



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

№ 1 (59) 2013

16+

Ежеквартальный
музыкальный журнал

Учредитель
Литературное агентство
«ПРЕСТ»

Свидетельство о регистрации
№ 017081 от 02.08.99
Выдано Государственным
комитетом РФ по печати

Главный редактор
Ю. С. Бочаров

Издается при участии НИЦ
Методология исторического
музыкознания Московской
консерватории

Редколлегия:

В. В. Березин, Е. А. Коровина
С. Н. Лебедев, А. А. Панов
М. А. Сапонов, И. П. Сусидко

Художник: **И. Г. Гончарова**

✉ 125009, Москва,
ул. Б. Никитская, д. 11–13

Тел. редакции:
(495) 469-12-05; (499) 966-59-89
e-mail: stmus@mail.ru
http://www.stmus.nm.ru

Подписано в печать 25.03.2013.
Формат 60x84 1/8. Печ. л. – 4,0.
Уч.-изд. л. – 4,5. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз.

Отпечатано на полиграфическом
предприятии «ШАНС»
127412, Москва, ул. Ижорская, д. 13, стр. 2

© «Старинная музыка», 2013
Перепечатка материалов без письменного
разрешения редакции запрещена

Редакция журнала
«Старинная музыка»
поможет в издании книг,
брошюр, научных статей

☎ (495) 469-12-05,
(499) 966-59-89

СОДЕРЖАНИЕ

Из истории русской музыки

Т. Вихорева (Волгоград). «Ектения» Глинки. Почему «первая»? 2
Соотнесение музыкального текста «Ектении» Глинки и сведений из истории
литургики способствует пониманию того, почему композитор использовал не
традиционные для данного рода песнопений наименования – великая, малая,
сугубая, просительная, а обозначил его как «Ектения первая». Выяснение причин
столь необычного названия позволяет считать, что это явилось отражением
политических воззрений композитора.
Ключевые слова: М.И. Глинка; русская музыка; духовно-музыкальные сочинения;
ектения.

Музыкальный театр XVIII века

П. Луцкер (Москва). От «Памелы» к «Доброй дочке», или О том, как
героиня модного романа попала на оперную сцену 8
В статье подробно рассмотрены этапы преобразования популярного эпистолярного
романа С. Ричардсона сначала в драматическую пьесу К. Гольдони, а затем в оперу
«Чеккина, или Добрая дочка» на его же либретто. Дается анализ и приводятся
аргументы в пользу того, как новое сентименталистское понимание чувствительности
производит революционные изменения в сюжетной и музыкальной композиции
оперного жанра.
Ключевые слова: эпистолярный роман С. Ричардсона; театр К. Гольдони; комическая
опера XVIII века; сентиментализм.

В. Жаркова (Москва). Моцартовские певцы: портреты
в концертных ариях 16
Данная статья посвящена некоторым моцартовским певцам, то есть тем
исполнителям-вокалистам, с которыми композитор непосредственно работал
и для которых создавал концертные арии. На основе этих сочинений, с учетом
особенностей сугубо исполнительского подхода к ним, делается попытка воссоздать
профессиональные портреты упомянутых музыкантов.
Ключевые слова: концертная ария; вокальное исполнительство; моцартовские певцы.

Музыкальная аналитика

Т. Щепатова (Москва). Непреодоленное влияние: тема
из бетховенской увертюры «Творения Прометея» в I части
Симфонии № 2 Франца Шуберта 25
Симфонии Франца Шуберта наполняют аллюзии на произведения других
композиторов. Так, в I части Симфонии № 2 слышна одна из тем бетховенской
увертюры «Творения Прометея». Взаимоотношения двух авторов, реализуемые через
«взаимоотношения» двух произведений, оказываются в центре внимания в данной
статье. Применение к анализу деконструктивистской методологии американского
литературоведа Х. Блума создает новый взгляд на некоторые «тайны» творческого
процесса в музыке.
Ключевые слова: симфония; Ф. Шуберт; Л. ван Бетховен; деконструкция, методология
Х. Блума.

Abstracts 32

Мнения авторов статей могут не совпадать с позицией редколлегии журнала

На 1-й странице обложки – *портрет В.А. Моцарта*
работы Б. Крафт (1819 г.)



«Ектения» Глинки. Почему «первая»?

«Ектения» — одно из немногочисленных духовно-музыкальных сочинений М.И. Глинки. Как известно, первое из них — «Херувимская песнь» — было написано в 1837 году, уже после премьеры «Жизни за царя» (27 ноября 1836 года по старому стилю), в период работы композитора в должности капельмейстера Придворной певческой капеллы. Еще два сочинения — трио «Да исправится молитва моя» и интересующая нас «Ектения» для четырехголосного хора появились спустя более чем 15 лет — уже в 50-е годы XIX века. Последнее из названных песнопений было опубликовано издательством Юргенсона в 1878 году под необычным для православного богослужения названием «Ектения первая». Данное определение не встречается в трудах по литургике. В них, как и в самой службе, различаются четыре основные ектении — великая, малая, сугубая и просительная¹.

Версия о том, что «Ектения» в издании 1878 года названа «первой» потому, что Глинке, возможно, принадлежали и другие — неизвестные сейчас аналогичные сочинения, автору этих строк представляется сомнительной. Юргенсон, как правило, публиковал духовные произведения того или иного композитора максимально полно². К тому же в письмах и в «Записках» Глинки также нет никаких упоминаний о двух и тем более нескольких ектениях.

Н.Ю. Плотникова и И.Е. Лозовая предполагают, что опубликованное Юргенсоном песнопение «вероятно, является великой ектенией для литургии»³, однако обоснования этой гипотезы не приводят.

В предлагаемой статье изложено возможное объяснение определения «Ектении» Глинки как первой. Автор надеется, что аргументы, которые он приводит, станут убедительными для коллег-музыкантов и оставляет надежду на то, что рано или поздно обна-

ружатся документальные материалы, которые подтвердят его гипотезу, переведут ее в очевидный факт истории русской музыки.

Для решения вопроса, почему «Ектения» Глинки названа первой, потребовалось соотнести музыкальный текст произведения, сведения из литургики и ее истории, а также из отдельных документов обширного эпистолярного наследия композитора.

Как правило, важнейшими основаниями для трактовки, толкования музыкального содержания являются жанр и традиции его применения, тематизм и форма, в вокальной музыке — словесный текст.

Ектения — наиболее часто употребляемое молитвословие православной церкви. Несмотря на то, что есть различия в значении и смыслах великой, малой, сугубой и просительной ектений, все их объединяет общее главное содержание, которое понятно каждому, кто пришел в храм: «Господи, помилуй!», «Тебе, Господи» возношу свою покаянную молитву о милости и прощении. Ектении относятся к песнопениям, которые «смиряют нас, напоминая нам наше ничтожество, нашу греховность и

безконечное всемогущество, благодать и милосердие Божие»⁴. Поэтому мы не можем согласиться с утверждением Е.М. Левашева о том, что «Ектения» Глинки принадлежит к тем музыкальным жанрам, которые «утрачивают всякий смысл будучи оторваны от конкретного контекста храмового богослужения»⁵. Это свое главное содержание песнопение, несомненно, сохраняет, а прикладное значение, которое, вероятно и определяется названием — «Ектения первая», скорее всего, заключено в не вписанных в музыкальный текст возгласиях дьякона. Восстановить их практически невозможно — как в силу оторванности этого песнопения от богослужебного действия, так



М.И. Глинка (1850-е)

* Вихорева Татьяна Геннадьевна — кандидат искусствоведения, доцент Волгоградского института искусств имени П.А. Серебрякова (e-mail: vikhoreva-t@yandex.ru).

