцрифта (высказываемому в названной выше статье), уже Гайдн ощущал возвращение после разработки главной темы в основной тональности как застылую и наводящую скуку формальность. Чтобы смягчить схематизм членения (сонатной формы – *М.П.*) и стереть границы (между ее разделами – *М.П.*), а также усилить впечатление того, что самое главное в сочинении – не строгое подчинение жестко заданному типу формы, а показ неповторимого индивидуального характера, он (Гайдн – *М.П.*) одним из первых начал часто применять необычные вступления репризы, эффект которых состоял в том, что местоположение начала репризы удавалось уловить не сразу. Добиться такого эффекта можно двояким образом: «замаскировав» действительное начало репризы либо несколько заранее сымитировав его. Обе эти возможности «стирания границ», уточняет далее Шмальцрифт, получили терминологическое отражение в теоретической литературе лишь вместе со всеобщим утверждением понятия репризы (как самостоятельной части сонатной формы, следующей после разработки – *М.П.*), начиная с выхода в свет «Учения о музыкальной форме» Хуго фон Ляйтентритта (1911) [22, 11].

Рассмотрим теперь несколько показательных конкретных примеров. Мы преднамеренно сосредоточим внимание на началах реприз – таковые, разумеется, тесно связаны с музыкой соответствующих сочинений в целом. Появляясь в одном из «узловых» пунктов формы-конструкции, они особым образом привлекают внимание слушателя (и в каждом случае получают при этом свое особое обоснование) и дают повод предполагать измененное повторение уже знакомого тематического материала.

Обратимся сначала к I части Симфонии № 40 Моцарта KV 550. Хронологически данный пример является наиболее ранним из всех,

которых мы намерены кратко коснуться. Удивительное (хотя и выглядящее достаточно просто) художественное открытие Моцарта в I части симфонии состоит в *наложении окончания разработки и начала репризы*.

Художественно-выразительный смысл такого наложения многообразен и чрезвычайно богат. Прежде всего, оно позволяет Моцарту создать непрерывность движения (непрерывность же усиливается благодаря тому, что вся разработка строится на материале главной темы – музыка побочной здесь полностью избегается). Осуществляется и «полифоническое» наложение оркестровых групп (особым образом дифференцированных и играющих разную роль в оркестровой ткани) – деревянных, медных духовых и струнных. Сергей Сергеевич Скребков (который, насколько нам известно, в своей монографии «Художественные принципы музыкальных стилей» отмечает данное качество впервые в отечественной литературе [16, 228–229]), подчеркивает также структурно-смысловую завершенность разработки, ее отделенность от репризы (разработка, как мы помним, обрамляется сходной музыкой деревянных духовых на движении параллельными терциями). К сказанному можно добавить тонкую перегармонизацию начала главной темы, состоящую в том, что в экспозиции тема начинается на тонической гармонии, а в репризе – на доминанте. Наконец, начало репризы звучит на динамическом угасании: перед нами, если можно так выразиться, «тихая» реприза, что особенно важно на фоне неоднократно встречавшихся вторжений форте, прорывов драматизма – *до и после* рассматриваемого фрагмента (со сходной трактовкой начала репризы мы встретимся и в других примерах, рассмотренных далее)⁷.

⁷ Подобного рода реприза – полная противоположность тем случаям, когда окончание разработки и начало репризы звучат на фортиссимо у всего оркестра, образуют генеральную кульминацию всей части цикла и примерно приходятся на точ-

Особым образом решенные окончание разработки и начало репризы знаменитой симфонии величайшего композитора – одна из важных примет этого уникального сочинения, бесспорно, являющего собой одно из абсолютных чудес европейского музыкального искусства Нового времени.

Приведем дирекцион соответствующего фрагмента I части симфонии *g-moll'*ной симфонии из монографии С.С. Скребкова [16, 229]. На двух верхних строчках здесь выписаны партии духовых (деревянных, а также двух валторн), на двух нижних – партии струнных (см. нотный пример 1).

Пример 1. В.А. Моцарт. Симфония соль минор KV 550. I часть (фрагмент)



Обратимся теперь к трем весьма интересным примерам из музыки Иоганнеса Брамса. Это начала реприз из I части Первой скрипичной сонаты *G-dur* ор. 78, Интермеццо *b-moll* ор. 117 № 2 (два данных примера близки друг другу по особенностям начала реприз) и I части Четвертой симфонии *e-moll*.

ку золотого сечения (вспомним первые части Четвертой симфонии П.И. Чайковского или Пятой Д.Д. Шостаковича).

В скрипичной сонате и Интермеццо встречаем замечательное гармоническое варьирование начала основной темы в первых тактах репризы. В обоих случаях есть доминантовые преддыкты, создающие ясное «предслышание» будущей тоники: именно после них композитор вносит тонкий гармонический штрих и делает отклонение в субдоминанту (см. нотные примеры 2, 3).

Пример 2. И. Брамс. Соната для скрипки и ф-но № 1, I часть (фрагмент)



Пример 3. И. Брамс. Интермеццо ор. 117 № 2 (фрагмент)



Особенно изысканным в плане гармонии является начало репризы в Интермеццо: отклонение в *es-moll* здесь сделано через побочную субдоминанту. В этой, как и в ряде других поздних фортепианных

пьес Брамса (ор. 116–119), постоянно присутствует сложное сочетание признаков нескольких разных жанров, в том числе, конечно, и вокального начала. «Говорящая» мелодика, поддерживаемая гармонией, делает вполне правомерной следующую аналогию: в начале репризы пьесы словно слышится несколько уклончивый, печально-сдержанный ответ на вопрос, звучащий в последних тактах середины на доминантовой гармонии. Такая «вопросо-ответная» организация органично сочетается с исключительным по глубине лирико-элегическим характером музыки Интермеццо⁸.

Вступление репризы в I части Четвертой симфонии Брамса решено несколько иначе. Во-первых, динамический профиль части ор-

⁸ В данной связи заслуживает упоминания вышедшая в 2020 году статья Маркуса Нойвирта «"От мрака к свету" (и обратно к мраку)», которая входит в весьма интересный сборник докладов (по итогам конференции) «Мажор против минора. К истории семантики элементарного музыкального контраста». Проблема полярности двух ладовых наклонений в музыке обсуждается здесь во множестве аспектов – на примерах разных жанров, музыки авторов из нескольких европейских стран, с привлечением материалов теоретических трактатов и руководств по композиции (историческая ретроспектива простирается вплоть до мадригала итальянского Ренессанса). Основной предмет рассмотрения, как пишет сам автор статьи – трактовка репризного проведения мажорной побочной партии в минорных произведениях и возникающие отсюда семантические импликации [21, 196]. Ссылаясь на множество источников, Нойвирт продельывает весьма подробный исторический экскурс, касающийся особенностей изложения репризы у венских классиков, М. Клементи и некоторых других. Вполне естественно, что автор не мог при этом не коснуться давно ставших традиционными апелляций к лингвистике, логике, эстетике, герменевтике. Симптоматично, однако, что, назвав и процитировав Э.Т.А. Гофмана, Э. Ганслика, Г. Шенкера, Т. Адорно, а из более новых авторов – американского логика и философа XX столетия Нельсона Гудмена, Нойвирт в последнем разделе статьи – «Стратегии семантизации музыки» [21, 211–217] – затрудняется отдать кому-либо из них явное предпочтение. Иными словами, перечисленные выше области знаний – философия, языкознание, теория интерпретации – не исключают, а скорее предполагают пояснение на конкретных примерах, равно как и субъективные ассоциации и аналогии. Удачно выбранное название статьи немецкого исследователя, намекающее на возможность вербализации и семантизации ладового контраста в музыке, отражает и чрезвычайно значительные трудности, встающие при проведении аналогий между непрограммной инструментальной музыкой и словесной речью («...и обратно к мраку»). Среди недавних отечественных исследований обращает на себя внимание содержательная статья О.В. Лосевой о ложной репризе, которую мы намеренно не рассматриваем [10].

ганизован таким образом, что перед репризой делается довольно длительное угасание звучности – вплоть до полного ее исчезновения и краткой паузы у всего оркестра. Это, безусловно, некий знак для слушателя, намек на то, что вскоре должно произойти нечто особенно важное. Таковым является ритмическое, фактурное, жанровое преобразование начала главной темы, которая приобретает *хоральный характер* и излагается «пустыми» октавами у деревянных духовых. Значение имеет здесь, конечно, и отстранение от повествовательно-лирического тона высказывания главной темы, переход к чему-то надличностному, бесстрастному, сакрально-высокому. И реприза в том же характере, который был задан в первых тактах всей части, словно «не решается» начаться сразу (см. пример 4).

Пример 4. И. Брамс. Четвертая симфония, I часть (фрагмент)

The image displays a musical score fragment for the first movement of Johannes Brahms' Fourth Symphony. It consists of three systems of staves. The first system features woodwinds: Clarinet in B-flat (Cl.), Violin (Vi.), Clarinet in A (Cl.), Violin (Vi.), Horn (Hob.), and Violin (Vi.). The second system features strings: Trumpet (Br.), Strings (Str.), Bassoon (B.), and Strings (Str.). The third system continues the string parts. The score includes dynamic markings such as *dim.*, *pp sempre*, *ppp*, *p dolce*, *pp*, and *p*. A *col. Ped.* marking is present at the end of the third system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

В этом контексте необходимо несколько слов сказать о *предыкте*. Данный термин, хотя и несколько в ином значении, появляется в «Строении музыкальной речи» Болеслава Леопольдовича Яворского (предыкту и его истории вполне можно было бы посвятить самостоятельное исследование, подобное известной работе Альфредо Казеллы

о совершенной каденции). Следует констатировать, что в справочных и энциклопедических изданиях советского периода об этом элементе музыкальной формы имеется лишь краткая заметка – в «Музыкальном энциклопедическом словаре» [15, 439], тогда как в более объемную и фундаментальную «Музыкальную энциклопедию» специальная статья о предыкте не включена вовсе⁹.

Последний интереснейший пример, на который мы хотели бы указать – это реприза I части Третьей симфонии Сергея Васильевича Рахманинова. Сочиненная в 1936 году, симфония, подобно остальным произведениям позднего периода творчества композитора, не отказывается от тональности, традиционных принципов формообразования и следует многим романтическим традициям, проявившим себя в этом жанре.

Напомним, что в конце разработки композитор делает длительный доминантовый предыкт, но не к *a-moll* (тонике I части), а к *cis-moll*: в басу довольно долго выдерживается звук *gis*, на котором берется малый доминантовый нонаккорд с секстой (*gis-fis-a-c-e*; данная вертикаль нотирована Рахманиновым с опорой на *a-moll*). Динамическое нагнетание на таком предыкте очень значительное, однако к концу раздела звучность стихает, и перед слушателем возникает

⁹ О предыкте как одном из терминов, введенных Б.Л. Яворским, см.: [17, 392]. Предыкт связан с усилением внутреннего динамизма формы, с ясностью архитектурного ощущения ее частей и разделов. Такие качества присущи классико-романтической форме и гораздо менее типичны для формы барокко. В данной связи напомним о важном и точном замечании Ю.К. Евдокимовой в ее статье о становлении сонатной формы в предклассическую эпоху. Функция предыкта, пишет автор, в ранней сонате (у таких авторов, как Д. Скарлатти, В. Манфредини, П.Д. Парадизи и других) отличается от зрелой классической. Доминантовые разделы перед каденцией в доминантовой тональности (точнее, перед побочной партией в экспозиции) – это не предыкты в привычном для нас сегодня смысле: они не содержат устремления и тяготения, а представляют собой скорее зоны пассивного пребывания на доминантовой гармонии. И хотя речь идет не о предыкте перед репризой, здесь все же тонко подмечен эволюционный момент в восприятии и употреблении гармонических средств внутри формы [8, 119].

настоящее гармоническое чудо, удивительная находка композитора: выясняется, что тоника *a-moll* была полностью включена в остро диссонирующий аккорд, звучавший на протяжении всего преддыкта, а в момент начала репризы она словно вырисовывается из доминанты. Иными словами, происходит не разрешение доминанты в тонику, а, как пишет Степан Степанович Григорьев, снятие инофункционального и диссонантного покроя, скрывавшего тонику [7, 136] (см. нотный пример 5).

Пример 5. С. Рахманинов. Третья симфония, I часть (фрагмент)

The image shows a musical score fragment for the first movement of the Third Symphony by S. Rachmaninoff. The score is in G major and 3/4 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 24-25) is marked 'A tempo meno mosso' and 'pp'. The second system (measures 25-26) is marked 'Allegro moderato' and 'Темпо I (Первоначальный темп)'. The third system (measures 26-27) is also marked 'Allegro moderato' and 'Темпо I (Первоначальный темп)'. The fourth system (measures 27-28) is marked 'Fag.' and 'p dolce e espress.'.

Исключительное своеобразие приведенного примера может получить и некоторое музыкально-историческое обоснование: оно обусловлено усиливающейся в XIX столетии индивидуализацией гармонических средств и гармонического языка в целом. И все же композиторская находка Рахманинова, бесспорно, уникальна – другой такой

же или близкий по оригинальности, по своеобразию звучания пример из области гармонии привести непросто.

Сказать следует и про особую изысканность, даже изощренность гармонических средств всей Третьей симфонии – ярчайшему образцу позднего периода творчества выдающегося русского композитора: это хорошо заметно, в частности, при сравнении гармонического языка Второй и Третьей симфоний (можно указать и на необычный, типично романтический тональный план экспозиции I части Третьей: *a-moll – E-dur – F-dur*).

В статье Татьяны Сергеевны Бершадской, подробно рассматривающей важнейшие особенности гармонического стиля Рахманинова, помещен нотный пример, содержащий фрагмент I части симфонии, о котором идет речь [4, 115]. Однако в данном случае он иллюстрирует другое положение и не относится к неповторимо-своеобразному соотношению предыктовой гармонии из окончания разработки и тоники всей части, обозначающейся в начале репризы.

Процитируем еще одно замечательное высказывание Цуккермана. Отвечая на вопросы о возможности рассматривать повторность (полную) как фактор развития и о том, можно ли усматривать в ней проявление каких-либо противоречий, исследователь пишет: «Повторность, разрешая одно противоречие (между отходящим в прошлое звучанием и вторгающимся новым), в то же время порождает другое противоречие, еще более существенное. Звуковой поток непрерывно устремляется вперед; время необратимо. Повторность же есть своего рода движение вспять, наперекор бегу времени. Повторность – в особенности точная – как бы противится развертыванию музыки, становится его антагонистом. Поэтому соотношение повторности с временной процессуальностью музыки оказывается в принципе конфликтным подобно движению в двух противоположных направлени-

ях; этому движению присуща потенциальная внутренняя напряженность» [18, 9].

Итак, в чем же состоит заявленная в названии статьи проблема репризы?

Одно из важнейших, на наш взгляд, ее проявлений – совмещение в рамках репризы разнонаправленных тенденций.

Данный момент очень хорошо раскрыт Виктором Петровичем Бобровским. В своей известной работе «О переменности функций музыкальной формы» исследователь перечисляет пять функций репризы (уточним, что эти функции обозначены как общие композиционные; помимо них, Бобровским формулируются и иные – все они сведены в особую таблицу, демонстрирующую их соотношение [5, 22]). Эти функции таковы: архитектурное скрепление, утверждение главной темы, логическое обобщение, образное обогащение и продолжающееся действие. Первые четыре из них имеют центростремительную природу, пятая – центробежную [5, 71–73]¹⁰.

Остановимся подробнее на функции репризы, названной Бобровским логическим обобщением. Возвращаясь, повторяясь (точно либо с изменениями), основная тема стимулирует слушателя несколько по-новому взглянуть на звучавшее ранее, переосмыслить его. Иными словами, реприза как уравнивание и замыкание формы включает в себе важные стимулы к переоценке (либо окончательной оценке) всего музыкального целого.

Нетрудно понять, что это прекрасно ощущалось и самими композиторами. Наблюдая за трактовкой реприз у авторов классикоромантического периода, можно с уверенностью констатировать, что удельный вес реприз развивающих, продолжающих (как «нарастаю-

¹⁰ Отчасти данные положения отражены также в статье Бобровского о репризе из Музыкальной энциклопедии [6].

щих», динамизированных, так и «угасающих») неуклонно увеличивается с течением времени. Особенно заметной вехой на этом пути стало XIX столетие – век музыкального романтизма.

Логично предположить, что одним из существенных стимулов к этому как раз и стала та внутренняя противоречивость (потенциальная и реальная), диалектичность репризы, на которую мы еще раз обратили внимание и которую многократно характеризовали в своих трудах музыковеды-теоретики. Рассмотренные нами видоизмененные начала реприз в контексте сказанного будут выглядеть не просто частностями и оригинальными композиторскими находками, а своего рода сигналами, говорящими о стремлении творцов музыки различных стран и исторических периодов раскрыть, реализовать те стимулы, которые реприза как таковая заключает в себе.

* * *

Осип Эмильевич Мандельштам в своей прекрасной статье «О природе слова» довольно резко высказался по поводу эволюционной теории и теории прогресса применительно к литературе. По его мнению, такая теория – «самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое такое приобретение сопровождается утратой, потерей <...>. Подобно тому, как существуют две геометрии – Эвклида и Лобачевского, возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна – говорящая только о приобретениях, другая – только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же» [13, 174–175].