ЕКТЕНІЯ ПЕРВАЯ

М. ГЛИНКИ.

АЛТЪ.

1^й ТЕНОРЪ

2^й ТЕНОРЪ.

БАСЬ.

PIANO.

А.

I. 1^й

Го-спо-ди по-ми-луй Го-спо-ди по-ми-луй Го-спо-ди по-ми-луй

T. 2^й

Б.

М.И. Глинка. Ектенія первая (начало).
По изданію П. Юргенсона, 1878

А.

Т. 1^й

Го-спо-ди по-ми-луй Го-спо-ди по-ми-луй Го-спо-ди по-ми-луй

Т. 2^й

Б.

А.

Т. 1^й

Те-бѣ Го-спо-ди Го-спо-ди по-ми-луй Го-спо-ди по-ми-луй

Т. 2^й

Б.

М.И. Глинка. Ектения первая (окончание)

и по той причине, что определенные детали православной службы за полтора столетия, прошедших со времени создания упомянутого сочинения, изменились. И даже если представить, что «Ектения» Глинки использовалась бы в современной церкви, то, вероятно, уже с новыми оттенками содержания в сравнении с тем, как это мыслил композитор. В действительности мы можем только предположить, какие обращения к Богу завершают ее припевы.

Характер музыки «Ектении» также не несет информации об этом, да и вряд ли это возможно. Здесь претворены традиции богослужебного чтения на распев, обиходного гармонического многоголосия, которое в XIX веке пришло на смену партесным гармонизациям.

Предположим, что ответ на вопрос, какая ектения у Глинки и какие обращения к Богу завершают ее припевы, кроется в особенностях композиции, в частности — в количестве этих хоровых припевов. В православной службе оно, как известно, может быть различным в зависимости от того, какая ектения (великая, малая и т. д.) и в какой момент богослужения произносится. М. Скабалланович пишет о «14 прошениях (с возгласом 15)»⁶ великой ектении, о трех прошениях малой⁷, о трехкратном «Господи помилуй» в качестве ответа народа на прошения сугубой ектении⁸ и т. д.

В «Пособии к изучению Устава Богослужения Православной церкви» Константина Никольского сказано о двенадцати прошениях, которые произносит чтец на Вечерне после двух первых молитв — славословия Пресвятой Троице («Слава Отцу и Сыну и Святому Духу») и Молитвы Господней («Отче наш»), «испрашивая таким образом милости у Господа на всякий час дня (коих по церковному счислению 12-ть) и на каждый час ночи (коих также 12-ть)»⁹.

Именно двенадцать припевов насчитывает в «Ектении» Глинки О.Е. Левашева: «ряд однотипных припевов («Господи помилуй!», «Тебе, Господи!»), исполняемых певчими после каждого из 12-ти прошений, провозглашенных священником или дьяконом»¹⁰.

Однако припевов у Глинки в действительности оказывается не двенадцать, а одиннадцать. Первый из них, как и в любой ектении, — это ответ прихожан на призыв дьякона помолиться Господу «всем миром». Таким образом, собственно молений остается десять. Что же это за прошения, о чем они?

Информацию именно об этом количестве — о десяти повторениях «Господи помилуй» на второй части Вечерни — сугубой ектении встречаем в «Толковом Типиконе» М. Скабаллановича: «С особенной раздельностью ектения молится о царе, именно о **10 нуждах его** (выделено и далее пронумеровано мной — *Т.В.*): 1) о силе власти его («державе», κράτους),

2) победе (в сражениях), 3) долголетию («пребывании», διαμονής), 4) мире, 5) здравии, 6) спасении (вечном), 7) еще большем («наипаче», επιπλέον) содействии («пособити», συνεργήσαι) Божию ему и 8) полном успехе («поспешити», κατευδόσασα) во всем, совершенном («под нозе») покорении ему врагов внутренних (ἐχθρόν) и внешних («супостата», πολέμιον); затем 9) отдельное прошение за царицу и 10) отдельное о наследнике и царствующем доме (без соединения первого с прошением о царе, а второго с прошением о палате и воинстве, как на великой ектении»¹¹. В своем описании сугубой ектении на второй части Вечерни М. Скабалланович подчеркивает, что последние два прошения (за царицу и наследника) — отдельные.

В «Ектении» Глинки два последние «Господи помилуй» тоже отделяются от аналогичных начальных молений единственным припевом с другими словами — «Тебе Господи». Его разделительная функция подчеркнута гармонически: он единственный начинается проходящим плагальным оборотом, в то время как остальные десять — тоникой или трезвучием VI ступени как переменным устоем.

Определяя смысл сугубой ектении, М. Скабалланович приводит слова св. Симеона Солунского о том, что это молитва об одних верных: «о верных царях, о местном иерархе, о предстоятеле монастыря, о попечителях храма, о предстоящих православных и повсюду верных»¹². То есть сугубая ектения содержит несколько разделов, первый из которых объединяет молитвенные прошения именно о нуждах царя: «В прежние времена первым на сугубой ектении поминался Государь, “помазанник Божий”, по причине великого значения своего для благоденствия вверенного ему христианского народа»¹³.

Тот факт, что «Ектения» Глинки включает организующего характера начальный припев (на возгласение священника «Паки и паки Господу помолимся»), затем еще десять припевов — собственно прошений и музыкально-текстовое отделение двух последних обращений к Богу, на наш взгляд является доказательством того, что рассматриваемое сочинение мыслилось композитором именно как первый раздел сугубой ектении, связанный с молитвами о нуждах царя¹⁴.

Верноподданнические чувства Глинки, как известно, уже находили яркое выражение в его творчестве. Чего только стоит переименование первой оперы, первоначально задуманной как «Иван Сусанин», в «Жизнь за царя». Весьма показательным приведенное В.В. Стасовым высказывание иностранного рецензента о ее постановке в Милане в 1874 году: «Либретто глинкинской оперы дышит такой любовью и преданностью к русскому царю, какой у нас иной раз не найдешь и в отношении к предметам святым»¹⁵.

О глубочайшем почитании композитором царствующего дома свидетельствует и обширное литературное наследие Глинки. Композитор подробно пишет о проявлениях «монаршего благоволения»¹⁶ к нему. Приведем несколько примеров:

«На вечере у Императрицы, и не могу описать вам, до какой степени она ласкова и снисходительна; Император сам два раза обращался ко мне и расспрашивал о моей опере» (Петербург, 1 мая 1836 г.)¹⁷;

«Милости царя нашего не ограничились одним перстнем: на сих днях по представлению министра двора мне поручена музыкальная часть в певческом корпусе. Его Имп. Величество сам лично в продолжительной со мною беседе вверил мне своих певчих. Это публично царем изъявленное внимание к моему таланту есть верх награды» (Петербург, 2 января 1837)¹⁸;

«По окончании трио из моей оперы я был вызван громкими рукоплесканиями и должен был раскланяться публике. Государь и Государыня присутствовали на сем концерте и также участвовали в вызове» (Петербург, 13 апреля 1837)¹⁹;

«Для меня важно внимание. <...> знаки расположения двора и публично оказанный почет меня радуют» (Петербург, 25 февраля 1841 г.)²⁰.

Подробные описания встреч Глинки с государем, выражение искренней радости композитора по этому поводу занимают немалое место в его письмах²¹. С возрастом чувство любви и преданности императору не ослабевает. В письме своей сестре Л.И. Шестаковой композитор пишет: «работать <...> для царя я всегда и везде буду с искренним усердием, сколько то позволят мои силы» (28 июля 1855 г.)²².