Мысль Мандельштама можно с полным основанием распространить и на эволюцию академического музыкального искусства, где приобретения неотрывны от потерь. Бесспорно, что Новая и Новей-

шая музыка открывают иные миры, неизвестные доселе звучания, радикально меняя формы тематизма, способы внутренней организации произведения, его онтологический статус и т.д. Однако невозможно отрицать, что здесь безвозвратно исчезает упругость, динамичность, конструктивно-логическая значимость и действенность двуладовой тональной гармонии. Именно такая гармония вкупе с тематической организацией XVIII–XIX веков были в состоянии обеспечить существование тех проявлений репризности, о которых шла речь, и создать эффекты обманутого ожидания, внезапных нарушений инерции движения музыкальной мысли.

Реприза – одно из важнейших проявлений «направленности формы на слушателя», как выразился в свое время Борис Владимирович Асафьев, обсуждая это качество в произведениях П.И. Чайковского [2]. В известном смысле реприза и репризность аккумулируют в себе некоторые важнейшие, сущностные качества феномена музыкального произведения и шире – всей европейской профессиональной академической музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Арановский М.Г.* Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991.
2. *Асафьев Б.В.* О направленности формы у Чайковского // Избранные труды. Т. II. М.: Издательство Академии наук СССР, 1954. С. 64–70.
3. *Барсова И.А.* Проблемы формы в ранних симфониях Густава Малера // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М.: Музыка, 1972. С. 202–260.
4. *Бершадская Т.С.* О гармонии Рахманинова // Статьи разных лет. СПб., «Союз художников», 2004. С. 90–117.

5. Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 227 с.
6. Бобровский В.П. Реприза // Музыкальная энциклопедия. Т.4. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стб. 601–602.
7. Григорьев С.С. Теоретический курс гармонии. М.: Музыка, 1981. 479 с.
8. Евдокимова Ю.К. Становление сонатной формы в предклассическую эпоху // Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. М.: Музыка, 1972. С. 98–138.
9. Кремлев Ю.А. Йозеф Гайдн. М.: Музыка, 1972. 317 с.
10. Лосева О.В. Ложная реприза: к истории термина и приема // Журнал Общества теории музыки. 2020/2 (30). С. 1–12.
11. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений, изд. 3-е. М., Музыка, 1986. 528 с.
12. Малер Г. Письма. Воспоминания / Сост., вступ. статья и примеч. И.А. Барсовой. М.: Музыка, 1968.
13. Мандельштам О.Э. О природе слова // Сочинения. В 2-х т. Том 2. Проза. М.: Художественная литература, 1990. С. 172–187.
14. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982.
15. Предыкт // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 439.
16. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей / Под ред. В.В. Протопопова. М.: Музыка, 1978.
17. Холопов Ю.Н. Ладовая теория Б.Л. Яворского // Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006. С. 375–394.

18. *Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М.: Музыка, 1980.

19. *Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М.: Музыка, 1984.

20. *Bitzan W.* Zum Transfer einer westeuropäischen Formidee nach Russland und in die Sowjetunion bis 1945 [Electronic source] // Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 15/2 (2018), S. 23–43. URL: <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/980.aspx> (<https://doi.org/10.31751/980>) (дата обращения: 18.07.2021).

21. *Neuwirth M.* “Durch Nacht zum Licht” (und zurück in die Nacht) Formstrategien, dramaturgische Funktionen und semantische Implikationen der Dur-Aufhellung in Reprisen “klassischer” Moll-Sonatenformen // Dur versus Moll – Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts. Köln: Böhlau Verlag, Hg. v. H.-J. Hinrichsen u. S. Keym. 2020. S. 189–218.

22. *Schmalzriedt S.* Reprise / ripresa (nach 1600) // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz nach H.H. Eggebrecht hrsg. von A. Rietmüller; Schriftleitung M. Bandur. Ordner V: P–Se. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005. S. 1–16. URL: <https://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00070513/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=293&pdfseite=> (дата обращения: 18.07.2021).

REFERENCES

1. *Aranovskij M.G.* Sintaksicheskaya struktura melodii [The syntactic structure of the melody]. Moscow: Muzyka, 1991.

2. *Asaf'ev B.V.* O napravlenosti formy u Chajkovskogo [On the direction of the form by Tchaikovsky]. In: *Izbrannye trudy. T. II* [Selected works. Vol. II]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1954. P. 64–70.
3. *Barsova I.A.* Problemy formy v rannih simfoniyah Gustava Malera [Problems of form in the early symphonies of Gustav Mahler]. In: *Voprosy muzykal'noj formy. Vyp. 2.* [Questions of musical form. Issue 2]. Moscow: Muzyka, 1972. P. 202–260.
4. *Bershadskaya T.S.* O garmonii Rakhmaninova [About Rachmaninoff's harmony]. In: *Stat'i raznykh let* [Articles from different years]. Saint-Petersburg: Soyuz khudozhnikov, 2004. P. 90–117.
5. *Bobrovskij V.P.* O peremennosti funkcij muzykal'noj formy [On the variability of musical form functions]. Moscow: Muzyka, 1970. 227 p.
6. *Bobrovskij V.P.* Repriza [Reprise]. In: *Muzykal'naya enciklopediya* [Music Encyclopedia]. Vol. IV. Moscow: Sovetskaya enciklopediya, 1978. col. 601–602.
7. *Grigor'ev S.S.* Teoreticheskij kurs garmonii [Theoretic course of harmony]. Moscow: Muzyka, 1981.
8. *Evdokimova Yu.K.* Stanovlenie sonatnoj formy v predklassicheskuju epohu [Formation of the sonata form in the pre-classical era]. In: *Voprosy muzykal'noj formy. Vyp. 2* [Questions of musical form. Issue 2]. Moscow: Muzyka, 1972. P. 98–138.
9. *Kremlev Yu.A.* Jozef Gajdn [Joseph Haydn]. Moscow: Muzyka, 1972.
10. *Loseva O.V.* Lozhnaya repriza: k istorii termina i priema [False Reprise: on the history of the term and reception]. In: *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2020/2 (30). P. 1–12.
11. *Mazel' L.A.* Stroenie muzykal'nykh proizvedenij [The structure of musical works], izd. 3-e. Moscow: Muzyka, 1986.

12. *Maler G.* Pis'ma. Vospominaniya [Letters. Memories] / Sost., vstup. stat'ya, i primech. I.A. Barsovoj. [Comp., intro. article, and notes by I.A. Barsova]. Moscow: Muzyka, 1968.

13. *Mandel'shtam O.E.* O prirode slova [About the nature of the word]. In: O.E. Mandel'shtam. Sochineniya. V 2-h t. Tom 2. Proza [O.E. Mandelstam. Essays. In 2 vols. Vol. 2. Prose]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1990. P. 172–187.

14. *Nazajkinskij E.V.* Logika muzykal'noj kompozicii. [The logic of a musical composition]. Moscow: Muzyka, 1982.

15. Predykt [Precursor]. In: Muzykal'nyj enciklopedicheskij slovar'. [Music Encyclopedia]. Moscow: Sovetskaya enciklopediya, 1990. P. 439.

16. *Skrebkov S.S.* Hudozhestvennye principy muzykal'nyh stilej. [Artistic principles of musical styles] / Pod red. V.V. Protopopova [Edited by V.V. Protopopov]. Moscow: Muzyka, 1978.

17. *Kholopov Yu.N.* Ladovaya teoriya B.L. Yavorskogo. In: Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: Uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov [Musical-theoretical systems: A textbook for the historical-theoretical and compositional faculties of music universities]. Moscow: Kompozitor, 2006. P. 375–394.

18. *Tsukkerman V.A.* Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Obshchie principy razvitiya i formoobrazovaniya v muzyke. Prostye formy [Analysis of musical compositions. General principles of development and formation in music. Simple forms]. Moscow: Muzyka, 1980.

19. *Tsukkerman V.A.* Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Slozhnye formy [Analysis of musical compositions. Complex shapes]. M.: Muzyka, 1984. 214 p.

20. *Bitzan W.* Zum Transfer einer westeuropäischen Formidee nach Russland und in die Sowjetunion bis 1945. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 15/2 (2018), S. 23–43. Available at:

<https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/980.aspx> (<https://doi.org/10.31751/980>) (accessed at: 18.07.2021).

21. *Neuwirth M.* “Durch Nacht zum Licht” (und zurück in die Nacht) Formstrategien, dramaturgische Funktionen und semantische Implikationen der Dur-Aufhellung in Reprisen “klassischer” Moll-Sonatenformen. In: Dur versus Moll – Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts. Köln: Böhlau Verlag, Hg. v. H.-J. Hinrichsen u. S. Keym. 2020. S. 189–218.

22. *Schmalzriedt S.* Reprise / ripresa (nach 1600). In: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie / im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz nach H.H. Eggebrecht hrsg. von A. Rietmüller; Schriftleitung M. Bandur. Ordner V: P–Se. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005. S. 1–16. Available at: <https://daten.digitalensammlungen.de/0007/bsb00070513/images/index.html?fip=193.174.98.30&seite=293&pdfseitex=> (accessed at: 18.07.2021).



Техника музыкальной композиции

Научная статья

УДК 781.61

DOI: 10.56620/2587-9731-2021-3-043-072



Музыка – ожившая архитектура: готический собор как модель совершенной
музыкальной композиции глазами Венсана д'Энди

Елена Владимировна Ровенко

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,

г. Москва, Россия,

rovenko-lena@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4318-7106>



Аннотация. Стремясь фундаментализировать собственные представления об идеальном алгоритме построения музыкальной формы и конкретных вариантах его практической реализации, Венсан д'Энди прибегает к обоснованиям общехудожественного плана, что, видимо, призвано подтвердить особый статус предлагаемых композиционных стратегий в силу их универсальности и общности для разных видов искусств. Поэтому данные композиционные стратегии обретают эстетический базис в таких категориях, как ритм, порядок, пропорциональность, симметрия, имманентных любому искусству пространственно-временного континуума, крайние точки которого маркируют, в глазах д'Энди, соответственно, архитектура и музыка. Корреляции между ними в сфере формообразования устанавливаются д'Энди посредством рецепции идей Гегеля, Рескина и Шарля Лёвека, для осмысления которых в статье актуализуется культурно-исторический подход.

Исторически наиболее зрелым и конструктивно наиболее совершенным принципом организации музыкальной и архитектурной формы становится «циклический принцип» (по терминологии д'Энди), применяемый исключительно к многочастным композициям, высшими образцами которой служат «циклическая соната» и готический собор. В основе названного принципа лежит идея переносной симметрии исходной ячейки-паттерна вкуче с ее вариантным обновлением. Предметом исследования в настоящей статье выступает специфика реализации «циклического принципа» *per se* — такой ракурс исследования избран впервые, в то время как конкретные варианты воплощения этого принципа в музыке неоднократно анализировались, традицию чему заложил сам д'Энди в своих лекциях, изданных как трехтомный «Курс музыкальной композиции». Пошаговый способ претворения циклического принципа на практике независимо от вида искусства и конкретного художественного материала выводится путем применения метода сравнительного анализа, помогающего вывести общие модели работы с повторяющимся паттерном в пространственном и временном искусствах.

Установлено, что: 1) в качестве «циклического элемента», подлежащего трансформациям, выступает синтаксически артикулируемая структура, которая может по своим характеристикам служить первичной композиционной единицей (от клетки и мотива в музыке — до скульптурных деталей собора); 2) общим для музыки и архитектуры средством развития художественного материала становятся ритмические преобразования исходных паттернов, затрагивающие их внутреннюю структуру при сохранении ее ядра, чем обеспечивается реализация эстетической максимы «единство в многообразии», почитаемой д'Энди важнейшей при выстраивании художественного целого в любом виде искусства.

Ключевые слова: Венсан д'Энди, Джон Рескин, «циклический принцип», «циклическая форма», «циклическая соната», готический собор

Для цитирования: Ровенко Е. В. Музыка — ожившая архитектура: готический собор как модель совершенной музыкальной композиции глазами Венсана д'Энди [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 3. С. 43–72. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-043-072>

Technique Of Musical Composition

Original article

Music is an Architecture Revived: a Gothic Cathedral as a Model for a Perfect Musical Composition
as Seen by Vincent D'Indy

Elena V. Rovenko

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia,

rovenko-lena@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-4318-7106>

Abstract. Vincent d'Indy developed his own understanding of the ideal algorithm of constructing musical forms. In support of his concept, he took a general artistic perspective. His aim, apparently, was to confirm the special status of the suggested compositional strategies as universal for different kinds of art. These strategies are grounded in such categories as rhythm, order, proportionality, and symmetry inherent to any kind of spatial/temporal art with architecture and music representing the extremes of the spatial/temporal continuum. D'Indy established the correlations between the spatial/temporal arts by embracing the ideas of Hegel, Ruskin, and Lévesque. To explore these ideas, the article resorts to the cultural and historical analysis.

D'Indy argues that the “cyclic principle” is the most mature historically and the most perfect constructively. The principle applied exclusively to multi-movement compositions has its basis in the translational symmetry of the initial pattern-cell together with its variant renewal. The “cyclic principle” finds its supreme realization in the “cyclic sonata” and the Gothic cathedral.

The article is the first attempt to analyse how the “cyclic principle” is used *per se*, while its particular implementation in music has repeatedly been discussed. The latter was initiated by d'Indy himself in his *Cours de Composition Musicale*. A step-by-step method of putting the cyclic principle into practice, regardless of the artistic material, is derived by applying the comparative analysis, which helps to develop universal models for working with repetitive patterns in spatial and temporal arts.

The analysis revealed the following: first, a “cyclic element” is represented by a syntactically articulated structure which may function as an initial compositional unit (from musical cells to sculptural details); second, the elaboration on the artistic material in music and architecture is done through rhythmic transformations of patterns resulting in the new internal structure with the core preserved. The latter ensures the implementation of the aesthetic maxim “unity in diversity”, seen by d'Indy as crucial in constructing the artistic whole.

Keywords: Vincent d'Indy, John Ruskin, *cyclic principle*, *cyclic form*, *cyclic sonata*, Gothic cathedral

For citation: Rovenko E. V. Music is an Architecture Revived: a Gothic Cathedral as a Model for a Perfect Musical Composition as Seen by Vincent D'Indy [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology*, 2021, no. 3, pp. 43–72. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-043-072>

Учение о музыкальной композиции, предложенное крупнейшим французским теоретиком эпохи fin de siècle, Венсаном д'Энди (1851–1931), отличается гармоничным синтезом трех аспектов: философско-эстетического (обоснование художественных достоинств той или иной формы), теоретического (правила ее построения) и практического (примеры реализации разных форм в конкретном материале). Для обоснования собственных взглядов д'Энди привлекает широкий круг идей, заимствованных из письменных текстов или устных источников, которые зачастую непротиворечиво соединяются исключительно в художественном мышлении композитора (в философской сфере — Священное Писание, Георг Фридрих Гегель, Лев Николаевич Толстой, Джон Рёскин, Шарль Лёвек; в теоретической — Гуго Риман, Артур фон Эттинген, Герман фон Гельмгольц, Рихард Вагнер, Сезар Франк).

Среди имплицитных целей, не четко артикулируемых д'Энди, но имеющих, пожалуй, основополагающее значение для его концепции, — стремление 1) выявить вид искусства с наибольшим конструктивным потенциалом; 2) спроецировать имманентные ему формообразующие

алгоритмы на иные виды искусства; 3) найти общие для всех видов искусств (пространственных и временных) конструктивные принципы, фундирующие логику формообразования.

В трактате «Курс музыкальной композиции» д'Энди, апеллируя к наиболее важной, насущной необходимости строить жилища, рассматривает архитектуру как первичный результат практической деятельности человека, но одновременно и как «первое значительное (tangible) проявление человеческого духа в области искусства» [19, 10]. Путь развития архитектуры от утилитарной функциональности до манифестации подлинной творческой энергии человека поверяется его стремлением и стремлением каждого искусства, — судя по рассуждениям д'Энди, *имманентным*, — приобщиться к Божеству (la Divinité): «именно с помощью веры и даже <...> *религиозности целесообразное искусство (l'art utile), отвечающее потребностям жизни тела, превращается в свободное искусство (art libéral), средство жизни души*» [там же, 10–11; курсив оригинала]¹.

«Устремленностью к Божеству» (l'aspiration vers la Divinité)² д'Энди объясняет не только *качественное изменение* самой сути искусства (скажем так, от материального — к духовному), но и онтологическое родство всех его видов: искусства «проникают друг в друга до такой степени, что иногда трудно с уверенностью установить их собственные границы. Это действительно не *разные искусства*, а *разные формы искусства*, единого искусства <...>; и именно в Искусстве, во всех его видах, *душа ищет средства*, чтобы связать свою жизнь с Суще-

¹ См. подробнее: [19, 10–12]. Д'Энди мог основываться также на источнике: [24, 21–38].

² «Без *Веры* искусства нет» [19, 10; курсив первоисточника]; «Принцип любого искусства содержится в религиозном порядке» [19, 83]. См. также: [19, 29, 66].