Подобные высказывания композитора явно не вписывались в концепции музыковедов, которые воспевали народность творчества композитора, создавшего «Камаринскую» и первую героико-патриотическую народную оперу. Впрочем, стараясь сохранить историческую справедливость, они отмечали немало противоречий в политических высказываниях Глинки. Например, В. Богданов-Березовский сетовал на то, что «нередко в них выражается дворянская сословная ограниченность, проявления “лояльности” по отношению к монархическому строю»²³.

В угоду советской идеологии политическую неактивность Глинки объясняли тем, что в условиях реакции композитор не мог открыто выразить свои политические воззрения и тем самым способствовал исполнению собственных произведений. В. Киселев в комментарии к письмам композитора к П.А. Бартеневой, объясняет, что нарочито тщательное выписывание всех официальных титулов упоминаемых в них особ царского дома несомненно связаны с расчетом «на то, что эти письма могут попасть в чужие руки»²⁴. Приведем фрагменты из этих

писем: «Осмеливаюсь беспокоить вас моею просьбою: соблаговолите без отлагательства времени довести до сведения Государыни Императрицы о моей скромной, но усердной лепте — об моем Польском» (Петербург, 22 марта 1856 г.)²⁵. Через месяц, 18 апреля 1856 года, композитор повторяет: «Позвольте мне напомнить о моем Польском; соблаговолил ли Государь милостиво принять его?»²⁶. Вместе с тем в других, в том числе процитированных выше письмах матери и сестре, которые уж никоим образом не могли бы попасть в «чужие руки», Глинка соблюдает все те же «условности».

Изменение политических условий в России в конце XX века позволило современным музыковедам (в частности, С.Г. Мамаеву и С.В. Тышко)²⁷ признать политические воззрения Глинки «не вполне прогрессивными и уж никак не “революционными”, скорее — “консервативными”, а при желании даже “реакционными”²⁸. При этом, как отмечает С.Г. Мамаев, такая ситуация возникла несмотря на несомненное влияние на юного Глинку выдающегося деятеля русской культуры XIX века Константина Ивановича Арсеньева — статистика, географа, историка, профессора Санкт-Петербургского университета, позднее академика (с 1841) и тайного советника, взгляды которого были далеко не просто монархическими («Арсеньев воспевает гражданские идеалы Афин, среди которых выделяет свободу и честь»²⁹). По предположению исследователя, Глинка, будучи учеником К.И. Арсеньева в Пансионе, остался равнодушным либо не воспринял в полной мере идеи своего выдающегося учителя. С.Г. Мамаев также приводит суждение С.С. Ольденбурга о том, что, вероятнее всего, композитор, как и Пушкин, «не принадлежал к числу бунтарей. Он больше утверждал, нежели отрицал, — и он был кровно связан со всем величавым строем Императорской России»³⁰, что нашло отражение не только в его литературном наследии, но опосредовано — в композиторском творчестве и в первую очередь — в опере «Жизнь за царя».

Жанры православной музыки, связанные с образами и событиями Священной истории, с обращением человека к Спасителю и Богоматери, выражением любви к Ним, человеческого покаяния, как правило, относительно автономны по отношению к объективным событиям земной жизни и персонам мира дольнего. Вместе с тем, анализ «Ектении» Глинки позволяет сделать вывод о том, что его молитва о милости и прощении, написанная далеко от родины, становится прощением за русского царя и за его дом. Таким образом, скорее всего она мыслилась композитором как первый раздел сугубой ектении. Именно поэтому в издании Юргенсона это песнопение опубликовано под названием «Ектения первая».

Примечания

¹ «Есть еще несколько ектений, употребляемых реже: например, **заупокойная ектения** или **благодарственная ектения** по Святом Причащении <...>, **ектения о самих оглашенных**, <...> **верных**» (Ектения / Сост. Ю. Евдокимова, А. Конотоп, Н. Кореньков. М.: Композитор, 1996. С. 6, 11, 12).

² Вспомним хотя бы хоровые концерты, херувимские, «Тебе, Бога хвалим» и другие песнопения Д.С. Бортнянского.

³ *Плотникова Н.Ю., Лозовая И.Е.* Глинка М.И. // Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. XI. М.: Церковно-науч. центр «Православная энциклопедия», 2006. С. 578.

⁴ Пособие к изучению Устава Богослужения Православной церкви Константина Никольского, Протоиерея церкви Успения Пресвятыя Богородицы, что на Сенной. 7-е изд., испр. и доп. СПб.: Синодальная типография, 1907. С. 176.

⁵ *Левашев Е.М.* Традиционные жанры древнерусского певческого искусства от Глинки до Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сб. статей, исследований, интервью. М.: Композитор, 1999. С. 11.

⁶ Толковый типикон. 2-е изд., испр. / Сост., предисл. и примеч. М. Скабаллановича. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2008. С. 511.

⁷ Там же. С. 536.

⁸ Там же. С. 576.

⁹ Пособие к изучению Устава Богослужения Православной церкви Константина Никольского... С. 176.

¹⁰ *Левашева О.Е.* Михаил Иванович Глинка. Кн. 2. М.: Музыка; 1988. С. 301.

¹¹ Толковый типикон. Цит. изд. С. 568–569.

¹² Там же. С. 568.

¹³ Ектения. Цит. изд. С. 8.

¹⁴ О традиции поминания царя на литургии см.: Толковый типикон. Цит. изд. С. 530–532.

¹⁵ *Стасов В.В.* Статьи о музыке. Вып. 2 / Сост. Н. Симакова; ред. В. Протопопов. М.: Музыка, 1976. С. 186–187.

¹⁶ *Глинка М.И.* Записки // М.И. Глинка. Литературные произведения и переписка. Т. 1. М.: Музыка, 1973. С. 288.

¹⁷ *Глинка М.И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2 (А). М.: Музыка, 1975. С. 65.

¹⁸ Там же. С. 69.

¹⁹ Там же. С. 71.

²⁰ Там же. С. 162.

²¹ Например, в послании матери от 14 декабря 1837 года из Петербурга: «Вчерашний день прибыл сюда Государь Император, и вечером я имел счастье видеть его в театре на сцене; приметив меня, Государь подошел ко мне и, обняв одну руку, вывел меня из толпы, в которой я стоял, и потом весьма долго изволил со мной беседовать о Певческом корпусе, о певцах, обещал посетить театр, когда будут давать мою оперу, чтобы слышать новую сцену, – расспрашивал также о вновь начатой мной опере. Нет слов выразить вам, как мне драгоценно это милостивое внимание нашего доброго Государя: как после этого не посвятить всех сил на его службу» (*Глинка М.И.* Литературные произведения и переписка. Т. 2 (А). М.: Музыка, 1975. С. 74).

²² *Глинка М.И.* Литературное наследие. Т. 2 Письма и документы / Под ред. В. Богданова-Березовского. М.; Л.: Музгиз, 1952. С. 552.

²³ Глинка М.И. Литературное наследие. Т. 2. Цит. изд. С. 17.

²⁴ Неизданные письма М.И. Глинки. Подготовил к печати В. Киселев // М.И. Глинка: Сборник материалов и статей / Под ред. Т. Ливановой. М.; Л.: Музиздат, 1950. С. 9.

²⁵ Там же. С. 21.

²⁶ Там же. С. 24.

²⁷ См.: *Тышко С.В., Мамаев С.Г.* Странствия Глинки. Ч. II. Киев, 2002.

²⁸ Цит. по: *Мамаев С.Г.* К вопросу о политическом воспитании Михаила Глинки // О Глинке (к 200-летию со дня рождения): Сб. статей. М.: Изд-во «Дека – ВС», 2005. С. 35.

²⁹ Там же. С. 44.

³⁰ Там же. С. 48.