ством, которое предстает ее принципом» [19, 11; курсив и разрядка оригинала]³. Генезис подобных воззрений композитора может служить предметом специального исследования; они напоминают шеллингианскую концепцию единения искусств в Абсолюте, являющемся их истоком и первопричиной⁴.

Впрочем, в обозначенном единении присутствует очевидная дифференциация. Композитор выстраивает градацию искусств, видимо, по критерию прочности и непосредственности их связи с архитектурой как первоосновой⁵: скульптура, живопись, литература, музыка⁶; причем, как можно заметить (хотя д'Энди и не пишет об этом), архитектура и музыка, располагающиеся в крайних точках «шкалы» видов искусств, маркируют границы пространственно-временного континуума: искусство, овладевающее пространством и структурирующее его, и искусство, управляющее временем и претворяющее его в свой материал.

³ Взгляды д'Энди на природу искусства как имманентно связанную с религией импонировали далеко не всем его коллегам; например, они откровенно раздражали К. Сен-Санса. См.: [28, 2].

⁴ «Я буду определять не только искусство, но Единое и Все (Ein und Alles) в форме и образе (Gestalt) искусства. Довольно легко предполагать, что Вселенная в качестве органической целостности, а также как художественная целостность и произведение искусства, находится в Абсолютном. Музыка, словесность, живопись — все искусства, как и искусство в целом, обретаются сами по себе (An sich) в Абсолютном» [10, 398]. Однако, насколько известно, имя Шеллинга ни в трактате, ни в уже изданных статьях д'Энди не упоминается.

⁵ «<...> Я считаю архитектуру истоком иных искусств: все остальные вытекают из нее последовательно и иерархически» [17, 17]; [26, 215], — эта максима, заимствованная из 6 параграфа 7 главы рёскиновских «Светочей архитектуры», по сути, служит творческим кредо д'Энди.

⁶ Скульптура и живопись изначально предназначались для функциональной артикуляции и украшения частей зданий соответственно, литература и музыка в синкрезисе появились из стремления передать словами «чувство восхищения героями» [19, 10], уже оформленное во внутреннем коллективном представлении (и, видимо, зафиксированное в наглядной форме изображений), — и транслировать его другим.

Однако диалектические противоположности сходятся, и потому логично, что *архитектура и музыка оказываются в трактовке д'Энди наиболее родственными искусствами*. Стремясь вывести корреляции между конструктивными качествами музыки и архитектуры, д'Энди, в сущности, отсылает к известному тезису: «архитектура — это застывшая музыка», который на разные лады развивали Иоганн Вольфганг Гёте, Фридрих Шеллинг, Фридрих Шлегель⁷. Но, конституируя историческую первичность зодчества, д'Энди словно бы принимает во внимание смысловую «инверсию»: «музыка — это ожившая архитектура». Основой для подобной имплицитной метафоры становятся варианты конструктивного овладения пространственно-временным континуумом, «предлагаемые» музыке архитектурой, — варианты, базирующиеся на общности некоторых онтологических и эстетических категорий, имманентных как пространству, так и времени.

Важнейшей подобной категорией становится ритм: он «является основным элементом, общим для всех видов искусства; именно он создает правильный порядок (*la bonne ordonnance*) линий, форм, цветов и звуков» [19, 11]⁸; ритм — это «*Порядок и Пропорция в Пространстве и во Времени*» [19, 18]. Отсюда следует, что сущностное родство музыки и архитектуры может проявиться в тех их образцах, в которых

⁷ Гете отмечал (в беседе с Иоганном Петером Эккерманом от 23 марта 1829 года): «Среди моих бумаг <...> я нашел листок, где я называю архитектуру “застывшей музыкой”. И в самом деле это так. Настроение, создаваемое архитектурным искусством, близко к эффекту, производимому музыкой» (цит. по: [9, 283]); один из гетевских афоризмов: «Архитектура — это онемелая музыка» [3, 110]. Согласно Шеллингу, «архитектура <...> есть музыка в пространстве, как бы застывшая музыка <...>» [7, 281]. «Фридрих фон Шлегель назвал архитектуру застывшей музыкой; в самом деле, оба искусства покоятся на гармонии отношений, выражаемых количественно и в основных чертах легко улавливаемых умом» [1, 49], — говорит Гегель.

⁸ Ср. у Шеллинга: «Ритм, взятый в своей абсолютности, есть вся музыка...» [7, 200]; «<...> музыка оказывается не чем иным, как услышанным ритмом и гармонией самого зримого универсума» [7, 206].

названные «порядок и пропорция» актуализуются самым естественным способом. Необходимо найти форму, которая наилучшим образом воплощает категорию ритма и выводимый из нее принцип симметрии (зеркальной, переносной и проч.). Такой наисовершеннейшей формой овладения пространством и превращения его в архитектурную конструкцию д'Энди считает *готический собор*; коррелирующей же с ним формой овладения временем и превращения его в музыкальную длительность — «циклическую форму» (*la forme cyclique*). В основе обеих форм, согласно д'Энди, лежит самый важный, исторически наиболее зрелый и конструктивно наиболее логичный «циклический принцип» (*le principe cyclique*), обеспечивающий высшую артикулированность и, диалектически, высшую связь между частями целого и высокохудожественное единство в многообразии.

Выбор готического собора в качестве совершенной модели для католика д'Энди, с его верой в религиозные истоки искусства, вполне логичен: в процессе сакрализации архитектуры жилище превращается в храм Божества (*Temple de la Divinité*) [19, 18]. Как замечает Штефан Кайм, энтузиазм французов по отношению к готическим соборам берет свои истоки в культуре романтизма (исследователь в особенности выделяет Франсуа Рене де Шатобриана)⁹. «Этот культ, питаемый не

⁹ Также Кайм в качестве примеров тяготения французских мастеров искусства к готике называет: знаменитую серию с Руанским собором К. Моне (1892–1894); исследования Э. Маля (*Emile Mâle*) «Религиозное искусство XIII века во Франции» (*L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, 1898; цитируется в первом томе трактата д'Энди [19, 83]) и О. Родена («Соборы Франции» — *Les cathédrales de France*, Paris, 1914); романы «На пути» (*En route*, 1896) и «Собор» (*La cathédrale*, 1898) Ж.-К. Гюисманса, который, «подобно Шатобриану, а затем и [Луи] Лалуа, подчеркнул связь между средневековой архитектурой и григорианским пением, назвав последнее воздушным, движущимся парафразом неподвижной структуры соборов [23, 16]. Среди музыкальных композиций Кайм, помимо фортепианной Прелюдии К. Дебюсси (№ 10 «Затонувший Собор»), заостряет внимание на органных произведениях Ш.-М. Видора («Готическая симфония», 1894, и «Романская симфония»,

только религиозными и эстетическими, но также патриотическими и социальными мотивами, достиг своего апогея в конце века, когда католическая месса воспринималась как синестетическое целостное произведение искусства» [23, 16].

Собор, будучи зримой репрезентацией принципа веры как основы любого искусства, интерпретируется д'Энди в качестве высшего образца архитектуры и в духовном, и в эстетическом, и в собственно формотворческом аспектах.

Аллегорико-символический аспект

Образ готического здания появляется в сценических произведениях композитора как означивание присутствия Божественного в мире. Например, еще в раннем драматическом сочинении «Песнь о колоколе» (*Le Chant de la cloche*, 1879–1883), представляющем собой сильно модифицированный вариант соответствующего поэтического опуса Шиллера (*Das Lied von der Glocke*, 1799), в сцене под названием «Видение» (*Vision*), ожившие готические скульптуры с колокольни становятся визуализированным воплощением мира духов, которые советуют мастеру Вильгельму приобщиться к «вечной Гармонии» (*l'Harmonie éternelle*) — ее персонифицирует душа умершей возлюбленной Вильгельма, Леноры [21, 12–14]. В финале первого действия «Легенды о Святом Христофоре» (*La Légende de Saint Christophe*, 1908–1915) образ готического собора, парящего в облаках, в лучах заходящего солнца, по сути, выступает метонимической заменой образа самого Господа Бога, так как при появлении абриса величественного здания

1900, посвященные соборам Руана и Тулузы соответственно, причем в каждой используется григорианский хорал) и опере Ж. Юре (Jean Hurés) «Собор» (*La Cathédrale*, 1910). См.: [23, 16].

Принц Зла (le Prince du Mal) — одна из личин дьявола — обращается в бегство.

Эстетический аспект

Кроме религиозной интенции, причиной особого художественного статуса готического собора в глазах д'Энди служили эстетические представления композитора. На них оказали влияние разнохарактерные источники. Общеэстетическая основа суждений д'Энди обусловлена текстами почитаемого им Гегеля¹⁰. Примечательно, что Гегель рассматривает именно готический собор как образец стремления архитектуры вознестись от функциональной телеологичности — к духовной. Хотя соответствующих гегелевских цитат д'Энди не приводит ни в «Курсе музыкальной композиции», ни в статьях, нетрудно заметить: фактически философ выявляет ту интенцию развития зодчества, которую д'Энди определяет как магистральную для всех искусств. Собор, замечает Гегель, «имеет и показывает определенную цель, но в своей грандиозности и возвышенном покое поднимается к бесконечности, за пределы только целесообразно-служебного» [1, 67]. «Благодаря этому возвышению к бесконечному, — заключает философ, — зодчество получает свое, независимое от голой целесообразности значение, которое оно стремится выразить пространственными, архитектурными формами» [1, 68]¹¹.

¹⁰ С идеями Гегеля, и прежде всего его эстетическими суждениями, д'Энди мог ознакомиться по следующему источнику: [12, 139–141].

¹¹ Особое, немиметическое, сакральное значение готики выражается чисто пространственными формами. По сути, форма в данном случае становится не просто проводником, а репрезентантом содержания, его символическим означением. Отсюда важность конструктивного аспекта, в том числе — категорий ритма и пропорции.

Акцидентальным источником, обосновывающим онтологическую органичность готики, становится для д'Энди книга «Наука о красоте» [25] весьма популярного в 1860-е годы во Франции философа Шарля Левека (Charles Lévêque, 1818–1900). Левек в 1859 году был победителем конкурса, учрежденного Академией гуманитарных наук и политологии. Некоторые выдержки из труда Левека о смысле категории красоты д'Энди приводит в «Курсе музыкальной композиции» [17, 378].

Наконец, наиболее специфическое воздействие на д'Энди оказали воззрения Джона Рёскина, чью книгу «Семь светочей архитектуры» [26] музыкант цитирует для обоснования собственных суждений, касающихся конкретно-практического построения формы в разных искусствах. Как известно, эстетику Рёскина стали изучать во Франции еще с 1864 года, когда в “Revue de deux mondes” появилась статья Жозефа Мильсана (Joseph Milsand), который был не в восторге от Рёскина в силу чрезмерного интеллектуализма последнего: каменную книгу здания нужно «читать», подчиняя эффект самой архитектуры «тексту» из скульптур; искусство рассматривается как средство передачи информации; никакой «оптической иллюзии (trompe l'oeil)»; ведь в текстах Рёскина «идеи, вечно одни идеи»¹².

В то время, когда был скомпонован первый том «Курса музыкальной композиции» (1897–1898)¹³, во Франции существовала разногласия мнений по поводу Рёскина. Так, Марсель Пруст считал его «одним из величайших писателей всех времен и стран»; Робер де ля Сизеран (Robert de la Sizeran) в работе «Рёскин и религия красоты» (Ruskin et la religion de la beauté, 1897) восхищался любовью писателя к природе и осуждением викторианского общества; Жак Барду (Jacques

¹² См. подробнее: [13, 103].

¹³ О датировке см: [29, 54]; [5, 72].

Bardoux), напротив, взялся за критику «ненаучного», «не дедуктивного» метода Рёскина (работа «Идеалистическое и социальное движение в английской литературе XIX века: Джон Рёскин» — *Le Mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIXe siècle: John Ruskin*, 1901); а Андре Шеврийон (André Chevillon) попытался исследовать истоки мыслей Рёскина, природу категорий «мистического», «Божественного», «эстетической эмоции», «жизненной силы» и проч. («Мысль Рёскина» — *La Pensée de Ruskin*, 1909)¹⁴. На этом фоне позиция д'Энди примечательна: суждения Рёскина он не просто воспринимает некритически, но избирает как эстетико-философский ориентир. Д'Энди мог импонировать и интеллектуализм Рёскина (идея о репрезентации сакральных смыслов в искусстве как высшей его цели вполне интеллектуальна по природе), и неприятие английским писателем Ренессанса, особенно позднего¹⁵. Не останавливаясь подробно на сопоставлении религиозных убеждений д'Энди и Рёскина, стоит отметить, что три добродетели, обладание которыми необходимо, по мысли композитора, для истинного художника (вера — *la Foi*, надежда — *Esperance*, милосердие — *la Charité* [19, 16]), коррелируют с некоторыми рёскиновскими «светочами» (Жертвенность — *Sacrifice*, Правда — *Truth*, Мощь — *Power*, Красота — *Beauty*, Жизнь — *Life*, Память — *Memory*, Послушание — *Obedience*), без коих невозможно возвести Собор¹⁶.

¹⁴ См. подробнее: [13, 104–105].

¹⁵ О негативном отношении композитора к Ренессансу см.: [15, 304].

¹⁶ Раскрытие этого тезиса, анализ имманентных свойств мышления средневековых каменщиков, а также базовых черт готики, представленные в «Семи светочах» и «Камнях Венеции» (*The Stones of Venice*, 1851–1853), стали ощутимым вкладом Рёскина в развитие движения «готического Возрождения» (*Gothic Revival Architecture*), выразителем идей которого был, например, архитектор О. Пьюджин (*Augustus Pugin*). Рёскин настаивал не просто на актуализации духа готики в современных постройках, но и на буквальном воссоздании ее конструктивных свойств —

Конструктивный аспект

В конструктивном аспекте готический собор служит для музыки формотворческой моделью, ориентированной на воплощение циклического принципа. «Венсан д'Энди определяет циклический принцип как конструкцию, “подчиненную определенным специфическим темам, появляющимся вновь и вновь в каждой из частей, составляющих произведение, в котором они выполняют функцию объединения [частей формы]”» [14, 162], — замечает Кристоф Губоль, а Жан-Пьер Бартоли объясняет, что под выражением «циклическая форма» понимается «структура многочастного произведения, в которой одна или несколько тем (или мотивов в функции тем — *motifs thématiques*) повторяются от одной части к другой» [11, 480]. Согласно д'Энди, смысл циклической формы «состоит в том, чтобы сделать из *хорошо подобранной* темы (*d'un thème bien choisi*) основу для всех частей, которые составляют художественное целое» [22, 60]. Циклический принцип применим, стало быть, именно к многочастной форме; собор д'Энди также воспринимает как многочастную структуру (деление на нефы, алтарную часть и пространство перед ней и т. д. [17, 377–378]).

Наивысшим воплощением циклического принципа служит среди музыкальных форм «циклическая соната», так как вообще соната в иерархии жанров — «бессмертный архетип любой музыки» (*l'immortel archétype de toute musique*) [18, 9]. Д'Энди предлагает развернутую характеристику данной формы:

Циклическая соната — это такая [соната], конструкция которой подчинена определенным специальным темам, возникающим в различных видах в каждой из частей, составляющих произведение,

и не признавал, в отличие от Э. Виолле-ле-Дюка, уместности творческого обновления при реставрации памятников прошлого (ибо Собор являет собой высшую органическую сочлененность всех деталей).

где они выполняют функцию, в некотором отношении регулирующую или объединяющую (*régulatrice ou unificatrice*). Циклический характер (*le caractère cyclique*), обусловленный присутствием этих бессменных тем, *ведущих мотивов* (*motifs conducteurs*), которые придают частям или пьесам, составляющим музыкальное произведение, вид *цикла из пьес*, обязательно зависимых друг от друга, не специфичен [только] для Сонаты. Однако <...> Соната выступает прототипом всех симфонических форм, ставших после нее циклическими <...>» [17, 375]¹⁷.

Именно сонату д'Энди именует «архитектурным монументом» (*un monument architectural*) и «звучащим Собором» (*une cathédrale sonore*) [17, 377], а собор — «великолепной Сонатой из камня» (*une magnifique Sonate de pierre*) [20, 474], утверждая единство алгоритма создания наивысшего типа циклической формы в архитектуре и музыке. «В образе звучащего собора, — отмечает Кайм, — д'Энди <...> привел к общему знаменателю свой эстетический конструктивизм и свои связи с традициями в области религии» [23, 16].

Первый шаг алгоритма построения циклической формы

Необходимо прежде всего выбрать определенный структурный элемент, который будет служить смысловой и конструктивной единицей при организации архитектурной или музыкальной формы [17, 14]¹⁸, прославляя композицию, создавать артикулирующие ее корреляции, относящиеся к художественному материалу¹⁹, и тем самым способствовать *высшей связности художественного целого*. Этот тезис д'Энди заимствует, развивая его, у Рёскина, из 4 главы, XXVI параграфа

¹⁷ Далее в тексте термины с определением «циклический» употребляются без кавычек в значении, которым наделил их д'Энди.

¹⁸ «Сочинять — значит упорядочивать неравные элементы (*éléments inégaux*); и первое, что нужно сделать при создании композиции, — определить, что будет выступать основным элементом» [17, 14].

¹⁹ См. также: [17, 378].