Российская академия музыки имени Гнесиных
объявляет о подписке на журнал

**«Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных»
на 2-е полугодие 2013 года**

В журнале публикуются научные статьи, посвященные вопросам теории и истории музыки, а также проблемам современной музыки и отечественного музыкознания. Среди авторов – ведущие педагоги Академии, а также музыковеды из других вузов и научно-исследовательских организаций. Подписка на журнал на 1-е полугодие 2013 года принимается в любом отделении связи по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России».

Подписной индекс – 91258



Павел ЛУЦКЕР*
(Москва)

От «Памелы» к «Доброй дочке», или О том, как героиня модного романа попала на оперную сцену

*Она влюблялась в обманы
И Ричардсона и Руссо*

А.С. Пушкин. «Евгений Онегин» (глава 2)

*... и когда стал падать интерес к его первой
манере, которую он называл реформой,
он допек публику новизной, почерпнутой в
«Памеле» и других романах.*

К. Гоцци. «Бесполезные мемуары» (глава 38)

6 февраля 1760 года в Риме, в Teatro delle Dame увидела свет опера Никколо Пиччинни «Чеккина, или Добрая дочка». Ее успех превзошел все ожидания. *La buona figliuola* буквально покорила Европу. К 1790 году она была поставлена более 70 раз в разных оперных театрах, в том числе во всех крупных европейских городах. Небывалая популярность предопределила ее место в истории: «Одна из лучших опер-buffa XVIII века демонстрирует новые веяния эпохи и возможности жанра», — резюмирует М. Мугинштейн в «Хронике мировой оперы»¹. Конечно, как и у подавляющего большинства комических опер той поры, ее бурная театральная жизнь отошла в прошлое. Редкие попытки возрождения «Доброй дочки» в XX веке широкую публику оставили безучастной и привлекли внимание лишь узкого круга специалистов и ценителей. Вместе с тем это произведение чаще многих других становилась объектом рассмотрения в научной литературе, без него не обходится ни одно более или менее обстоятельное историческое исследование оперы XVIII века, и его общая оценка уже давно устоялась. Что можно считать общеизвестным в отношении этой оперы?

В ее основу положен сюжет популярного романа английского писателя Сэмюэла Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель» (*Pamela, or Virtue Rewarded*, 1740). Прежде чем использовать этот сюжет в оперном либретто, Гольдони в 1750 году представил его на сцене в виде драматической пьесы «Памела в девушках» (*Pamela nubile*)², тепло принятой венецианской и шире — итальянской театральной публикой. И лишь спустя шесть лет он написал либретто для от-

крытия карнавального сезона в пармском Театро Дукале (композитором был Э. Дуни). Опера Дуни имела умеренный успех³, в карьере же Пиччинни появление «Доброй дочки» сыграло решающую роль, энергично выдвинув его из числа подающих надежды молодых неаполитанских мастеров в первые ряды итальянских, а вскоре и общеевропейских знаменитостей.

Почти безоговорочно признается также факт, что «Добрая дочка» открывает сентименталистское направление в итальянской комической опере⁴. Если добавить к этому довольно большое количество более или менее подробных аналитических разборов в разных исследованиях, то можно заключить, что в музыкальной науке об этой опере Пиччинни сложилось вполне отчетливое представление, вряд ли нуждающееся в существенном пересмотре — в особенности на фоне громадного числа ее «сестер» по жанру, которых до сих пор вообще не касалась рука исследователя.

И все же, взглянув беспристрастно, придется признать, что значительная часть сведений и суждений о «Доброй дочке» Пиччинни не поднимается выше уровня довольно схематичных констатаций, и здесь не помешала бы большая конкретизация. Один из таких моментов — отношение либретто Гольдони к сюжетному первоисточнику, роману Ричардсона.

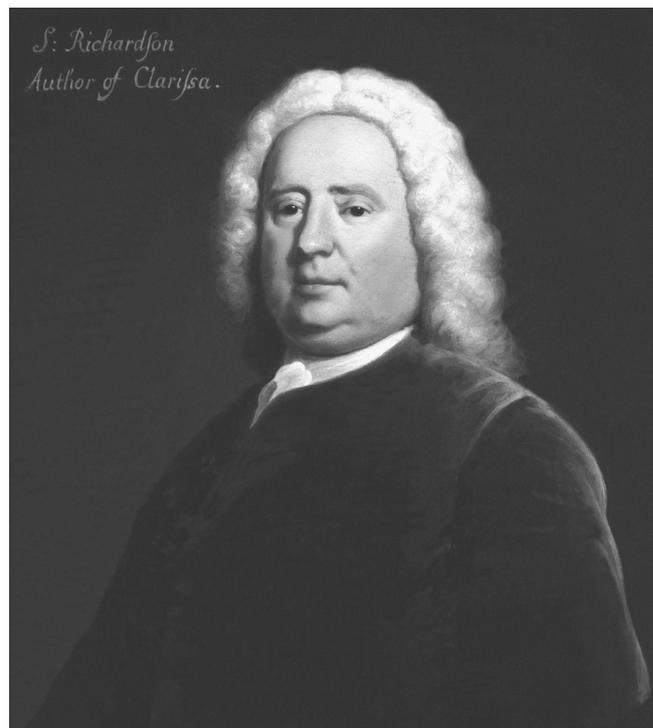
Справедливости ради стоит сказать, что попытки пролить свет на этот вопрос уже предпринимались. В журнале *The Musical Quarterly* за 1952 год была опубликована статья Уильяма Холмса «Преобразованная Памела», где речь как раз шла о трансформации сюжета от романа Ричардсона к пьесе Гольдони и затем

* Луцкер Павел Валерьевич — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (e-mail: lspri@mai.ru).

к либретто⁵. Статью можно признать лишь первой попыткой прочертить некоторые связи, и в этом смысле от нее не приходится ожидать слишком многого. Что, однако, прекрасно удалось автору, так это гораздо более рельефно очертить значение романа Ричардсона. Эта книга «стала сенсацией в течение месяца после ее появления на полках лондонских магазинов в ноябре 1740 года, а за полгода из печати вышло шесть тиражей»⁶. Написанный 52-летним лондонским издателем и владельцем крупного книжного магазина с вполне «прагматической» целью — привлечь внимание сельских читателей, стремившихся овладеть искусством ведения переписки, роман стал бестселлером, а его автор превратился в одного из самых знаменитых английских писателей своего времени.

Роман Ричардсона вышел в виде собрания писем 15-летней девушки Памелы Эндрюс к своим родителям. В них повествуется о нехитрой, хотя и довольно напряженной коллизии, уготованной ей судьбой. Несколько лет назад она была взята из семьи бедного сельского учителя в дом состоятельного эсквайра мистера Б***, чтобы ухаживать за его престарелой матерью. Когда та умерла, она уже готовилась вернуться назад, но мистер Б*** задержал ее, посулив найти работу в семье своей сестры, а в действительности надеясь соблазнить без особых усилий. Однако его попытки встретили активное сопротивление девушки. Молодой аристократ колеблется между желанием отпустить ее с миром и страстью, все сильнее охватывающей его. Он идет на обман и увозит ее в отдаленное поместье. Но и здесь, претерпевая жесточайшее давление с его стороны, она остается твердой. Мистер Б***, в свою очередь, зачитываясь перехваченными у нее письмами, проникается к ней все большим уважением и задумывается о женитьбе. Памела чувствует эту перемену и также осознает, что испытывает к хозяину более нежные чувства. Несмотря на противодействие родственников мистера Б***, он смело идет на мезальянс, полагая добродетель неизмеримо более ценным достоинством, нежели знатное происхождение или богатство.

Эта незатейливая и вполне обыденная история неожиданно стала детонатором мощнейшего взрыва во всей английской словесности. «[Ричардсон] едва ли относился к своей работе слишком серьезно, — пишет Холмс, — и уж никак не мог предвидеть то разнообразие реплик — как восхищенных, так и враждебных, — что вызвал к жизни его труд. Но лавина обрушилась, и Ричардсон обнаружил себя в центре одного из живейших литературных и моральных скандалов в Англии XVIII столетия»⁷. Появились многочисленные сатиры и литературные пародии, даже в бессмертном романе Генри Филдинга «История Тома Джонса, найденыша» (1749) не утихает жаркий спор с Ричардсоном, пример



Сэмюэл Ричардсон
(фрагмент портрета работы Джозефа Хаймора)

которого дает одна из многочисленных сентенций: «Некоторые богословы, вернее, моралисты, учат, что на этом свете добродетель — прямая дорога к счастью, а порок — к несчастью. Теория благотворная и утешительная, против которой можно сделать только одно возражение, а именно: она не соответствует истине»⁸.

Ричардсон явился первооткрывателем во многих отношениях. До появления «Памелы» в литературе главенствовал авантюрно-приключенческий роман в разнообразных модификациях. Предшественники Ричардсона — Д. Дефо и Дж. Свифт — смогли придать ему доселе невиданный масштаб и идейную остроту, но в своей основе ракурс оставался прежним: это было повествование о человеке, открывавшем мир вокруг себя и искавшем в нем свое место. Ричардсон резко перевел взгляд вглубь человеческой души, поставил вопрос, что есть человек сам по себе, каковы основания его природы. Именно он ввел в европейскую литературу новый жанр семейно-бытового романа с углубленным анализом психологии персонажей.

Сегодня, однако, о Ричардсоне практически забыли. «Никто из романистов английского Просвещения не понес столь тяжкого урона в борьбе со временем, как Ричардсон», — справедливо констатирует А. Елистратова в своей книге об английской литературе XVIII столетия⁹. Приходится признать, что слава и влияние Ричардсона пережили свой исторический максимум во второй половине века Просвещения, а с падением *Ancien Régime* стремительно пришли в забве-

ние. И тем не менее, мы даже сами не всегда отдаем себе отчет, сколь глубокий и живой след оставил он не только в европейской, но и в русской словесности. «Она любила Ричардсона / Не потому, чтобы прочла, / Не потому, чтоб Грандисона / Она Ловласу предпочла, / Но в старину княжна Алина, / Ее московская кухня, / Твердила часто ей об них»¹⁰ – эти бессмертные строки Пушкина о Прасковье Лариной можно без натяжки отнести к любому из нас, пусть мы и не осознаем, что в знаменитых стихах Татьянинного письма: «Кто ты, мой ангел ли хранитель / Или коварный искуситель» – речь в сущности идет о тех же ричардсоновских Ловласе и Грандисоне¹¹.

Вскоре после выхода в свет «Памела» Ричардсона была переведена на итальянский – этим переводом и воспользовался Гольдони, перерабатывая роман для сцены. Многие потребовало более или менее существенных изменений – от имен персонажей до разнообразных купюр. Но более всего внимание как критиков Гольдони, так и исследователей привлекла перемена в социальном статусе главной героини: ее родители в пьесе становятся шотландскими аристократами, скрывающими свое происхождение из-за участия в одном из мятежей против английской короны. Естественно, когда эти обстоятельства выясняются, все препятствия для брака Памелы и мистера Бонфила (как его зовут в пьесе) исчезают.

Важность этого сюжетного поворота подчеркнул сам Гольдони в своих «Мемуарах», объясняя свои резоны: «В Лондоне лорд не теряет своих дворянских прав, женись на крестьянке. В Венеции же патриций, женись на плебейке, лишает своих детей благородного звания, и они теряют право на участие в верховной власти... Поэтому не следует в пьесе ставить на карту судьбу несчастного потомства под предлогом вознаграждения добродетели»¹². В целом, его итальянские зрители легко простили ему эту вольность в обращении с сюжетом романа, иначе «Памела» вряд ли вошла бы в число их любимых пьес. Но у критиков более поздних времен гольдониевский компромисс вызывает яркую негативную реакцию. Действительно, социальный радикализм романа в развязке пьесы нивелирован, но все же Гольдони удалось отыскать в этом сюжете свои довольно острые повороты. Здесь и пламенный монолог Памелы о том, что мужчина, склоняющий женщину к бесчестию, бесчестит также и себя, и ключевая сцена главного героя и его друга, в которой они, как пишет сам Гольдони, «рассуждают о выборе супруги, об английской свободе и о невыгоде неравных браков для прямых наследников»¹³. Этот обширный, полный напряженной мысли и пульсирующей страсти диалог без преувеличения мог бы украсить страницы трактата по этике, вышедшего из-под пера философа самого высокого уровня. Неумолимая логика вкупе с детальной,

едва ли не маниакальной придирчивостью к любому, даже незначительному оттенку суждения, заставляют вспомнить о Сократе в платоновских диалогах, о «геометрическом методе» Спинозы или казуистических вопросах Канта в заключениях разделов его «Метафизики нравственности». Тщательно взвесив все аспекты неравного брака в отношении к законам природы, чести, принципам человеческого достоинства, к добрым нравам, писанным и неписанным общественным законам, герои ни в чем не находят рационального основания для его запрета. И лишь последний аргумент приводит Бонфила в отчаяние: такой брак поставит под сомнение благородство крови его детей, и высшее общество, к которому он принадлежит, не простит ему этого. Гольдони с несокрушимой очевидностью сформулировал в пьесе и подверг абсолютно хладнокровному анализу одно из главных социальных противоречий своего времени – противоречие между естественным человеческим правом и традициями сословного общества. Но сам он воздержался искать пути его разрешения. Мы вольны сколько угодно критиковать Гольдони за нерешительность и слабость революционного духа. Однако стоит, наверное, учесть, что и Ричардсон во второй части своего романа поспешил восстановить эти самые подвергнутые сомнению основы сословного общества, вложив как раз в уста уже замужней Памелы все возможные аргументы в его защиту и предлагая рассматривать ее случай лишь как редчайшее исключение.

Как и с романом Ричардсона, исторически адекватная оценка пьесы Гольдони сегодня очень затруднена. Ее значение в живом наследии итальянского классика практически ничтожно. Но (как и с Ричардсоном) почувствовать ее масштаб можно по волне вызванной ею полемики. И тут нельзя не упомянуть о горячем диспуте между Гольдони и Карло Гоцци, произошедшем в 1757 году и описанном в «Бесполезных мемуарах» последнего. Гоцци обрушился на противника с уничтожающей критикой, и среди немногих упомянутых им пьес особенно желчные инвективы достались именно «Памеле»¹⁴. Суждению Гоцци можно доверять, он как никто знал сильные стороны своего идейного противника.

Исследователь-филолог, возмись он с узко литературной стороны сопоставить пьесу Гольдони 1750 года с его же либретто «Доброй дочери», испытал бы, наверное, подлинное разочарование. Если в пьесе мы живем в прекрасно стилизованной стихии подлинной реальности, лавируя в лабиринтах страстей, интересов и конфликтов, то в либретто попадаем в весьма условный, искусственно сконструированный мир. Дело, конечно, не только в разнице между непринужденной и чрезвычайно гибкой гольдониевской прозой в пьесе и стихами в либретто – общепризнанно, что

поэтический дар Гольдони не отличался ни блеском, ни глубиной. Уже в самой первой сцене мы вместо гостиных респектабельного лондонского дома попадаем в какую-то идиллию — в почти рокайльный садик с видом на дворец-виллу Маркиза, где Чеккина (так зовут в опере главную героиню) служит в садовниках. И при появлении на сцене она не ведет речи о своем прошлом и будущем, как в пьесе, а поет милые песенки о цветах. Ее социальный статус темен — она сирота, найденный, случайно подобранный на улице. Тут же во второй сцене появляется первый претендент на ее руку — садовник Менготто. Конфликт же вводится не покушением Маркиза на ее честь, а интригами завистливой Сандрины-огородницы.