«Семи светочей архитектуры» [26, 130]; следовательно, свойства архитектуры избираются композитором в качестве отправного пункта для рассуждений о принципах устройства циклической формы.

Что может служить первичным элементом (*élément cyclique*)? Примечательно использование сходной терминологии в отношении музыки и архитектуры. В музыке наблюдается разнообразие циклически повторяющихся структур по синтаксическому признаку: от мельчайшей «циклической клетки» (*la cellule cyclique*) [17, 237, 333, 334], гармонической, ритмической, мелодической²⁰, или «порождающей клетки» (*cellule génératrice*) [20, 479], [27, 18] — до «циклического мотива» (*motif cyclique*) [16, 31], [17, 376], «ведущего мотива» (*motif conducteur*) [18, 6, 150, 167], [5, 73–74] и «циклической темы» (*thème cyclique*) [17, 97, 376, 391, 486]; [16, 132]; [18, 198, 207]. В готическом соборе д'Энди отмечает присутствие «ведущих тем», роль которых выполняют «циклические фигуры» (“*figures cycliques*”) [17, 377–378].

Терминологический параллелизм д'Энди может вызвать вопросы, так как скульптура, казалось бы, — нечто внешнее по отношению к архитектурному каркасу здания, в то время как музыкальная тема имманентна самому материалу, самому художественному целому. Однако, во-первых, скульптурная ритмика собора абсолютно свободна от практически-функциональной обусловленности, что позволяет скульптуре быть выражением того прикосновения к истинно Божественному, о котором, как уже говорилось, д'Энди писал как о необходимом итоге развития любого искусства. Духовное совершенство готики, таким образом, обусловлено именно скульптурным убранством и,

²⁰ «Структурное воплощение мотива (наименьший синтаксический элемент) — клетка. Клетка, или монада (*La cellule ou monade*) — “наименьшая неделимая группа (*le plus petit groupe indivisible*), скомпонованная из последовательности звуков”» [4, 81].

диалектически, в свою очередь, программирует его структурное совершенство: дух инспирирует имманентный смысл материальной формы. Во-вторых, скульптурное убранство собора, несмотря на его явную декоративную функцию, органически связано с архитектурой, выражая ее сакральный смысл посредством миметизации форм и частичного привнесения нарратива (Собор — каменная книга). Более того: именно путем орнаментации здания достигается абстрагирование телесности²¹ и возможность не бороться с материальной тяжестью: форма оказывается превзойдена содержанием — почти в гегельянском смысле. Поэтому уподобление повторяющейся фигуры на фасаде собора реплицируемому музыкальному мотиву представляется оправданным: оба циклических элемента наилучшим образом выражают суть бытия художественного материала в пространстве и во времени соответственно.

*Второй шаг алгоритма
построения циклической формы*

Далее, выбрав первичный элемент, нужно выполнять предписание, извлеченное из текста Рёскина: *«используйте одну большую деталь с другими меньшими, или же главную деталь с другими соподчиненными, и гармонично соедините их вместе.* Иногда отсюда происходит регулярное членение, например, как между высотными уровнями в ладно построенных домах; в других случаях стоит вести речь о монархе с более скромной свитой: например, таков шпиль, окруженный пинаклями. *Варианты композиции бесконечны, но закон остается универсальным: пусть нечто доминирует над всем остальным*

²¹ Это абстрагирование усиливается и выходит на новый уровень путем отвлечения уже конкретного, фигуративного смысла каждой скульптуры за счет включения ее в структуру высшего порядка — ряд скульптур, в котором на первый план выступает ритмическая организация целого.

либо по своему размеру, либо по функции, либо по вызываемому интересу» [17; 14]; [26, 130]. Д'Энди делает вывод: «Это мастерское определение, примененное Рёскиным к архитектуре, относится и к любой художественной композиции и, возможно, более всего — к музыкальной композиции» [17, 14]. Впрочем, названный закон д'Энди применяет к музыкальной композиции, скажем так, «в инверсии». Созерцая парижский Нотр-Дам, зритель сперва замечает пропорциональность целого (добавлю, по системе квадрирования, что очевидно), а потом начинает всматриваться в детали и артикулировать ритмическую структуру на разных иерархических уровнях; слушая Пятую симфонию Бетховена, — а для д'Энди интонационные связи между частями этой симфонии служат предвестием циклического принципа — реципиент движется от частного (известной «ритмической клетки», открывающей первую часть) к общему «синтезирующему впечатлению» [19, 17–18]. Сам композитор мотивирует отличия восприятия пространственного и временного ритмов формы спецификой организации материала; при этом соразмерность, порядок, пропорция и ритмическая артикуляция формы в обоих случаях имманентны совершенной структуре художественного целого.

Актуализация перечисленных категорий при внутренней артикуляции художественного целого достигается, в первую очередь, с помощью принципа *симметрии*: этот принцип д'Энди, отсылая к Гегелю, объявляет общим *именно для музыки и архитектуры* [17, 14]. Ясно, что из всех видов симметрии природе циклического принципа наилучшим образом соответствует *переносная*. Перенос *во времени* исходного паттерна-ячейки продуцирует композиционные «рифмы» (и образует «большие архитектурные линии» — *les grandes lignes architecturales* [20, 476]), причем расстояния между ними вполне могут быть соотне-

сены друг с другом и быть рассчитаны с точки зрения тех или иных пропорций (например, золотого сечения). Перенос в пространстве (*репликация*) определенной детали, скульптурного украшения, производимый чаще всего по равным либо визуально соразмерным промежуткам, всемерно способствует реализации категории порядка.

Третий шаг алгоритма построения циклической формы

Проводя циклический элемент по всем частям музыкальной или архитектурной композиции, следует не забывать о его *вариантном обновлении*, причем ритмические преобразования композитор считает наиболее важными, — что возвращает к идее о ритме как фундаменте все виды искусства категории. Рассматривая средства и варианты «циклической модификации» (*la modification cyclique*) выбранного элемента, д'Энди обозначает три ее аспекта: ритм, мелодия, гармония — и приходит к выводу, что чаще всего встречаются именно *ритмические изменения*, без которых не обходится, по сути, никакое «циклическое произведение» (*une oeuvre cyclique*). Более того: приводя в пример работу с материалом в Пасторальной симфонии Бетховена²², фортепианном Квинтете Франка²³ и Третьей симфонии Сен-Санса²⁴ [17, 379–382], д'Энди приходит к выводу, что мелодические модификации зачастую неразрывно связаны с ритмическими и даже отчасти обусловлены ими (ритмическая структура мотива, скажем так, влияет на общий абрис мелодической линии) [17, 383]. Что же касается гармонических изменений, то они не так часто заявляют о себе как средство «циклических»

²² Прослеживаются ритмические преобразования интонации, лежащие в основе мотива духовых в заключительной партии первой части и главной темы финала, а также интонации побочной партии первой части и побочной партии финала.

²³ Рассматриваются исключительно ритмические преобразования мотива связующей партии во второй и третьей частях.

²⁴ Мотив у струнных из главной партии первой части далее прослеживается, ритмически обновленный, в скерцо и финале.

преобразований, так как «гармонический элемент появился намного позже других в музыкальном искусстве» [17, 385]. Видимо, имеются в виду не транспозиция циклического мотива в те или иные тональности, без которой, конечно, не обходится его проведение по разным частям произведения, а изменение его гармонизации. В симфонических произведениях д'Энди, действительно, наиболее интенсивны и драматургически значимы ритмические модификации циклических элементов. Даже авторский анализ «Северной симфонии» (Cévenole, или «Симфонии на тему песни французского горца» — *Symphonie sur un chant montagnard français*, 1886) и Второй симфоний в тоне Си бемоль (1902–1903) сфокусирован именно на ритмических изменениях первичных элементов, составляющих основу тематического материала обоих сочинений [18, 170–176]²⁵. Скульптурное убранство собора, в свою очередь, основано именно на ритмических вариантах избранной детали-паттерна: так, фигуры святых, как правило, высечены согласно одному и тому же пропорциональному модулю и воспринимаются в качестве вариантов одного и того же условного (идеального) прототипа; при этом ритмическая вариантность обеспечивается изменением линий, формирующих абрис статуй, различной проработкой глубины рельефов и прочим²⁶.

Главенство ритма как фактора преобразований циклического элемента в музыке и архитектуре адресует к общеэстетическому принципу, импонирующему д'Энди, — принципу *многообразия в единстве*

²⁵ См. также анализ «Северной симфонии» в статье: [4].

²⁶ Шлегель, анализируя принципы конструкции готики, ставит акцент на вариантном преобразовании как факторе обновления художественного материала, причем характеризует эту особенность как подражание природным алгоритмам и заключает: «Все проработано, оформлено и украшено, и все более высокие и мощные формы и украшения возникают из первоначальных и менее крупных» [8, 259]. Согласно Кайму, «близость к природе подчеркивалась во французском дискурсе о соборах со времен Шатобриана, который сравнивал готические колонны с галльскими дубовыми лесами» [23, 19].

и единства в многообразии: «Истинно аллегорическое сравнение, которое мы только что установили между *Сонатой* и *Собором*, направлено на то, чтобы показать, что только принцип единства может придать композиции <...> циклический характер» [17, 378]. Повторяемая музыкальная структура уподобляется реплицируемой архитектурной детали или скульптурному украшению, которые придают пропорционально-композиционную и экспрессивную целостность собору благодаря диалектическому единству ядра и обновляемых, варьируемых элементов. Многообразие проявляется не только в вариантном обновлении форм и очертаний статуй — или ритма, гармонии, тембра циклической темы; чередование циклически повторяющейся темы или скульптурной детали (фундирующих единство) и новых музыкальных и скульптурных элементов (обуславливающих разнообразие) также служит актуализации данной закономерности²⁷.

Цитируя выдержки из трудов Гегеля, д'Энди одним из факторов достижения «единства в многообразии» почитает *симметрию*, присутствие которой обеспечивает единство художественного целого благодаря специфике восприятия [17, 378]: действительно, слушатель или зритель, улавливая репликацию избранных циклических элементов, благодаря их повторяемости ощущает аудиально или визуально актуализуемое единство. Д'Энди аргументирует свои рассуждения, обраща-

²⁷ Визуальное единство готического здания облекается во множество ритмических рядов и структур, и наоборот, разнообразие украшений не нарушает единства целого, а напротив, индуктивно слагает это целое в восприятии человека. Свидетельством могут послужить эстетические переживания Гете перед Страсбургским собором: «... Нас всемерно удовлетворяет рассматриваемое здание, ибо мы видим, что *каждое украшение здесь полностью соответствует детали, к которой оно относится, подчинено ей и кажется из нее возникшим*. Такое разнообразие всегда радостно, ибо вытекает из должного соотношения частей *и потому пробуждает ощущение единства*, исполнение же лишь в этом случае заслуживает наименования вершины искусства» [2, 323].

ясь к Шарлю Левеку и его примеру с цветком лилии: «сущностные характеристики красоты» (*traits essentiels de la beauté*) связаны с принципом симметрии, центральной (расположение лепестков относительно пестика) и осевой (если рассматривать каждый лепесток).

Цветок <...> один, но он разделен на определенное количество сходных лепестков. Это деление цветка на лепестки разнообразит единство; но сходство лепестков и их размещение вокруг общего центра объединяет многообразие. <...> Каждый лепесток — это один лепесток; но, как и лист, лепесток делится взором <...> на две одинаковые половины. Деление лепестка посередине варьирует единство; но точное соединение двух половин лепестка и их сходство придают единство многообразию. Итак, в формах этой лилии, как единство обогащено многообразием, так и многообразие приведено к единству (*l'unité est variée et la variété une*) [25, 35].

Нарушение симметрии (например, при кромсании цветка ножницами) приводит к утрате красоты: если из каждого лепестка вырезать какую-нибудь геометрическую фигуру, но все фигуры будут разными, в многообразии утратится единство; если же у каждого лепестка отрезать половинку, то единство уже не будет достаточно разнообразным [25, 35–36]. Таким образом, ритмическая артикуляция внутренней структуры художественного целого должна базироваться на принципе варьируемой (неточной) симметрии.

Четвертый шаг алгоритма построения циклической формы

Следующий этап — крупное членение формы на «строительные блоки». Д'Энди уподобляет структуру сонатного цикла внутренней структуре собора как многочастного целого. Так, вступление первой части сонаты сопоставляется с «грандиозным порталом» (*un portail grandiose*), вся первая часть — с «обширным нефом» (*l'immense nef*) и «свя-

тилищем» (le sanctuaire) и т. д. Имеет смысл привести обширную цитату из «Курса музыкальной композиции», настолько выразителен слог д'Энди:

Подобно «звуковому собору», <...> соната открывается перед нами через грандиозный портал, скульптурные формы которого уже дают нам ощущение пребывающего в нем Бога или святого, которому он посвящен. Отвечая на доброжелательный жест этого символического портала (portail symbolique), давайте послушаем призыв, [исходящий от] вступления (l'appel d'introduction), который нам делают: давайте почтительно с открытым сердцем войдем в огромный неф. В то время как благочестивая идея художника (la pieuse idée de l'artiste) демонстрируется и бесконечно повторяется в каждом боковом нефе, центральный неф опирается, от травеи до травеи, на колонны, которые искусно обработанный изгиб стрельчатого свода соединяет друг с другом в гармоничном развитии. Давайте рассмотрим эти капители более внимательно: не воспроизводит ли одна из них, в другой манере (dans une attitude différente), [того или иного] персонажа, или [тот или иной] мотив, который впервые представил нам портал, ведущий внутрь (le portail introducteur)?

Всякий раз ориентируясь на эти циклические фигуры, все более занимательные, мы достигли конца большого нефа: *первая часть* произведения завершена. Иногда здесь появляется препятствие, которое еще больше задерживает наш вход в святилище: богато украшенный множеством миниатюрных статуэток, отмеченных восторженной радостью скульптора, амвон (le jubé) преграждает путь и, кажется, на мгновение приковывает наш взгляд, подобно тому как веселое *Скерцо*, в котором повторяются маленькие темы, краткие и игривые (les petits thèmes brefs et joyeux), дарует отдохновение слуху, перед тем как возникнут сокровенные, глубокие эмоции медленной части (la pièce lente) этого Святого Места (Saint Lieu), которое чаще всего следует за главным нефом без перехода, без амвона ..., [то есть] без *Скерцо*.

Умиротворенный и строгий, трансепт затем разворачивает перед нами свою троичную конструкцию (construction ternaire). Между его боковыми ответвлениями, *альфой* и *омегой*, началом и концом, возвышается хор, кульминация всего творения, которая излучает всеобъемлющий свет (clarté), ибо все там поет славу Божию, как в

священном *песнопении* (un *Lied sacré*), центральная фраза которой, в отличие от двух повторов, ее окружающих, расцветает в возвышенном звучании, где душа, вдохновленная художником, пытается высказаться несказанно (*l'âme inspirée de l'artiste s'exhale ineffablement*).

Как только эта медленная мелодия исчезла, наши глаза поднимаются и встречают верхние галереи, которые вращаются вокруг хора с аркадами, тонко изрезанными и сгруппированными в [разные] *трио*: здесь, фактически, обычное место *Скерцо*, чьи тонкие арабески радостно поразят наше ухо и успокоят наши сердца, все еще тронутые серьезными впечатлениями от алтаря, где жертва медленно совершалась.

Наконец, мы проходим через часовни апсиды, которые сменяют друг друга и регулярно чередуются, как *припевы* и *куплеты*, между которыми все еще циркулируют орнаменты или мотивы, уже известные нам: это и есть те символические персонажи, те ведущие темы, что появились один за другим в портале интродукции (*portail d'introduction*), в разработках нефа (*développements de la nef*), в варьированных украшениях трансепта (*décorations variées du transept*). И мы почтительно приветствуем их возвращение на этом круговом пути (*chemin de ronde*), в этом менее суровом заключительном *Рондо* ..., а значит, «последнем убежище», которым достойно заканчивается здание, монумент, — звуковой или архитектурный (*sonore ou architectural*), — произведение лучезарной красоты, циклическое произведение, являющее собой «единство в многообразии», выражающее величие и «порядок» [17, 377–378].

Любопытно, что д'Энди обращает особое внимание на троичную структуру трансепта при обсуждении медленной части сонатного цикла. Как отмечает Наталия Павловна Рыжкова, идея троичности вообще «характерна для эстетики д'Энди» [6, 133] как для крайне религиозного человека. В случае с эволюцией сонаты д'Энди приходит к выводу, что исторически наиболее ранняя – строгая и простая конструкция из двух разделов, причем разделы сравниваются с двумя скатами

фронтон²⁸; современная же сонатная форма трехчастна (экспозиция двух важнейших тем — разработка — реприза), что позволяет ее уподобить трехнефному Собору [20, 474] (действительно, пятинефный собор встречается не столь часто; трехчастность можно считать нормативной). Таким образом, родство музыки и архитектуры в случае с сонатой и собором аргументируется не только чисто конструктивными аспектами, но и их особой философско-эстетической интерпретацией.