Конечно, какие-то контуры знакомой интриги проглядывают в «Доброй дочке». Маркиз оказывает Чеккине покровительство, его сестра, напротив, стремится избавиться от ее присутствия, выясняется благородное происхождение девушки, чей отец — австрийский барон — двадцать лет назад командовал полком, расквартированным в этой местности, и был вынужден спешно отступать с войсками. Тогда-то и пропала его дочь «Мариандль», а теперь его бравый адъютант с говорящей фамилией *Tagliaferro* («резак по металлу») послан на ее поиски и забавит итальянскую публику своим потешным немецким выговором. Но как бы то ни было, от острых дилемм «Памелы в девушках» в «Чеккине» не остается и следа, хотя драматических ситуаций хватает. Все они возникают главным образом в виде гонений, активными участницами которых выступают все та же завистливая Сандрина и ее подруга: они никак не желают смириться с красотой и добрым нравом Чеккины, привлекающими к ней сердца. В общем, приходится признать, что исходный сюжет претерпел в оперном либретто радикальные изменения.

Что стало их причиной? Чем объяснить тот факт, что Гольдони, имея под руками собственноручно и тщательно отлаженную драматическую версию сюжета, решил предпринять столь значительные переделки? Возможно, дело в том, что заказ на комическую оперу для Пармы исходил от самого правителя герцогства, а в его присутствии едва ли стоило с горячностью обсуждать вопросы сословного неравенства. Помимо этого кое-кто из современных исследователей высказывает мнение, что Гольдони, увлеченный в своих литературных комедиях утверждением радикальной реформаторской позиции, в либретто, напротив, охотно возвращался в лоно умеренного конформизма или «контрреформы»¹⁵, что вполне могло сказаться и на облике «Доброй дочки». И все же представляется, что в основе, скорее, лежат не идеологические, а чисто художественные причины: отчетливое понимание Гольдони того, что может быть уместно на драматической,

а что на музыкальной сцене. Жесткие дебаты с привлечением строгой логической аргументации в музыкальном спектакле выглядели неуместными. Напротив, живо обрисованные, оттеняющие друг друга характеры, острые сценические положения, возникающие из их взаимоотношений и дающие повод к выражению в ариях целого букета разнообразных чувств, — все это считалось непреложной основой музыкального спектакля. Именно поэтому автору пришлось заново выстроить всю конфигурацию действующих лиц. И не составляет труда заметить, что в распределении всех этих персонажей совершенно неукоснительно проведен принцип *chiaroscuro* — «светотени», считавшийся в те времена основополагающим именно в сфере музыкального театра, прежде всего, конечно, — серьезной оперы. Имеются моменты и прямых диалогов или «пародий» героических сюжетов. Самый очевидный — финал первого акта, прямо корреспондирующий со знаменитым в те времена, едва ли не классическим финалом первого акта из «Артаксеркса» Метастазиио, где все персонажи по очереди отрекаются от оклеветанного главного героя, бросая ему в лицо гневные обвинения. Точно так же и Чеккина в конце первого действия, оклеветанная интриганкой Сандриной, вынуждена выслушивать суровые отповеди и издевательские упреки своих гонительниц, а вкупе с ними и Менготто с Маркизом.

И все же конструкция, сотворенная Гольдони в либретто, холодно-рассудочна, она больше напоминает некий эскиз, условную форму, будто намеренно оставляющую резерв для музыки. Правда, чтобы в полной мере реализовать все скрытые потенции этой конструкции, требовался мастер особого склада и недюжинного уровня. Можно считать большой удачей, что Пиччинни отверг несколько либретто, предложенных ему дирекцией театра Делле Даме для карнавала 1760 года, и остановил свой выбор на этом¹⁶. Ему пришлось писать музыку в спешке — всего за 18 дней¹⁷. Это, конечно, поразительно — тем более что следов какой-либо небрежности или обилия шаблонов в пиччинниевской «Доброй дочке» не обнаруживается. Наоборот, ее музыка исполнена свежести, новизны и разнообразия. Так что суждение Н. Йоммелли: «Да он просто изобретатель!» («Questo è inventore!»)¹⁸, — высказанное им, согласно преданию, после прослушивания «Доброй дочки», совсем не выглядит преувеличением.

Принято считать главной заслугой Пиччинни то, что он сумел выработать новый, совершенно особый музыкальный язык — интонационный строй, призванный воплотить движения чувств, душевные порывы и необычные черты сентиментальных образов¹⁹. Впрочем, в последнее время это суждение признается далеко не всеми. В частности, известный немецкий музыковед Р. Штром полагает, что в сфере чувстви-

тельной лирики «Добрая дочка» не демонстрирует ничего принципиально нового в сравнении, к примеру, с неаполитанской *commedia per musica* «Любить — значит страдать» (*Amor vuol sofferenza*, 1739) Л. Лео на либретто Дж. А. Федерико, опередившей в этом смысле Пиччинни, по его мнению, на двадцать лет²⁰.

Действительно, чувствительность в музыке не явилась изобретением Пиччинни, но с появлением «Доброй дочки» она приобрела некое новое качество. Вопрос состоит в том, чтобы каким-то образом определить эту новизну. Из сопоставления «Доброй дочки» с кругом сюжетов и образов, типичных для ее предшественников, более отчетливо проступают ее особенности. Чувствительность у персонажей неаполитанских *commedia in musica* 1730–40-х годов — главным образом у «влюбленных» (*innamorati*) из среднего, «обеспеченного» сословия (*benestanti*), т. е. центральной группы ее персонажей, — была основополагающей чертой их характеров, выделявшей из комического окружения и подчеркивающей их статус (как художественный, так и социальный). Чувствительность же у главной героини «Доброй дочки» становится проблемой, поскольку никак не соответствует ее статусу безродного найденыша и скромной служанки-садовницы. Роскошь жить, повинаясь велениям сердца, — это привилегия, которой в обыденных представлениях XVIII века достойны лишь обеспеченные и благородные персонажи. В случае же с Чеккиной она превращается в несостоятельную претензию — вызов, брошенный обществу. Из элемента характеристики персонажа, пусть и из важной, но по сути факультативной грани образа, она вырастает в центральную коллизию, основу драматического конфликта. Мотив «испытания добродетели», принужденной отстаивать порывы сердца как основу человеческого достоинства, становится главным сюжетным стержнем, а чувствительность теряет облик респектабельной и довольно статичной черты характера и наполняется динамикой противоречий и противостояния.