*Пятый шаг алгоритма
построения циклической формы*

Наконец, поднимаясь на высший этап конструирования формы и развивая мысли д'Энди, следует отметить диалектику архитектурного и процессуального аспектов в случае как с *конструированием*, так и с *перцепцией* собора и сонаты. При выстраивании метафорических корреляций между частями собора и сонаты д'Энди, если присмотреться, акцентирует внимание на постепенном обходе Собора, то есть — на процессе зримого освоения пространства собора, нуждающегося во времени, причем освоения не хаотичного, а упорядоченно запрограммированного самой спецификой сакрального места, векторно направленного от портала до алтаря. В случае с сонатой, напротив, артикулируются пространственные представления формы: повторения циклических элементов на расстоянии образуют структурные «арки», которые д'Энди всячески подчеркивает, анализируя музыку от Бетховена, — первого, кто применил циклический принцип [17, 375, 390]²⁹, — до Франка, Сен-Санса и собственных учеников³⁰.

²⁸ Д'Энди имеет в виду форму, производную от старинной двухчастной, если пользоваться терминологией, принятой в русскоязычных источниках.

²⁹ Впрочем, д'Энди в некоторых случаях подчеркивает, что Бетховен скорее предвосхитил циклический принцип, чем всемерно воплотил его [17, 319–320].

³⁰ См., например, анализ Патетической сонаты [17, 333–336], [16, 31–32]; сонаты ор. 31 № 3 [17, 345–346]; «Аппассионаты» [17, 346–350]; Героической, Пятой, Ше-

Отсылая к идеям Гегеля о сходстве немиметической природы музыки и архитектуры, д'Энди утверждает, что «симфонический жанр», «как и любой другой, подчиняется тем же принципам, что и архитектура. Большинство конструктивных качеств, необходимых для архитектора, присущи и симфонисту: в обоих случаях они развиваются посредством процессов практически идентичных. Отличается только практическое назначение; и все же эта разница между строением из материи и строением из звуков в действительности менее глубока, чем принято полагать. Разве не любая художественная *конструкция* (*construction artistique*)³¹, какой бы природы она ни была, не состоит из гармоничного сочетания элементов, неравновеликих, но связанных друг с другом и упорядоченных согласно логическому плану? *Знание* того, как следует *конструировать*, в конечном счете представляет собой необходимое знание для любого композитора, достойного этого имени» [17, 15]. Обращает на себя внимание распространение выводов, касающихся чисто

стой, Девятой симфоний [18, 107–109, 110–111, 146], [16, 132]; анализ Третьей симфонии Сен-Санса [18, 166–170] и *d-moll*'ной симфонии Франка [18, 159–166], которую д'Энди считает наиболее впечатляющим образцом воплощения «циклического принципа» и потому рассматривает особенно подробно.

³¹ Один из параграфов введения первой части второго тома «Курса музыкальной композиции» носит название «Музыкальная Композиция и Архитектурная Конструкция» [17, 14], которое заставляет искать сущностные отличия между феноменами композиции и конструкции. Сам д'Энди не дает никаких комментариев по этому поводу и в упомянутом параграфе идет речь о понимании имманентных законов построения художественного целого, которые не зависят от технических умений писать контрапункты или хорошо инструментовать, а также о важности постижения свойств материала, с которым работает мастер, и о полезности самому проходить все этапы работы с произведением, включая, скажем так, прекомпозиционный. В этом же параграфе рассуждения о невозможности мерить искусство критериями новизны и оригинальности, об их ложной самооценности подкрепляются пассажами из текста Рёскина [17, 14–17]. Однако, исходя из самого значения терминов «композиция» и «конструкция», можно предположить, что «композиция» предполагает в первую очередь соположение элементов, их правильный порядок друг относительно друга, а «конструкция» — имманентное «устройство» внутренней архитектоники произведения (см. также: [17, 377]).

симфонической музыки³², на все жанры вообще, что дает право говорить о воплощении циклического принципа и в произведениях, связанных со словом, в том числе — сценических. В «Курсе музыкальной композиции», приводя примеры «мелодических модификаций» циклического элемента, д'Энди фокусирует внимание на «Кольце нибелунга» Вагнера и конкретно на преобразованиях лейтмотива рейнских вод. Этот лейтмотив он называет «первичной мелодией» («*Ur Mélodie*») тетралогии, а его мелодическими вариантами считает темы золотого клада, проклятия кольца, меча, клича валькирий, Зигфрида-героя³³ [17, 384–385]. Одним же из аспектов «гармонических модификаций» темы в драматических произведениях композитор считает повторы на расстоянии одной и той же тональности, наделенной особым внемузыкальным смыслом (так, в «Парсифале», по мнению д'Энди, *d-moll* интерпретируется как тон смерти) [17, 386]. Такие тональности именуется «значимыми» (“*tonalités significatives*”) [22, 50]³⁴. Конечно, было

³² О разделении всех жанров на два рода — музыку симфоническую и музыку драматическую — см: [17, 5–6]. Ясно, что корреляция между Собором и Сонатой наиболее логична: как уже говорилось, для д'Энди в этом сопоставлении важен *немиметический* аспект музыки и архитектуры, а в драматической музыке присутствие слова выводит к проблеме мимесиса в широком смысле (если вынести за скобки античное «подражание эйдосам» и оставить только «подражание реальности» в смысловом наполнении мимесиса). «Симфоническую» музыку композитор называет также «чистой» (*la musique pure*), а «драматическую» — «приспособленной к словам» (*musique appliquée aux paroles*). См. подробнее: [17, 6–7].

³³ Приводятся общепринятые в русскоязычной литературе названия. «Циклическая тема в симфонической области и ведущий мотив (лейтмотив) в драматическом плане в итоге являются одним и тем же» [17, 385]; цит. по: [5, 74].

³⁴ Их применение в драматических сочинениях д'Энди, а также в ораториях Франка и операх Вагнера, подвергаемых анализу самим д'Энди, подробно рассмотрено в источнике: [6] «К “циклическим элементам”, служащим для реализации “циклического принципа” могут относиться элементы как тематической, так и тонально-гармонической структуры произведения. Проецируя эту парность на музыкальную драму, можно увидеть, что в аспекте тематического материала в роли “циклических элементов” выступают лейтмотивы, а в аспекте тонально-гармоническом — повторяющиеся тональности, обладающие закрепленной за ними семантикой» [6, 126].

бы преувеличением распространять метафору д'Энди, связанную с готикой, вообще на всякое музыкальное сочинение. Тем не менее, стоит подчеркнуть, что целью любых трансформаций исходного циклического элемента в произведении любой жанровой разновидности служит достижение «истинного *циклического ритма*» (*véritable rythme cyclique*), регулирующего развертывание внутренней структуры художественного целого [17, 387], чем обусловлен особый статус категории ритма и повышенное внимание к архитектонике и имманентной *архитектурности музыкальной композиции*. «<...> Музыкант-творец — это всего лишь архитектор, архитектор звуков, периодов или фраз, талант которого состоит в диспозиции своих материалов так, чтобы каждый из них отдавал другим и в то же время заимствовал у них гармоничность как ценное качество (*une harmonieuse valeur*)» [20, 474].

Итак, готический собор, как вершина архитектурного формотворчества, предлагает своего рода порождающие модели для «циклического» музыкального произведения. В отличие от Вильгельма Воррингера (утверждающего, что готика есть высшее воплощение абстракции) или Макса Дворжака, в работах которого она предстает абсолютным воплощением синтеза «натурализма» и «идеализма», для д'Энди в этом вопросе важен не столько символический аспект, сколько конструктивный, совершенство которого обусловлено духовным совершенством Собора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: в 2 томах. Том II: Часть третья. Система отдельных искусств / перевод Б.С. Чернышева, П.С. Попова, Ю.Н. Попова, А. М. Михайлова; том сверен А.П. Огурцовым и Ю.Н. Поповым. Изд. 2-е, стер. СПб.: Наука, 2007.

2. *Гёте И.В.* Из моей жизни. Поэзия и правда // Собр. соч. в 10 т. Том 3 / пер. с нем. Н. Ман; Под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. Комментар. Н. Вильмонта. М.: Художественная литература, 1976.
3. *Гёте И.В.* Изречения в прозе / пер. с нем. 2-е изд. СПб.: В.Л. Берман, 1888.
4. *Касимова А.Р.* Авторский анализ симфонических произведений Венсана д'Энди: к проблеме французской терминологии // Журнал Общества теории музыки. Выпуск 2019/4 (28). С. 78–88.
5. *Рыжкова Н.П.* Понятие «лейтмотив» и его синонимы в терминологической системе В. д'Энди // Журнал Общества теории музыки. Выпуск 2019/4 (28). С. 71–77.
6. *Рыжкова Н.П.* О роли «значимых тональностей» (tonalités significatives) в музыкально-драматических произведениях Венсана д'Энди // Научный вестник Московской консерватории. 2021. № 2 (45). С. 124–135.
7. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства / пер. П.С. Попова под общей ред. М.Ф. Овсянникова; примеч. А.В. Михайлова. СПб.: Алетейя (при участии фонда «Университетская книга»), 1996.
8. *Шлегель Ф.* Основные черты готического зодчества // Эстетика. Философия. Критика. В 2-х томах. Том II / вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю.Н. Попова; примеч. Ал.В. Михайлова и Ю.Н. Попова. М.: Искусство, 1983. С. 259–260.
9. *Эккерман И.П.* Разговоры с Гете / пер. с нем. Н. Холодковского. М.: Захаров, 2003.
10. Aus Schellings Leben in Briefen. Erster Band. 177–1803. / Hrsg. Gustav Leopold Plitt. Leipzig: Hirzel, 1869.
11. *Bartoli J.-P.* Forme cyclique // Dictionnaire de la musique en France au XXe siècle / sous direction de Joël-Marie Fauquet ; préf. Joël-Marie Fauquet. Paris: Fayard, 2003. Pp. 480–481.

12. *Bénard C.* Hegel: philosophie de l'art ; essai analytique et critique. Paris: Ladrance, 1852.
13. *Curtin F.D.* Ruskin in French Criticism: A Possible Reappraisal // PMLA, Vol. 77, No. 1 (Mar., 1962). Pp. 102–108.
14. *Goubault Ch.* Vocabulaire de la musique à l'aube du XXe siècle. Paris: Minerve, 2000.
15. *Huebner S.* French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999. XVIII.
16. *Indy V. d'.* Beethoven. Paris: H. Laurens, 1911.
17. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Deuxième livre — première partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie, 1909.
18. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Deuxième livre — seconde partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie, 1933.
19. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Premier livre / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. 6e Édition. Paris: Durand et Cie, 1912.
20. *Indy V. d'.* La Sonate // Écrits de Vincent d'Indy. Vol. 1: 1877 – 1903 / rassemblés et présentés par Gilles Saint Arroman. Arles : Actes Sud/ Palazzetto Bru Zane, 2019. Pp. 469–479.
21. [Indy V. d']. Le Chant de la cloche. Légende dramatique en un prologue et sept tableaux. Poème et musique de Vincent d'Indy. Livret seul. Strasbourg: Concerts du Conservatoire, 1924.
22. *Indy V. d'.* Richard Wagner et son influence sur l'art musical français. Paris: Delagrave, 1930.
23. *Keym S.* Neue Musik als “retour au gothique”? Claude Debussy und Vincent d'Indy: von Pelléas bis zur “cathédrale sonore“ // Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft. 2013. Bd. 28. H. 1. S. 3–20.
24. *Lamennais F.P.* De l'art et du beau. Paris: Garnier frères, 1865.

25. *Lévêque Ch.* La science du beau: ses principes, ses applications et son histoire. Paris: A. Durand et Pedone-Lauriel, 1872. Vol. 1.
26. *Ruskin J.* The Seven Lamps of Architecture. [With Illustrations drawn by the Author]. London: The Waverley Book Co, 1920.
27. *Saint Arroman G.* Considérations sur la genèse et la théorie de la « forme cyclique » chez Vincent d'Indy // Musurgia. Analyse et Pratique Musicales. Les formes cycliques I. 2019. Volume XXVI/ 1. Éditions ESKA. Pp. 7–22.
28. *Saint-Saëns C.* The Ideas of M. Vincent d'Indy // Saint-Saëns C. Outspoken Essays on Music / authorised translation by Fred Rothwell. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD; New York: E.P. Dutton & Co., 1922. Pp. 1–51.
29. *Vallas L.* Vincent d'Indy. Vol. 2. Paris: Albin Michel, 1950.

REFERENCES

1. *Gegel G.V.F.* Lektsii po estetike: v 2 tomakh. Tom II: Chast' tretya. Sistema ot del'nykh iskusstv [Lectures on aesthetics: in 2 volumes. Volume II: Part Three. The system of individual arts] / perevod B. S. Chernyshyova, P. S. Popova, Yu. N. Popova, A. M. Mikhaylova; tom sveren A. P. Ogurtsovym i Yu. N. Popovym [translation by B.S. Chernysheva, P.S. Popova, Yu.N. Popov, A. M. Mikhailova; volume verified by A.P. Ogurtsov and Yu.N. Popov]. Ed. 2nd, erased. Saint-Petersburg: Nauka, 2007.
2. *Gyote I.V.* Iz moyey zhizni. Poeziya i pravda [From my life. Poetry and Truth]. In: Sobr. soch. v 10 t. Tom 3 / per. s nem. N. Man; Pod obshch. red. A. Aniksta i N. Vil'monta. Komment. N. Vil'monta [Sobr. op. in 10 volumes. Volume 3 / translated from German by N. Man; Under total. ed. A. Anikst and N. Vilmont. Comment. N. Vilmont]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1976.
3. *Gyote I.V.* Izrecheniya v proze [Sayings in prose]. Translated from German. 2 ed. Saint-Petersburg: V.L. Berman, 1888.

4. *Kasimova A.R.* Avtorskiy analiz simfonicheskikh proizvedeniy Vensana d'Endi: k probleme frantsuzskoy terminologii [Authors analysis of symphonic works by Vincent d'Indy: on the problem of French terminology]. In: Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Society of Music Theory]. 2019. № 4 (28). Pp. 78–88.

5. *Ryzhkova N.P.* Ponyatiye “leitmotiv” i yego sinonimy v terminologicheskoy sisteme V. d'Endi [The concept of “leitmotif” and its synonyms in V. d'Indy's terminological system]. In: Journal of the Society of Music Theory [Zhurnal Obshchestva teorii muzyki]. 2019. № 4 (28). Pp. 71–77.

6. *Ryzhkova N.P.* O roli “znachimykh tonal'nostey” (tonalités significatives) v muzykalno-dramaticheskikh proizvedeniyakh Vensana d'Endi [On the role of “significant tonalities” (tonalités significatives) in the musical and dramatic works of Vincent d'Indy]. In: Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2021. № 2 (45). Pp. 124–135.

7. *Shelling F.V.* Filosofiya iskusstva; per. P.S. Popova pod obshchey red. M.F. Ovsyannikova; primech. A.V. Mikhaylova [Philosophy of Art; transl. P.S. Popov, ed. M.F. Ovsyannikov; note. A.V. Mikhailov]. Saint-Petersburg: Al-teyya (with the participation of the “University Book” Foundation), 1996.

8. *Shlegel F.* Osnovnyye cherty goticheskogo zodchestva [The main features of Gothic architecture]. In: Estetika. Filosofiya. Kritika. V 2-kh tomakh. Tom II; vstup. st., sost., per. s nem. Yu.N. Popova; primech. Al.V. Mikhaylova i Yu.N. Popova [Aesthetics. Philosophy. Criticism. In 2 volumes. Volume II; int. Art., comp., transl. with German by Yu.N. Popov; note. Al.V. Mikhailov and Yu.N. Popov]. Moscow: Iskusstvo, 1983. Pp. 259–260.

9. *Ekkerman I.P.* Razgovory s Gyote [Conversations with Goethe]. Translated with German by N. Kholodkovskiy. M.: Zakharov, 2003.

10. Aus Schellings Leben in Briefen. Erster Band. 1775-1803. / Hrsg. Gustav Leopold Plitt. Leipzig: Hirzel, 1869.

11. *Bartoli J.-P.* Forme cyclique. In: Dictionnaire de la musique en France au XXe siècle / sous direction de Joël-Marie Fauquet; préf. Joël-Marie Fauquet. Paris: Fayard, 2003. Pp. 480–481.
12. *Bénard C.* *Hegel: philosophie de l'art; essai analytique et critique.* Paris: Ladrance, 1852.
13. *Curtin F.D.* Ruskin in French Criticism: A Possible Reappraisal. In: PMLA, Vol. 77, No. 1 (Mar., 1962), Pp. 102–108.
14. *Goubault Ch.* Vocabulaire de la musique à l'aube du XXe siècle. Paris: Minerve, 2000.
15. *Huebner S.* French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism, and Style. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999. XVIII.
16. *Indy V. d'.* Beethoven. Paris: H. Laurens, 1911.
17. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Deuxième livre — première partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie, 1909.
18. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Deuxième livre — seconde partie / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. Paris: Durand et Cie, 1933.
19. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Premier livre / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx. 6e Édition. Paris: Durand et Cie, 1912.
20. *Indy V. d'.* La Sonate. In: *Écrits de Vincent d'Indy. Vol. 1: 1877–1903 / rassemblés et présentés par Gilles Saint Arroman.* Arles: Actes Sud/ Palazzetto Bru Zane, 2019. Pp. 469–479.
21. [*Indy V. d'.*]. Le Chant de la cloche. Légende dramatique en un prologue et sept tableaux. Poème et musique de Vincent d'Indy. Livret seul. Strasbourg: Concerts du Conservatoire, 1924.
22. *Indy V. d'.* Richard Wagner et son influence sur l'art musical français. Paris : Delagrave, 1930.

23. *Keym S.* Neue Musik als »retour au gothique«? Claude Debussy und Vincent d'Indy: von Pelléas bis zur »cathédrale sonore«. In: Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft. 2013. Bd. 28. H. 1. S. 3–20.
24. *Lamennais F.P.* De l'art et du beau. Paris: Garnier frères, 1865.
25. *Lévêque Ch.* La science du beau: ses principes, ses applications et son histoire. Paris: A. Durand et Pedone-Lauriel, 1872. Vol. 1.
26. *Ruskin J.* The Seven Lamps of Architecture. [With Illustrations drawn by the Author]. London: The Waverley Book Co, 1920.
27. *Saint Arroman G.* Considérations sur la genèse et la théorie de la « forme cyclique » chez Vincent d'Indy. In : Musurgia. Analyse et Pratique Musicales. Les formes cycliques I. 2019. Volume XXVI/ 1. Éditions ESKA. Pp. 7–22.
28. *Saint-Saëns C.* The Ideas of M. Vincent d'Indy. In: Saint-Saëns C. Outspoken Essays on Music / authorised translation by Fred Rothwell. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD; New York: E.P. Dutton & Co., 1922. Pp. 1–51.
29. *Vallas L.* Vincent d'Indy. Vol. 2. Paris: Albin Michel, 1950.





Вариации на старинное русское песнопение: ностальгия по имперской России в творчестве Владимира Дукельского

Антонина Сергеевна Максимова

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск, Россия,
x-tonik@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9584-414X>



Аннотация. В статье обсуждается цикл Вариаций на старинное русское песнопение для гобоя и струнных Владимира Дукельского (1955) как пример редкого для позднего периода творчества композитора обращения к «русской теме» (понятие используется вслед за М.С. Друскиным). Вариации входят в число немногих академических произведений Дукельского, записанных и выпущенных на пластинке при жизни композитора. В статье приведена таблица, показывающая, что русская тема занимала важное место в произведениях Дукельского до конца 1930-х, однако в течение следующего десятилетия (после принятия американского гражданства) композитор практически к ней не обращался. Написание цикла Вариаций пришлось на период исторических перемен, ознаменовав возвращение ностальгии по «имперскому» периоду истории России в творчество композитора. В жизни Дукельского год создания цикла совпал с выходом его первой книги – мемуаров «Паспорт в Париж» (Passport to Paris). К этому же году относится первый для него опыт взаимодействия с радиостанцией «Свобода», переросший в многолетнее сотрудничество. Как музыкальный текст и исторический документ Вариации соотносимы с вопросом, поставленным профессором Ричардом Тарускиным (2011): *Существует ли «русское зарубежье» в музыке?* Тема Вариаций имеет модальную природу и разворачивается в соответствии с попевочным принципом. Этот принцип свободно трактован Дукельским в серии вариаций, в которых материал темы почти неузнаваем. Изучение исторических источников о жизни Дукельского позволяет предположить, что в указанный период он стремился выразить свой собственный взгляд на историческую судьбу и миссию русской эмиграции первой волны.

Ключевые слова: Владимир Дукельский, Вернон Дюк, Вариации на старинное русское песнопение для гобоя и струнных, русское зарубежье, музыкальная культура русской эмиграции

Для цитирования: Максимова А. С. Вариации на старинное русское песнопение: ностальгия по имперской России в творчестве Владимира Дукельского [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыковедения / Contemporary Musicology. 2021. № 3. С. 73–87. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-073-087>

Technique of Musical Composition

Original article

Variations on an Old Russian Chant: Nostalgia for Imperial Russia in the Vladimir Dukelsky's Oeuvre

Antonina S. Maksimova

Petrozavodsk State Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia,
x-tonik@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9584-414X>

Abstract. The article explores *Variations on an Old Russian Chant for Oboe and Strings* by Vladimir Dukelsky (1955) as an example of the “Russian theme” (using the term by M. Druskin) which is not typical for Dukelsky’s late works. *Variations* is one of the few classical compositions by Duke recorded during his lifetime. As is shown in the table, the Russian theme had been a high priority in Dukelsky’s oeuvre till the late 1930s, while during the next decade (after taking the US citizenship) the composer almost gave it up. *Variations* appeared in the time of historical changes. This work marked Duke’s nostalgia for the “imperial” period of Russian history. That year Duke published his first book—memoirs *Passport to Paris*. At the same time, he entered into the long-lasting collaboration with the Radio Liberty. As a musical text and a historical document, *Variations* correlate with the question put by Prof. Richard Taruskin: *Is There a “Russia Abroad” in Music?* *Variations* are modal by nature and formulaic in structure. The composer made a very flexible use of the formulaic principle in his series of variations where the initial theme changed beyond recognition. The analysis of historical documents suggests that in his late works Dukelsky sought to give his own perspective on the historical mission of the first-wave émigré.

Keywords: Vladimir Dukelsky, Vernon Duke, Variations on an Old Russian Chant for Oboe and Strings, Russia abroad, music of Russian émigré

For citation: Maksimova A. S. Variations on an Old Russian Chant: Nostalgia for Imperial Russia in the Vladimir Dukelsky's Oeuvre [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykovnaniya / Contemporary Musicology*, 2021, no. 3, pp. 73–87. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-073-087>

Вариации на старинное русское песнопение (XVIII век) для гобоя и струнных (Variations on an Old Russian Chant (XVIII Century) for Oboe and Strings) занимают особое место в творчестве Владимира Александровича Дукельского (Вернона Дюка), выделяясь не только на фоне его сочинений 1950-х, но и в ряду инструментальных произведений композитора в целом. Пьеса вошла в монографическую аудиозапись камерной музыки Дюка, вышедшую под лейблом Contemporary Records в 1959 году. Кроме Вариаций альбом содержал запись струнного квартета и двух фортепианных циклов (Три каприза и «Сюрреалистическую сюиту»). В публикациях о творчестве Дюка упоминания академических жанров нередко ассоциируются с его русским именем (Владимир Дукельский): так подчеркивается разница между этой частью наследия композитора и его же развлекательной музыкой. Однако имеющиеся исторические источники не дают достоверных оснований для подобного утверждения.

Сотрудничество Дюка с Contemporary Records началось в 1957 году в связи с деятельностью Общества забытой музыки (Society for Forgotten Music – SFM), созданного им десятью годами ранее. Деятельность Общества была направлена на популяризацию малоизвестной

музыки XVIII–XIX веков через концерты-лекции и радиоэфир. В 1957 году Дукельский заключил соглашение с главой Contemporary Records Лестером Кенигом, в результате чего Общество было преобразовано в дочерний лейбл компании¹. Первые три пластинки с записью «забытой музыки» вышли уже в 1958 году. Далее, до начала 1960-х годов, последовал период продуктивной совместной работы Дукельского (в качестве основателя SFM) с Contemporary Records. Выход монографической пластинки с записью музыки самого композитора стал знаком углубления этого альянса. Обсуждаемый альбом был выпущен в «Композиторской серии» (Composers Series) и для самого Дукельского имел особое значение, поскольку прижизненное издание аудиозаписей его академических произведений было явлением редким, даже исключительным².

Рассматриваемая историческая запись значима еще и потому, что все альбомы «Композиторской серии» были авторизованы. Данное обстоятельство специально оговаривалось на фирменном конверте: «В композиторской серии каждый альбом целиком посвящен творчеству автора, который... отбирает свои произведения, предлагает исполнителей и наблюдает за процессом записи, утверждая окончательные версии исполнения» [8]³. Сопроводительный текст на конверте пластинки с музыкой Дукельского написал Николай Слонимский. В тексте сооб-

¹ Лейбл именовался по названию общества – Society for Forgotten Music (SFM). Подробнее об Обществе забытой музыки см.: [5].

² В частности, электронная база данных Discogs содержит информацию лишь о двух таких пластинках. Обе они вышли под лейблом Contemporary Records в «Композиторской серии». Первой была уже названная запись 1959 года. Вторая пластинка была выпущена в 1961 году и содержала запись Сонаты для скрипки и фортепиано D-dur, Этюда для скрипки и фагота, фортепианной сонаты «Воспоминание о Венеции» и «Парижской сюиты» для фортепиано.

³ Источником цитаты послужила надпись на конверте упомянутой пластинки. Аналогичной ремаркой сопровождались и другие аудиозаписи, вышедшие в «Композиторской серии». Перечень пластинок серии см.: [5, 11], под номерами 6000 для моноформата и 8000 для стерео (название серии в перечне отсутствует).

щало, что композитор «решил отбросить свое собственное имя Владимир Дукельский (или, если быть точнее, усечь его) и подписывать все свои будущие сочинения именем Вернон Дюк» [там же]. Это утверждение наряду с многочисленными рукописями произведений, нотными изданиями, афишами и другими историческими источниками свидетельствует о несостоятельности информации, касающейся использования композитором американского имени только для популярной музыки⁴. Имя Вернон Дюк указано и на титуле «Вариаций», несмотря на отсылку к русскому напеву XVIII века.

«Русская тема» была актуальна для творчества Дукельского, как и для многих композиторов-эмигрантов. Впервые этот вопрос подробно рассмотрен Михаилом Друскиным в книге о Стравинском [3, 71–105]. По мнению ученого, устойчивое присутствие и непрерывное развитие русской темы в сочинениях Стравинского на сюжетно-программном и интонационном уровнях свидетельствует о значимости «русского» периода для наследия композитора в целом. Выдвинутые Друскиным положения справедливы и в отношении творчества Дукельского, особенно периода 1920–30-х годов, сразу после эмиграции и в первые годы после окончательного переезда в США. Известно, что в этот период и вплоть до середины 1940-х композитор периодически возвращался к мысли о возможном переезде в Россию [2]. Ниже в таблице приведен список произведений Дукельского, внемузыкальное содержание которых непосредственно связано с русской темой. В перечень включены только завершённые сочинения. Подавляющее большинство из них — вокальные опусы, написанные на стихи русских поэтов. Особое место занимает оратория «Конец Санкт-Петербурга», которая по замыслу представляла собой памятник истории культурной

⁴ В архиве композитора сохранились газетные вырезки, где имя Вернон Дюк даже сопровождалось комментарием «в прошлом — Владимир Дукельский».

столицы дореволюционной России — поэтический и музыкальный. Доминирование русской темы в 1920-е и начале 1930-х сменилось длительным перерывом в обращении к ней вплоть до 1950-х годов. Спад вполне объясним, поскольку в 1929-м Дукельский переехал в США из Европы и почти сразу погрузился в мир развлекательной музыкальной индустрии. Уже с 1933 года он выступал в печати как американский композитор, ратовавший за объединение национальной композиторской школы и за перемены в структуре музыкальной жизни США. В эти годы русская тема пунктирно затронула музыку Дюка для американских ревю⁵. В 1940-е композитор еще глубже интегрировался в американскую жизнь, был призван в подразделение Береговой охраны США и писал музыку для патриотических комедийных шоу. В этот период актуальность русской темы кажется утраченной безвозвратно, однако с 1950-х и вплоть до конца жизни композитора она вновь заняла значительное место в его творчестве. Многие из написанных ранее «русских» произведений были отредактированы им в последние годы жизни⁶.

Таблица. «Русская тема» в творчестве Дукельского (Дюка)

Сочинения межвоенных десятилетий	Сочинения позднего периода
1920 – «Как белые лебеди» для голоса и оркестра 1921 – Шесть песен на стихи русских поэтов 1922 – прелюдия к драме Н. Гумилева «Гондла» 1924 – балет «Зефир и Флора», либретто Б. Кохно	1955 – Вариации на старинное русское песнопение (XVIII век) 1957 – опера «Барышня-крестьянка» (завершена и поставлена в 1958 году с английским либретто) 1964 – Шесть романсов на стихи М. Лермонтова

⁵ Сюжет одного из таких ревю – «Безумства Голдвина» (The Goldwyn Follies) – разворачивался вокруг сценической и закулисной жизни русской актрисы Ольги Самары (роль исполнила Вера Зорина). Над созданием музыкально-хореографических сцен для этого ревю Дукельский работал в тандеме с Джорджем Баланчиным.
⁶ Аналогичная работа была проделана Стравинским в первые годы после переезда в США, что специально подчеркнул Друскин в своей монографии [3, 102].

1927 – Три стихотворения И. Богдановича 1928 – Пять стихотворений А. Пушкина 1928 – опера «Барышня-крестьянка» (начало работы) 1929 – Два стихотворения барона А. Дельвига 1930 – Два романса на стихи М. Кузмина 1930 – «Душенька», дуэт на стихи И. Богдановича 1931 – Шесть стихотворений Е. Баратынского 1931 – кантата «Эпитафия» на смерть Дягилева 1932 – «Путешествие по Италии» на стихи М. Кузмина 1933 – оратория «Конец Санкт-Петербурга» (ред. 1937, 1960) 1937 – Три китайские песни на стихи М. Кузмина 1938 – балет «Антракт» (ред. 1968)	1964 – «В этой жизни» на собственные стихи 1966 – Два романса на стихи Д. Кленовского 1967 – «Я прикоснулся к листу эвкалипта» на стихи Н. Заболоцкого
--	--

Вариации на старинное русское песнопение были написаны в 1955 году и посвящены Питеру Меремблему — прославленному дирижеру, выпускнику класса Леопольда Ауэра Петербургской консерватории. В США Меремблем был известен прежде всего как создатель и руководитель Калифорнийского юношеского оркестра [10]. Основанный в 1936 году в Лос-Анджелесе коллектив быстро обрел популярность и в годы Второй мировой войны появлялся на больших экранах в эпизодах голливудских музыкальных кинофильмов⁷. К моменту написания Ва-

⁷ Первым был фильм «Им нужна музыка» (They Shall Have Music, 1939) с Яшей Хейфецем в одной из главных ролей. Среди наиболее известных — фильм «Песнь о России» (Song of Russia, 1944), который стал объектом особого внимания Комиссии по расследованиям антиамериканской деятельности, в частности во время слушаний Палаты представителей 80-го Конгресса о внедрении коммунизма в киноиндустрию (1947).

риаций Дукельский переехал в Калифорнию и мог познакомиться с Меремблюмом лично⁸. Возможно, изначально Вариации предназначались для исполнения участниками юношеского оркестра, однако для записи пьеса была исполнена Бертом Гассманом (гобой) и камерным оркестром под управлением Фери Рота⁹.

Тема Вариаций¹⁰ — плавная и распевная, с параллелизмами в терцию и сексту, подголосочностью и мажорной финальной опорой при минорном наклонении в целом — поручена струнным и содержит три тематических элемента. Ключевые знаки в теме отсутствуют, что объясняется модальной природой материала. Первый трехголосный элемент (альт, виолончель, контрабас, такты 1–4) с опорой на звуке *d* более всего напоминает православный распев¹¹. Во втором элементе (такты 5–10) фактура достигает семиголосия (такты 7–8). Мажорное наклонение (опора — звук *g*), ритмическая фигура с пунктиром в мелодии, повторное строение привносят жанровый контраст по отношению к первому элементу. Полифоническое подголосочное письмо сменяется здесь хоральной фактурой, утолщающей мелодическую линию. Тематизм третьего элемента (такты 11–16) менее рельефный, с секвенцией в мелодии, повторностью и прерванным оборотом. Общий характер движения и гармоническая амплитуда соответствуют функции этого элемента — одновременно переходной и клаузульной — возврату

⁸ Свидетельств об этом знакомстве пока не обнаружено.

⁹ И Берт Гассман (Bert Gassman), и Фери Рот (Feri Roth) в этот период жили и работали в Лос-Анджелесе. Рот преподавал в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе, а Гассман был концертмейстером группы гобоев в филармоническом оркестре.

¹⁰ Нотный текст доступен для просмотра по ссылке: <https://www.wisemusicclassical.com/work/57848/Variations-on-an-Old-Russian-Chant--Vernon-Duke/>.

¹¹ В частности, начальная фраза и общий гармонический контур этого элемента содержит аллюзию на кондак «Со святыми упокой».

и утверждению гармонической опоры. Развертывание темы в целом реализуется по типичному для фольклорной и литургической традиции попевочному принципу.