Эмоциональный строй Чеккины меняется по мере развертывания сюжета, но эти колебания не слишком значительны, и в целом в ее партии, скорее, господствует единство. Оперу открывает идиллическая канцона «*Che piacer, che bel diletto*» («О какая радость, какое наслаждение» — I, 1), по духу близкая пасторали с ее традиционным прославлением радостей жизни в единении с природой. Последний дуэт с Маркизом «*La Baronessa amabile*» («Любезная баронесса» — III, 6) — психологическая сценка: скромная садовница никак не может поверить в счастье, посланное ей судьбой. Главную же роль в демонстрации «новой чувствительности» играют три арии Чеккины. В арии «*Alla larga, alla larga, signore*» («Посторонитесь, посторонитесь, господин» — II, 10) она полна внутреннего смятения:

смущена любовными признаниями Маркиза и отвергает своего хозяина, но впервые признается себе, что любит его. Эффект «раздвоенного сознания» отсылает к старой традиции сцен помешательства влюбленных героинь в барочных трагикомедиях. В большинстве случаев такие сцены включали элемент пародии, однако ария из оперы Пиччинни его полностью лишена. Ее динамичность, весьма ощутимый градус патетики — то новое, что она вносит в арсенал чувствительного «топоса». Еще более новаторским выглядит ариозо Чеккины «*Vieni, il mio seno*» («Приди, успокой мое сердце» — II, 12) перед финалом второго акта. Для его воплощения Пиччинни находит новые, в ту пору еще совсем незнакомые краски. Оркестр превращается в шелестящий засурдиненный аккомпанирующий фон, состоящий сплошь из фигурационных фактурных формул, начисто лишенных каких-либо тематических переключек с голосом. Широкая и гибкая кантилена на этом почти «педальном» фоне выглядит особенно рельефно, каждая мелодическая и интонационная деталь словно укрупняется и детализируется. Вокальная партия как будто обретает свободу, полет, новый масштаб, но при этом словно теряет в оркестре «собеседника», становится более одинокой и оторванной. И все же даже столь по-новому решенный фрагмент обнаруживает в подоснове отчетливый прообраз — прямое воспроизведение вполне традиционной пасторальной сцены «сна на лоне природы». Такие сцены были в моде в 1670–1710-е годы, когда жанр пасторали переживал свой расцвет. Ко времени же «Доброй дочки» все это, конечно, должно было казаться анахронизмом, если бы благодаря Пиччинни не получило столь свежую интерпретацию.

Но все эти номера решительно уходят в тень, когда речь заходит о центральной арии Чеккины из первого акта «*Una povera ragazza*» («Бедная девушка, не знавшая ни отца, ни матери» — I, 12). У нее нет каких-либо прообразов в прошлом. Самая удивительная ее черта — разительный контраст между внешней простотой и глубинной сложностью. Начало номера сулит нам скромную и обаятельную канцону. Но песенные закругленные и симметричные фразы сменяются патетическим возгласом, экспрессивным секвентным развитием, нарушающими первозданную жанровую неприязательность (см. нотный пример), которая окончательно отходит на задний план в еще более динамичной и действенной, решительно-настойчивой теме, в которой сталкиваются контрастные мотивы, превращающие ее едва ли не в аккомпанированный речитатив. Будучи тонально незамкнутой, она подводит к еще одной, новой теме, выражающей важнейший, возможно, главный смысл арии, заключенный в словах: «*So che il Ciel non abbandona l'innocenza e l'onestà*» («Знаю, что небо не оставляет тех, кто неви-

Andantino

Una po-ve-ra ragazza, pad-re e mad-re che non ha, si mal-trat-ta, si stra-paz-za, que-sta è troppa, troppa, troppa cru-del-
 tà, questa è trop-pa cru - del - tà, questa è trop-pa cru - del - tà. Sì, si - gno-ra, si, pad - ro-ne, che con vo-stra per-mis-
 -sio-ne voglio andar-me-ne di qua. Parti - rò, mene andrò a cer-car la ca-ri-tà. Pove-rina la Cec-china, pove-rina la Cec-chi-na, qualche
 co-sa qualche co-sa qualche co-sa tro-ve-rà. Sì, si - gno-re, si, pad - ro-na, so che il Ciel non abban-do - na, so che il
 Ciel non ab - ban-do - na l'in - no - cen - za e l'o - ne-stà, l'in - no - cen - za e l'o - ne-stà, l'in - no - cen - za e l'o - ne-stà.

Вокальная партия первого раздела арии Чеккины «Una povera ragazza»

1	5	7	8	9	11	14	15	17	18	19	20	25	28
Rit. —	ГП	—	СП	—	1.ПП	—	(связ)	—	2.ПП	—	Rit. (ЗП)		
	a-b-c-a'	;	d	;	e-f-d'-a'	;	d	;	g	;	h		
F	F		ход F→C		c→g		ход g→B		B		B		

Схема строения первого раздела арии Чеккины «Una povera ragazza»

нен и честен»). Она выглядит более цельной и уравновешенной, в ней уже не ощущается такого тематического разлада, разнонаправленных векторов. Как видно, то, что начиналось — даже несколько демонстративно — как простая канцона, самым неожиданным образом преобразовалось по сути в сонатную экспозицию, пусть и с несколько необычным тональным планом (см. таблицу). Тонкая тематическая работа продолжается и в следующих разделах, но в целом в форме начинает доминировать тенденция к равновесию. Энергия роста постепенно иссякает, и все «свертывается» до второй части двухколенной старинной сонатной формы, в которой вновь отчетливо проступают контуры песенных запево-припевных структур.

Трудно не признать, что изощренность и зрелость композиционных приемов, разнообразие тематизма, богатство и глубина процессов развития ставит эту арию на уровень самых смелых и одновременно совершенных художественных решений, на тот уровень мастерства, который в XVIII веке привычно ассоциируется с именами Моцарта, Гайдна, Генделя или Глюка. Ее можно считать своеобразным манифестом «новой чувствительности», тем вкладом, который внес Пиччинни в оперу-буффа.

Отсвет арий Чеккины падает на другие номера, в том числе и арии серьезных персонажей. Перенесенные в «Добрую дочку» из мира оперы-серия, они заметно утрачивают свой холодный блеск, приподнятую велеречивость и неудержимо втягиваются в реальную игру страстей. Идеализированный язык *seria* под рукой Пиччинни пластично трансформируется, приобретает теплоту, и соразмерность обычным человеческим проявлениям. Живым движением эмоций, поданным в еще более резкой, наполненной контрастами форме, отмечены партии «средних» персонажей, излюбленных гольдониевских *mezzo-carattere* — прежде всего у интриганки Сандрины и безответно влюбленного садовника Менготто. Настроение в его арии в начале второго акта, где незадачливый герой решает свести счеты с жизнью, резко колеблется между героической решимостью и неприкрытым страхом смерти, неуловимо балансируя на грани мелодраматической патетики и бурлеска. Гибкость и живая теплота ощущается даже в партии персонажа, тяготеющего к откровенно фарсовой стилистике — бравого солдата Тальяферро. Вместо маски, карикатуры в его ариях возникает полнокровный обаятельный образ, за привычной личиной капита-

на, буквально заимствованного из мира комедии дель арте, вырисовываются черты характеристического разнообразия. В особенности это касается его первой арии «Star trompette, star tamburri» («Есть трубы, есть и барабаны» — II, 6). Как видно из начальных слов, в ней колоритно поданы трубы, валторны, флейты-пикколо, барабаны, — словом, речь идет о типичной «арии с инструментами». Но весь этот шумный арсенал привлечен не столько, чтобы воодушевить героикой военной жизни, сколько соблазнить радостями жизни бивачной. Главный завет: «Если неприятель далеко — пей себе вино, землячок, если же противник близко — тихонько-тихонько прячься». Среди общего громогласия Пиччинни искусно вправляет небольшие контрастные эпизоды, где находится место и девушкам, пляшущим под пиццикато струнных, и веселым попойкам, и хитро-трусоватым пряткам при виде врага. Тем самым определить жанр арии Тальяферро становится не столь уж просто. Что это — героическая ария, прославляющая воинскую славу? Едва ли. Но и пародией ее тоже однозначно не назовешь. Тут сквозь условно-героический антураж просвечивает реальная, неприкрашенная картинка будничной солдатской жизни с ее главным упованием на лихую военную удачу²¹.