В первой вариации, имеющей обозначение *L'istesso tempo*, мелодия поручена гобою. Полифоническое письмо темы здесь уступает место песенности и гомофонии. В первой вариации удержана мелодия, сохранен ладогармонический контур темы, что поначалу настраивает слушателя на серию строгих вариаций типа *soprano ostinato*. Однако начиная со второй вариации форма модулирует в сторону свободных вариаций. Если тема и первая вариация имеют только темповые обозначения *Andantino* и *L'istesso tempo* соответственно, то последующие разделы содержат жанровые и характерные указания: вторая вариация — *Poco scherzoso ma pesante*, третья — *Misterioso*, четвертая — *Alla burlesca*, пятая — *Valse plutôt lente*, шестая — *Rondino e Coda*. В этих вариациях рельефным материалом служат отдельные элементы темы и контрапункта к мелодии из первой вариации. Фактически исходный материал здесь переработан до неузнаваемости, и пьеса напоминает скорее серию балетных вариаций, но неоднократно (в пятой и шестой вариациях и в коде) композитор возвращает первый тематический элемент. При этом в шестой вариации повторяется начало темы в почти неизменном виде, а в коде — начало первой вариации с солирующим гобоем. Эти реминисценции образуют репризу, которая уравнивает композицию и сообщает ей черты концертности. Вместе с тем форма снабжена признаками сюитности и двойных вариаций, где одна тема — лирическая, а вторая — танцевальная, предстающая то в виде плясовой, то с типичными для балетной музыки Прокофьева сериями «прыжков». Вариации разворачиваются в виде своеобразной антологии музыкально-исторических стилей. Принцип исторической «антологии» был воплощен Дукельским в оратории «Конец Санкт-Петербурга», части

которой были написаны на стихи русских поэтов от XVIII (в первых частях) до начала XX века. В то же время явные отсылки к музыке Прокофьева сближают замысел Вариаций с идеей музыкальных портретов, которую Дукельский даже пытался монетизировать путем сочинения на заказ.

Написание Вариаций пришлось на период исторических перемен в США, вошедший в историю как эра маккартизма. Возвращение в эти годы в творчество Дукельского ностальгии по «имперской» эпохе истории России и неожиданно, и в то же время закономерно. В мемуарах, вышедших в 1955 году (в год сочинения Вариаций), композитор высказывал свое несогласие с политикой СССР и подчеркивал, что планирует прожить жизнь как «Дюк, американец и житель Запада». В том же году он дал интервью корреспондентам «Радио Свобода», поделившись воспоминаниями о первых годах в эмиграции и исполнив на рояле свой знаменитый джазовый стандарт «Апрель в Париже». Как пишет Натали Зеленски, это интервью «знаменует первый контакт Дукельского с Радио Свобода и иллюстрирует стремление организации дать советскому слушателю представление о жизни эмиграции» [11, 147]. Сама идея создания радиостанции, обращаясь к русскоязычному слушателю посредством выступлений эмигрантов, принадлежала Джорджу Кеннану и Фрэнку Виснеру¹². Радио Свобода, хотя в то время и негласно, финансировалось ЦРУ. Зеленски отмечает, что «особая позиция Дюка как русского эмигранта, который преуспел в мире музыкального шоу-бизнеса — траверсируя русскую и американскую культуры с необычайной легкостью — по-видимому и побудила Радио Свобода искать

¹² И Кеннан, и Виснер начали свое восхождение в государственных службах США в период президентства Гарри Трумэна. Джордж Кеннан известен как политик и дипломат, который, начиная с 1946 года, продвигал и проектировал политику «сдерживания» в отношении СССР. Фрэнк Виснер стоял у истоков ЦРУ.

сотрудничества с композитором» [там же, 152]. Благодарственное письмо за подписью Джина Сосина, полученное Дукельским после интервью, было написано на бланке Американского комитета освобождения от большевизма. Сосин — глава комитета — приложил фотографии, сделанные во время интервью, и выразил надежду на сотрудничество с композитором в «скором» будущем.

Во второй половине 1950-х Дукельский неоднократно выступал в эфире радиостанции — в 1956 году в качестве специального корреспондента в Нью-Йорке; в 1957-м как ведущий рубрики «Русские за границей», сообщая слушателям о триумфальном исполнении балета «Петрушка» Стравинского в лондонском Ковент-Гардене; в 1958-м, озвучив в эфире собственный перевод стихотворения Роберта Фроста на русский язык¹³. Антисоветские настроения стали буквально общим местом в высказываниях и публикациях композитора 1950–60-х годов. В 1960-е, как только Радио Свобода получило техническую возможность транслировать аудиозаписи музыкальных произведений, Дукельский стал официальным сотрудником станции, подготовив серию передач об истории американской музыкальной комедии¹⁴. В этой работе пригодилось и художественное чутье, и академическое образование, и опыт переводов американских популярных песен на русский язык, которые Дукельский по просьбе Бориса Владимировича Асафьева начал выполнять еще в 1920-е годы; оказался востребованным его талант композитора и автора песенных хитов.

¹³ Речь идет о стихотворении “The Road Not Taken”. В русском переводе стихотворение издавалось неоднократно под названием «Другая дорога» или «Неизбранная дорога».

¹⁴ Серия называлась «50 лет музыкальной комедии».

Как музыкальный текст и исторический документ Вариации для гобоя и струнных соотносятся с вопросом, поставленным Ричардом Тарускиным: *Существует ли «русское зарубежье» в музыке?*¹⁵ По мнению Тарускина, исторические события XX века обеспечили постоянный приток русских музыкантов-эмигрантов за границу; русское зарубежье в музыке как феномен не может сравниться с русским зарубежьем в литературе: «Музыка легче пересекала национальные границы, чем литература, и концерты редко когда были “внутренним делом”, в отличие от литературных чтений. Если сравнивать ситуацию в музыке и литературе <...>, мы увидим, что на короткое время музыка получила преимущество, особенно если речь идет о репутации отдельных композиторов. За условным исключением [Владимира] Набокова, который мог блестяще писать на английском, ни один русский писатель в эмиграции не снискал славы и репутации Стравинского или Прокофьева. Но Стравинский, как и Набоков, лишь очень условно представляет “русское” на Западе. Русская же литература, благодаря своим более скромным организационным и, так сказать, инфраструктурным потребностям, оказалась прочнее и пошла в рост» [6, 237]. Утверждение Тарускина оправданно, однако его оценка «русского зарубежья» не вполне совпадает с подходом российского музыковедения, рассматривающего это явление как часть истории русской музыки XX века. Можно добавить, что исторический смысл понятия «русское зарубежье» не был непосредственно связан с определенной творческой деятельностью — с 1920-х годов оно использовалось представителями эмиграции «первой волны» как самоназвание и содержало в себе идею сохранения национальных культурных ценностей в период вынужденного и, как казалось тогда, временного пребывания за рубежом.

¹⁵ Статья с таким названием опубликована как на русском, так и на английском языках. См.: [6]; [9].

В архиве Дукельского сохранился рукописный документ, текст которого был написан для одного из эфиров Радио Свобода [4]¹⁶. В нем автор представляет новую организацию ГРАМА (Группа русской артистической молодежи), называя себя ее ментором и сообщая: «Всем известно, что старшее поколение, воспитанное на родине и отдавшее ей лучшие годы жизни, рассматривает патриотизм как своего рода ностальгию, воспоминания о том прекрасном, что было и чего, увы, больше не будет никогда. <...> Ностальгическое отношение к той России, которую мы, старшие, знали и беззаветно любили, вполне понятно; удел старых эмигрантов в большинстве случаев скромн и сер, а возвращение в “их” Россию, где они выросли, невозможно уже хотя бы потому, что бывшая российская Аркадия неповторима, а страна Советов прельщает немногих. Но как быть с молодыми? Ведь их жизнь впереди, пусть пока и на чужбине. У молодежи ностальгических воспоминаний нет и быть не может. <...> От этих молодых людей нельзя требовать медитаций на тему “все в прошлом” или “здесь неплохо, но дома было лучше”; их не стоит угощать ненужными элегиями о слезках-березках, самоварах и шароварах. <...> Зато молодые не могут не надеяться на светлое русское будущее, хоть и являются они понятными подданными иных, чужеземных республик и государств. Основной целью ГРАМА, этой маленькой, только что зародившейся ячейки, является подготовка к этому желанному будущему родной страны и объективный, аполитический подход ко всему там происходящему в наши дни» [4, 3–4]. В высказываниях Дукельского «бывшая российская Аркадия» предстает даже не в форме воспоминания, а в качестве мифологического пространства, сопричастность с которым была воспринята им от старшего поколения эмигрантов. В частности, ностальгия по имперской России

¹⁶ Документ не датирован. Относится к 1967 или 1968 году.

изначально (в 1920-е) была инспирирована общением с Сергеем Павловичем Дягилевым, с подачи которого композитор проникся особым чувством к образу русской усадебной культуры и быта. Учитывая, что в первые годы после эмиграции Дукельский испытал также влияние евразийства [1], приведенная цитата предстает и как ностальгия по европейскому периоду (1924—1929) — времени дебюта в балетах Дягилева и публикаций в сборниках «Версты» и газете «Евразия». Очевидно, что в период написания заметки о ГРАМА Дукельский уже не стремится вернуться на родину, однако, как и в межвоенные десятилетия считает «конкретную внутривосточную ситуацию в России делом преходящим» [2, 381].

Цитируемый документ о ГРАМА пока является единственным доступным свидетельством существования группы. Время написания этого текста совпадает со временем активизации поэтического творчества Дукельского и расширением его контактов в среде поэтов-эмигрантов, живших и работавших в США. Судя по всему, документ был адресован представителям как поэтической, так и музыкальной эмиграции. Приведенное высказывание не только отражает стратегию американского правительства того времени, транслируемую через Радио Свобода. Вероятно, таков был и взгляд самого Дукельского на миссию русского зарубежья и в литературе, и в музыке, чем отчасти могло объясняться возобновление его интереса к русской теме — как в поэтическом, так и в музыкальном творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вишневецкий И.Г.* «Евразийское уклонение» в музыке 1920–1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича. Монография. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

2. *Вишневецкий И.Г.* Памятка возвращающимся в СССР, или О чем говорили Прокофьев и Дукельский весной 1937 и зимой 1938 года в Нью-Йорке // С. Прокофьев. Воспоминания, письма, статьи / Ред.-сост. М.П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2004. С. 375–395.
3. *Друскин М.С.* Собрание сочинений: в 7 т. / ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая. Т. 4: Игорь Стравинский. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2009.
4. *Дукельский В.А.* Preliminary Speech. [Б.д.]. Библиотека Конгресса США. Vernon Duke Collection. Box 128.
5. *Максимова А.С.* Владимир Дукельский в защиту забытой музыки // Современные проблемы музыкознания. 2020. № 4. С. 90–103.
6. *Тарускин Р.* Существует ли «русское зарубежье» в музыке? / Перевод А. Спиридоновой и В. Хаврова // Liber amicorum Людмиле Ковнацкой. Санкт-Петербург: БиблиоРоссика, 2016. С. 215–239.
7. *Edwards D., Callahan M., Eyries P., Watts R., Neely T.* Contemporary Label Discography. July 15, 2011. 17 p. URL: <https://www.bsn-pubs.com/new/contemporary.pdf> (дата обращения: 17.11.2021).
8. *Slonimsky N.* Vernon Duke [Liner Notes] // Vernon Duke String Quartet in C, Three Caprices for piano, Variations on an Old Russian Chant for oboe and strings, and Surrealist Suite, Stereo Records in Association with Contemporary Records, S7024. 1959.
9. *Taruskin R.* Is There a «Russia Abroad» in Music? // Russian Music at Home and Abroad: New Essays. Oakland: University of California Press, 2016. P. 140–161.
10. *Winegard E.* Peter Meremblum Junior Symphony's Celebration of the 35th Anniversary and in memory of great violinist, conductor and teacher Peter Meremblum // American String Teacher. Winter, 1972. P. 31.

11. *Zelensky N.K.* Performing Tsarist Russia in New York: Music, Émigrés, and the American Imagination. Bloomington: Indiana University Press, 2019.

REFERENCES

1. *Vishnevetsky I.G.* «Evrazijskoe ukлонenie» v muzyke 1920–1930-h godov: Istorija voprosa. Stat'i i materialy A. Lur'e, P. Suvchinskogo, I. Stravinskogo, V. Dukel'skogo, S. Prokof'eva, I. Markevicha. Monografija [The «Eurasianist Tendency» in the Music of the 1920s and 1930s: History. Articles and materials by A. Lourie, P. Suvchinsky, I. Stravinsky, V, Dukelsky, S. Prokofiev, I. Markevitch] — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2005.

2. *Vishnevetsky I.G.* Pamjatka vozvrashhajushhimsja v SSSR, ili O chem govorili Prokof'ev i Dukel'skij vesnoj 1937 i zimoj 1938 goda v N'ju-Jorke [A Memo to Those Who Want to Be Back in the USSR, or What Prokofiev and Dukelsky Talked About in New York in the Spring of 1937 and the Winter of 1938] // Sergey Prokof'yev k 50-letiyu so dnya smerti: Vospominaniya. Pis'ma. Stat'i [Serge Prokofiev on the 50th Anniversary of His Death: Reminiscences, Letters, Articles] / Ed. by M.P. Rakhmanova. M.: Deko-VS, 2004. S. 375–395.

3. *Druskin M.S.* Sobranie sochinenij: v 7 t. / red.-sost. L.G. Kovnackaja. T. 4: Igor' Stravinskij [Collected works in 7 vols. / ed. By L.G. Kovernatskaya. Vol. 4: Igor Stravinsky]. Sankt-Petersburg: Kompozitor Sankt-Petersburg, 2009.

4. *Dukelsky V.A.* Preliminary Speech. [N/d]. The Library of Congress. Vernon Duke Collection. Box 128.

5. *Maksimova A.S.* Vladimir Dukel'skij v zashhitu zabytoj muzyki [Vladimir Dukelsky in Defense of Forgotten Music]. In: Sovremennye problemy muzykoznanija [Contemporary problems of musicology]. 2020. № 4. P. 90–103.

6. *Taruskin R.* Sushhestvuet li «russkoe zarubezh'e» v muzyke? [Is There a «Russia Abroad» in Music?] / translated by A. Spiridonova and V. Havrov. In: Liber amicorum Ljudmile Kovnackoj [Liber amicorum to Ljudmila Kovnatskaya]. Saint-Petersburg: BiblioRossika, 2016. P. 215–239.

7. *Edwards D., Callahan M., Eyries P., Watts R., Neely T.* Contemporary Label Discography. July 15, 2011. Available at: <https://www.bsn-pubs.com/new/contemporary.pdf> (accessed: 17.11.2021).

8. *Slonimsky N.* Vernon Duke [Liner Notes]. In: Vernon Duke String Quartet in C, Three Caprices for piano, Variations on an Old Russian Chant for oboe and strings, and Surrealist Suite, Stereo Records in Association with Contemporary Records, S. 7024. 1959.

9. *Taruskin R.* Is There a «Russia Abroad» in Music? In: Russian Music at Home and Abroad: New Essays. Oakland: University of California Press, 2016. P. 140–161.

10. *Winegard E.* Peter Meremblum Junior Symphony's Celebration of the 35th Anniversary and in memory of great violinist, conductor and teacher Peter Meremblum. In: American String Teacher. Winter, 1972. P. 31.

11. *Zelensky N.K.* Performing Tsarist Russia in New York: Music, Émigrés, and the American Imagination. Bloomington: Indiana University Press, 2019.

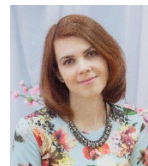


Интервью

Интервью
УДК 78.072.2
DOI: 10.56620/2587-9731-2021-3-088-099



«...Поддержка есть во всем». Интервью с И. П. Сусидко

¹ Ирина Петровна Сусидко² Дана Александровна Нагина

^{1,2} Российская академия музыки имени Гнесиных,
¹ Государственный институт искусствознания,
г. Москва, Россия

¹ lspriv@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2343-7726>

² dnagina@mail.ru

Аннотация. Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных Ирина Петровна Сусидко – один из ведущих представителей отечественной музыкальной науки. Она возглавляет диссертационный совет при академии, руководит музыковедческими дипломными работами и кандидатскими диссертациями, а также курирует целый ряд научных проектов международного уровня. Среди них – электронный журнал «Современные проблемы музыкознания» (Contemporary Musicology) и две регулярно проводимые научные конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (Opera in Musical Theater: History and Present Time) и «Техника музыкальной композиции» (Musical Composition).

«Техника музыкальной композиции» появилась благодаря инициативе преподавателей кафедры аналитического музыкознания. Эта конференция дает возможность сосредоточиться на актуальных проблемах изучения музыки как таковой, на ее внутренних законах, историческом развитии ее языка и материала, актуальном состоянии техники композиции. Цель научного форума «Опера в музыкальном театре» – рассмотреть оперное искусство как синтетическое явление, во всем многообразии его компонентов: музыки, поэзии и литературы, декорационного искусства, вокального исполнительства, режиссерских решений.

В интервью Ирина Петровна рассказала о работе конференций в 2021 году и о новых возможностях, открывшихся для гнесинской науки благодаря победе академии в программе «Приоритет 2030».

Ключевые слова: Ирина Сусидко, «Техника музыкальной композиции», «Опера в музыкальном театре: история и современность», «Приоритет 2030»

Для цитирования: Сусидко И. П., Нагина Д. А. «...Поддержка есть во всем». Интервью с И.П. Сусидко [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2021. № 3. С. 88–99. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-088-099>

Interview

Interview

“...Support is Everywhere”. An interview with Irina P. Susidko

¹ Irina P. Susidko, ² Dana A. Nagina

^{1,2} Gnesin Russian Academy of Music,

¹ State Institute for Art Studies, Moscow, Russia,

¹ lspriv@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2343-7726>

² dnagina@mail.ru

Abstract. Irina P. Susidko, Full Professor, Doctor of Art Studies, Head of the Analytical Musicology Department at the Gnessins Russian Academy of Music, is one of the leading musicologists in Russia. She is a Chair of the Academy's Dissertation Council. She supervises graduate theses and doctoral dissertations. She also leads a range of international research projects: an online journal *Contemporary Musicology* and two regular conferences— *Opera in Musical Theater: History and Present Time* and *Musical Composition*.

Musical Composition was initiated by professors of the Analytical Musicology Department. The conference focuses on current issues in studying music, its internal canons, the development history of its idiom and material, as well as state of the art in the technique of musical composition. The goal of the research forum *Opera in Musical Theater* is to explore opera as a synthetic phenomenon in all its multiple dimensions: music, poetry and literature, scenography, vocal performance, and the director's vision.

In her interview, Irina Susidko spoke about the conferences taking place in 2021 and new opportunities that opened up for the Academy due to its victory in the “Priority 2030” program.

Keywords: Irina, *Musical Composition*, *Opera in Musical Theater: History and Present Time*, *Musical Composition*, “Priority 2030”

For citation: Susidko I. P., Nagina D. A. “...Support is Everywhere”. An interview with Irina P. Susidko [Electronic source]. In: *Sovremennye problemy muzykovedeniya / Contemporary Musicology*, 2021, no. 3, pp. 88–99. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2021-3-088-099>

Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных **Ирина Петровна Сусидко** – один из ведущих представителей отечественной музыкальной науки. Она возглавляет диссертационный совет при академии, руководит музыковедческими дипломными работами и кандидатскими диссертациями, а также курирует целый ряд научных проектов международного уровня. Среди них – электронный журнал «Современные проблемы музыкознания» (Contemporary Musicology) и регулярно проводимые научные конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность»



Ирина Петровна Сусидко, главный редактор журнала «Современные проблемы музыкознания», заведующая кафедрой аналитического музыкознания РАМ имени Гнесиных

(Opera in Musical Theater: History and Present Time) и «Техника музыкальной композиции» (Musical Composition). В интервью Ирина Петровна рассказала о работе конференций в уходящем 2021 году и о новых возможностях, открывшихся для гнесинской науки благодаря победе академии в программе «Приоритет 2030».

Д.Н.: Ирина Петровна, Вы руководите двумя масштабными международными научными проектами – «Опера в музыкальном театре: история и современность» и «Техника музыкальной композиции». Пожалуйста, расскажите о том, как возникла идея проведения этих конференций и о командах, которые над ними работают.



Ведущие и организаторы конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность». Слева направо: Ирина Васильевна Климова, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, Лариса Валентиновна Кириллина, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, Ирина Петровна Сусидко, доктор искусствоведения, профессор, Павел Валерьевич Луцкер, доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных)

И.С.: Серия конференций «Техника музыкальной композиции» возникла по инициативе кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных. Интерес к теоретической проблематике в последние годы возрос во всем мире, о чем свидетельствует, например, деятельность европейского музыкально-теоретического общества EUROMAC. В 2020 году в России прошел 10 конгресс



Александр Павлович Лободанов, доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова на пленарном заседании конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность»

EUROMAC, собравший больше 500 участников со всего мира. Не остаются в стороне от этого процесса и преподаватели нашего вуза. При этом «теория» в данном случае не означает некое поле, отграниченное высоким

забором от других областей музыкознания. Ни о каком противостоянии теоретиков и историков уже давно не может быть и речи.

Преподавателям кафедры аналитического музыкознания показалось важным иметь в научном «арсенале» Гнесинской академии «перманентную» конференцию, которая дала бы возможность сосредоточиться на актуальных проблемах изучения музыки как таковой, на ее внутренних законах, историческом развитии ее языка и материала, актуальном состоянии техники композиции. Уже прошло четыре таких конференции, появились прочные научные связи с учеными из российских и зарубежных консерваторий и институтов, что не может не радовать.

Второй «многосерийный» проект – это конференция «Опера в музыкальном театре: история и современность». Как и форум, посвященный технике музыкальной композиции, она проводится раз в два года, первая состоялась в 2013 году. Но задачи у проекта совсем другие. Главная цель – рассмотреть оперное искусство как синтетическое явле-

ние, во всем многообразии его компонентов: музыки, поэзии и литературы, декорационного искусства, вокального исполнительства, режиссерских решений. Иными словами, существенно расширить представление об опере, прибавить к привычному для музыковеда изучению оперной партитуры обсуждение широкого круга музыкально-театральных проблем и вопросов, укрепить научное сотрудничество с театроведами, театральными критиками, специалистами по изобразительному искусству. Нельзя сказать, что в мире, в нашей стране такого рода конференции не проводились. Однако нам показалось важным организовать постоянно действующий проект.

Комплексность, которую мы сделали основным принципом, проявляется и в том, что разговор об опере затрагивает всю историю ее развития – от зарождения в конце XVI века до новейших музыкально-театральных форм. Сейчас



Владимир Владимирович Горячих, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова на пленарном заседании конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность»

опера – одна из самых быстро развивающихся и динамичных областей искусства, уже давно забыты жалобы на ее «угасание» и даже «смерть», часто звучавшие еще два десятилетия тому назад. Так что наш проект – это не ностальгическое воспоминание о золотом веке оперы, отошедшем в прошлое, а поле для дискуссий о ее настоящем.



Лариса Львовна Гервер,
доктор искусствоведения, профессор
РАМ имени Гнесиных,
организатор конференции
«Техника музыкальной композиции»

Д.Н.: У конференции, посвященной композиции, каждый раз меняется проблематика. У самого первого заседания, организованного Ларисой Львовной Гервер, было название «Техника музыкального сочинения в разъяснениях автора». Затем появились новые ракурсы обсуждения – «Своё и чужое», «От интенции к опусу», «Исторические метаморфозы». Оперный форум кажется более тематически ста-

бильным, у него есть свои постоянные секции, связанные с историческими периодами в развитии оперы, либреттистикой, сценографией, режиссурой, проблемами исполнительства и другими. С чем это связано?

И.С.: В случае с проектом «Техника музыкальной композиции» мы отталкивались от идеи тематических конференций, где доклады объединены какой-то одной проблемой. Первоначально (2015) это был анализ авторских высказываний к музыкальному произведению и понимание их координации с конкретным музыкальным текстом, композиционной техникой. Подобная проблематика в Гнесинской академии широко разрабатывалась в конференциях, проводимых родственной нам кафедрой теории музыки по инициативе доктора искусствоведения, профессора Натальи Сергеевны Гуляницкой. В 2017 году темой стало соотношение авторского и заимствованного материала, сочинение по модели, техника пародии, наличие композиционного, стиливого инварианта и его реализация в музыкальном произведении. Две по-

следние конференции были посвящены процессам развития музыкальной композиции. В 2019 году речь шла о движении от замысла музыкального сочинения к его реализации. Еще в 1990–2000-х годах целый цикл конференций, посвященных творческому процессу, прошел в нашей академии под руководством доктора искусствоведения, профессора Елены Васильевны Вязковой, так что мы в какой-то степени продолжили эту линию. В этом году конференция была посвящена историческому развитию музыкальной композиции, что и отразилось в ее подзаголовке: Исторические метаморфозы.

Конечно, такого рода ограничения сужают и круг участников, и выбор тем докладов. Но по нашему общему мнению, проблемная направленность очень ценна, она дает импульс для возникновения интересных и важных наблюдений и выводов. Склады-



Галина Викторовна Заднепровская,
кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой
музыкального искусства Московского государственного
университета имени М.В. Ломоносова,
ведущая и участник конференции
«Опера в музыкальном театре: история и современность»

вается панорамное представление о логике процессов, проходивших в технике музыкальной композиции в разное время и в разных странах, о пересечениях и параллелях, часто неожиданных, о методах исследования и их реализации, о понятийном аппарате музыкально-теоретической науки. Такие конференции способны двигать вперед музыковед-

дение не только усилиями одного ученого, кафедры. Включается «коллективный разум» музыковедческого сообщества. По крайней мере, мы очень к этому стремимся.

Если говорить о проекте «Опера в музыкальном театре», то набор тематических направлений здесь более стабилен хотя бы потому, что именно их совокупность обеспечивает комплексный характер анализа прошлого и настоящего оперного искусства.



Участники конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (2019):
Кирил Томов, PhD, профессор кафедры истории Калифорнийского университета,
Алла Германовна Коробова, доктор искусствоведения, профессор Уральской консерватории

Д.Н.: В апреле 2021 года «Техника музыкальной композиции» прошла в четвертый раз, а «Опера в музыкальном театре» – в юбилейный пятый. За годы работы конференций в них многое изменилось. Так, «Музыкальная композиция» в 2015 году насчитывала около двадцати докладчиков, а в этом их оказалась уже ровно сотня. Оперная конференция приближается к двумстам участникам. Сильно расширилась география – у нас выступают ученые со всей России и из разных стран мира – Австрии, Беларуси, Британии, Германии,

Ирландии, Испании, Италии, Казахстана, Китая, Литвы, Мексики, Дании, Нидерландов, Польши, Сербии, США, Украины, Франции и других. Как это стало возможным?

И.С.: Уже несколько раз организаторы обеих конференций размещали объявления о них на портале Golden Pages for Musicologists в разделе «Конференции». Это солидный Интернет-ресурс, к которому обращаются музыковеды всего мира



Мария Владимировна Скуратовская, аспирант РАМ имени Гнесиных, ведущая и участник конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность». Слева – Валерий Сергеевич Порошенко, член оргкомитета конференции

в поисках информации о готовящихся научных форумах. Тематика наших конференций заинтересовала зарубежных коллег, пришли заявки. Кроме того, постепенно сложились прочные связи с музыковедами в российских городах, в странах «ближнего зарубежья». Сформировался круг постоянных докладчиков и «пул» молодых ученых, стремящихся заявить о себе. Высокая профессиональная репутация – характерная особенность практически всех научных проектов Российской академии музыки имени Гнесиных. Реноме гнесинского «бренда» создается всеми нашими преподавателями, аспирантами и студентами.

Д.Н.: Оперная конференция постоянно расширяет список научных партнеров. В течение нескольких лет форум проводился совместно с Государственным институтом искусствознания. В

этом году к нам также присоединились Международное музыковедческое общество (International Musicological Society) и Издательство DSCH. Каковы перспективы сотрудничества с этими организациями?



Организаторы и ведущие секции
«Игорь Стравинский и музыкальный театр»,
представители International Musicological Society,
кандидат искусствоведения Наталия Александровна
Брагинская и доктор искусствоведения
Светлана Ильинична Савенко

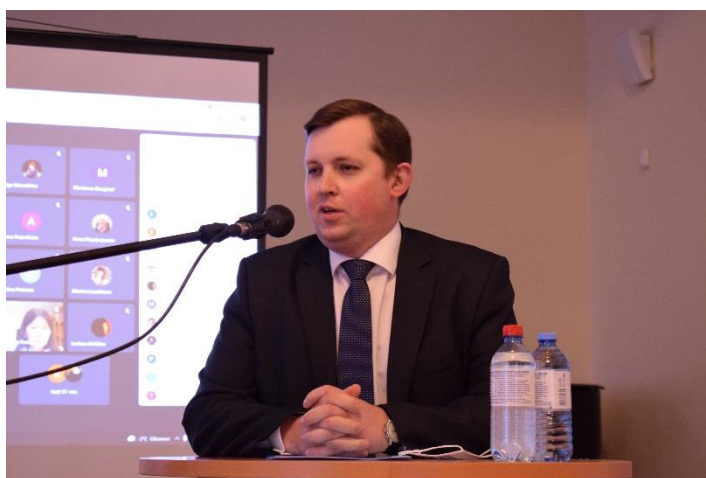
И.С.: Такая тенденция не может не радовать, потому что научная «кооперация» – то, чего требует сегодняшний день. Причина вовсе не в том, что музыковедение как гуманитарная наука не может развиваться без коллективных акций. Нет, главные открытия по-прежнему рождаются в процессе индивидуальной ра-

боты: в тишине архивов и библиотек, в аналитических «бдениях» над партитурой, в сборе и обработке огромного массива фактов и мучительных порой попытках их систематизировать, в напряженном поиске нужных слов, способных ясно выразить мысль о музыке. Все эти действия совершаются в одиночку. Однако без обмена информацией, идеями, без возможности поделиться мыслями не только с коллегами-учеными, но и с музыкантами-исполнителями наша наука не может развиваться динамично. Поэтому нужны конференции самого разного уровня и тематики, нужны контакты с учеными разных стран, нужно, чтобы музыковедческая гвардия прирастала молодыми силами. В этом плане расширение связи научных проектов Гнесинской академии с

международными организациями, с Государственным институтом искусствознания, с Российским институтом истории искусств (Санкт-Петербург), российскими консерваториями – самый перспективный путь. Последнюю конференцию украсила секция Международного музыковедческого общества (International musicological Society), посвященная музыкальному театру И.Ф. Стравинского. Очень ценны для нас контакты с архивом Д.Д. Шостаковича.

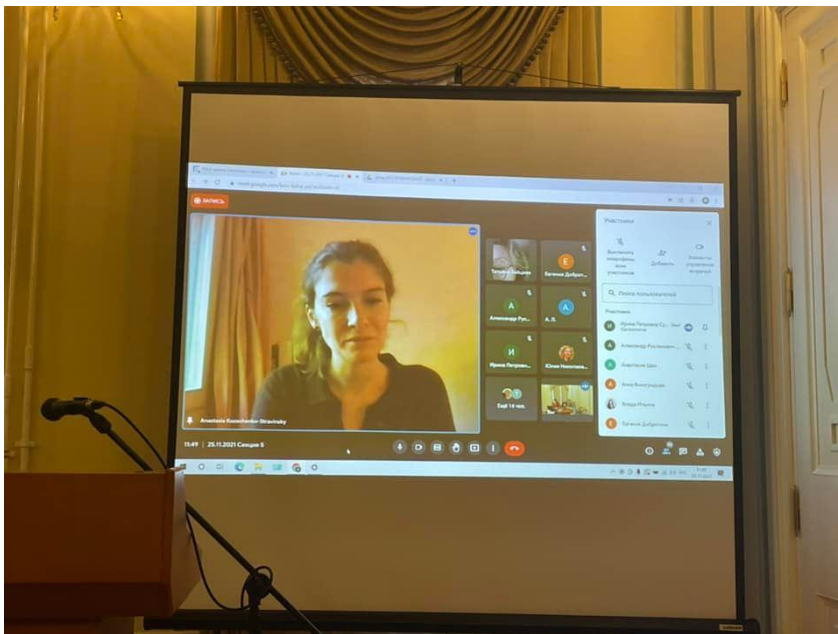
Д.Н.: Какую поддержку оказывает руководство РАМ имени Гнесиных при проведении конференций?

И.С.: На этот вопрос можно ответить коротко: поддержка есть во всем. Мы почувствовали ее с приходом на ректорский пост Галины Васильевны Маяровской. Постоянно чувствуем ее теперь, когда ректором стал Александр Сергеевич Рыжинский, имеющий степень доктора искусствоведения и прекрасно понимающий «муки» и «радости» музыковедческой деятельности. Ни разу ни одна просьба не осталась без внимания, несмотря на то, что многие годы вузовская наука не имела финансирования.



Александр Сергеевич Рыжинский, доктор искусствоведения, ректор РАМ имени Гнесиных, участник конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность»

Д.Н.: В этом году академия стала победителем правительственной программы развития «Приоритет 2030», и оперный форум проходил при ее поддержке. Как именно это сказалось на конференции?



Онлайн-выступление на конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность». Докладчик – Анастасия Козаченко-Стравинская, аспирант, научный сотрудник Центра изучения культуры России (CSAR), Университет Ка' Фоскари (Венеция, Италия); аспирант Государственного института искусствознания; президент «Фонда семьи И.Ф. Стравинского и его сыновей»

И.С.: В 2021 году по понятным причинам обе конференции проходили в смешанном формате – очно, в залах нашей академии, и дистанционно. Непросто – прежде всего технически – было выдержать именно смешанный формат, когда возникают постоянные переключения с онлайн на оффлайн, идет запись трансляции, докладчики выходят на связь из разных стран и с разных континентов. Тем более, что в оперной конференции участвовало более 150 ученых, большинство использовали разнообразный иллюстративный материал. Все это было бы невозможно, если бы академия накануне конференции не приобрела два комплекта прекрасного оборудования, позволившего решить практически все технические проблемы. Все сложилось. Оперная конференция проводилась с прицелом на открытие в Гнесинской академии в рамках программы «Приоритет 2030» научного центра по изучению музыкального театра. Он начнет работать с 2022 года, уже сегодня мы обсуждаем планы, договариваемся с коллегами о совместной работе.

Д.Н.: Что самое сложное в процессе подготовки и проведения таких научных проектов?



Участники и слушатели конференции
«Опера в музыкальном театре: история и современность»

И.С.: Наверное, мне легче ответить на вопрос, что самое необходимое. И ответ этот будет коротким: нужна команда увлеченных единомышленников, которые не делят работу на свою и чужую, всегда готовы подставить плечо и протянуть руку помощи. Это не только коллеги, но и ученики – наши гнесинские студенты, магистранты, аспиранты.

Какие у Вас самые яркие впечатления от обеих конференций в этом году?

Самые яркие впечатления – высокий уровень докладов и ощущение праздника.

Беседовала Дана Нагина
Фотограф Дарья Кинякина