Оценивая в целом образный строй пиччинниевской «Доброй дочки», можно констатировать, что ее эмоциональная сторона далеко не исчерпывается одной лишь линией «новой чувствительности». Эта линия в опере явственно уравновешена и бытовыми эпизодами, и драматическими моментами соперничества и, наконец, яркими и колоритными комическими сценами. Речь тут, безусловно, никак не может идти о совершенно однородном, гомогенном спектакле — аналоге «слезной комедии» или предвидении будущей романтической мелодрамы. Более того, многие исследователи склонны видеть в ней все ту же вполне традиционную оперу-буффа, лишь до некоторой степени подкорректированную. До сих пор никем принципиально не оспорено суждение Г. Аберта о том, что «и в «Чеккине» Пиччинни вплоть до сегодняшнего дня интерес [зрителя] сосредоточен на Тальяферро, а не на сентиментальной главной героине»²², и что основная особенность его оперы состоит лишь в смягчении откровенной буффонады, продиктованном «мягкостью и нежностью» автора²³. Между тем, появление «Доброй дочки» Пиччинни проводит существенный водораздел в развитии итальянской комической оперы, и этот водораздел не исчерпывается только внешними признаками, но затрагивает самую суть.

Как уже упоминалось, «смешанный жанр», в котором на одной сцене, в едином действии соседствовали господа и слуги, «благородные» и «низкие» персонажи

существовал задолго до «Чеккины» Пиччинни. В нем угадываются очень старые корни и пласты, восходящие к испанской комедии «плаща и шпаги» или, может быть, даже к древней римской комедии Плавта и Теренция. Не кто иной, как сам Гольдони был тем, кто помимо среднего сословия состоятельных горожан стал активно вводить в свои либретто *parti serie*, т. е. представителей высших классов, аристократии — таких как Маркиз Конкилья, Маркиза и кавалер Армидоро в «Доброй дочке». Но, сосуществуя в едином сюжете, эти разные классы принадлежат разным мирам; сочетаясь по принципу комплементарности, они подчиняются противоположным законам поведения, действуют в соответствии со своим этическим кодексом. Подобно Дон Кихоту и Санчо Пансе из бессмертного романа Сервантеса, они, конечно, в состоянии понять один другого и даже признать определенную логику в делах и суждениях друг друга, но не могут принять для себя чужие правила. Между ними — неустраняемая преграда, стена, не допускающая какого-либо компромисса, смешения сословных этических норм.

В пиччинниевской «Чеккине» эта стена рухнула. В ней появился общий знаменатель, единое представление о человеческом достоинстве, не знающем сословных различий и апеллирующем к изначальному природному равенству всех людей. Как видно, острые дебаты и революционные прокламации, звучавшие в жарких спорах гольдониевской «Памелы в девушках», хоть формально и были устранены из либретто, но парадоксальным образом оказались заложенными в самую суть ее драматической концепции. С появлением «Доброй дочки» на смену смешению разнородных стилистических элементов пришел единый принцип чувствительности. Эта чувствительность полагалась неким центром, серединой условной шкалы, по которой можно было сколь угодно далеко отклоняться как в сторону откровенного комизма, так и в сторону возвышенных героических порывов или меланхолической грусти, горести, даже отчаяния. Но единство этой шкалы мысленно оставалось незыблемым, обусловленным негласным признанием единства человеческой природы, и уже не допускало непреодолимых сословных барьеров. Глядя на моцартовскую «Свадьбу Фигаро», возникшую четверть века спустя, мы отчетливо осознаем, что между ее персонажами — между Графиней и Сюзанной, Фигаро и Графом — нет уже непроходимых преград, что все они живут в едином поле человеческих чувств. Исходной точкой этого, революционным переломом, заложившим начало такой принципиально новой жанровой концепции оперы-буффа, стала история адаптации на оперной сцене Памелы — героини некогда невероятно популярного, а сегодня уже почти забытого сентиментального романа англичанина Сэмюэла Ричардсона.

Примечания

- ¹ *Мугинштейн М.* Хроника мировой оперы: 1600-1850. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 128.
- ² Название пьесы Гольдони менялось несколько раз. При первой публикации в издательстве Бентинелли в 1750 году она была просто озаглавлена «Pamela». В издании Пасквали (1761) название поменялось на «Pamella fanciulla» («Памелла-девушка»), и, наконец, в издании Дзатта (1788) на «Pamela nubile» («Незамужняя Памела» или «Памела в девушках»).
- ³ Помимо Пармы, опера Дуни до 1760 года была поставлена в Турине, Флоренции и Модене, но после премьеры оперы Пиччинни больше не появлялась на итальянских сценах. Ее партитура считается утерянной.
- ⁴ Это суждение укоренилось в исследовательской литературе главным образом после работ Г. Аберта — см.: *Abert H. Piccini als Buffokomponist // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters.* 1913. S. 29–42, а также главу об опере-буффа в кн.: *Аберт Г.* Моцарт. Ч. I, кн. 1. М.: Музыка, 1978. С. 397–447.
- ⁵ *Holmes W.C. Pamela transformed // The Musical Quarterly.* Vol. 38 (1952). P. 581–594.
- ⁶ *Ibid.* P. 581.
- ⁷ *Ibid.* P. 582.
- ⁸ *Филдинг Г.* История Тома Джонса, найденыша / Пер. с англ. М.: Правда, 1982. Ч. 2. С. 284.
- ⁹ *Елистратова А.А.* Английский роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966. С. 155.
- ¹⁰ *Пушкин А.С.* Евгений Онегин, глава 2, строфа XXX. Возле упомянутых имен Пушкин поместил сноску: «Грандисон и Ловлас, герои двух славных романов». Речь идет о двух романах Ричардсона, популярных в России в конце XVIII века, — «Кларисса, или история молодой леди» (1748) и «История сэра Чарльза Грандисона» (1753).
- ¹¹ Таково же и мнение Ю. Лотмана: «Переноса в жизнь привычную для нее поэтику романов, Татьяна предполагает лишь две возможные разгадки характера Онегина: ангел-хранитель — Грандисон — или коварный искуситель — Ловелас». См.: *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарии // *Лотман Ю.М.* Пушкин. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 626.
- ¹² Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. Ч. 2 / Пер. с итал. и примеч. С. Мокульского // *Гольдони К.* Сочинения. Т. 4. М.: Терра, 1997. С. 82.
- ¹³ Там же. С. 84.
- ¹⁴ *The Memoirs of Count Carlo Gozzi / Transl. by J.A. Symonds.* Vol. II. N. Y.: Scribner&Welford, 1890. P. 121.
- ¹⁵ *Fido F. Riforma e “controriforma” del teatro: I libretti per musica di Goldoni fra il 1748 e il 1753 // Studi goldoniani, 7.* Venezia: Casa di Goldoni, 1985. P. 69. Эту же точку зрения разделяет и Тэд Эмери (см.: *Emery T. Goldoni as librettist: Theatrical reform and the drammi giocosi per musica.* N. Y.: Peter Lang, 1991. P. 76–77).
- ¹⁶ Первый биограф Пиччинни Пьер Луи Женгене (*Ginguené P.L. Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccini.* Paris: Rapkoucke, 1801) свидетельствует: «Когда Пиччинни приехал из Неаполя, чтобы писать музыку к опере для карнавного сезона, ему показали назначенное для него либретто, но он его отверг, найдя мало пригодным. Тогда ему предложили другое, которое было не многим лучше первого. Между тем, время прошло, и оставалось всего двадцать дней до открытия театрального сезона. Пиччинни стал спрашивать, нет ли какого-нибудь старого либретто с хорошим текстом, но музыка к которому не пользуется успехом. Тогда ему показали «Добрую дочку». И, прочитав, он пришел от него в восторг» (цит. по: *Russo F.P. L'altra Cecchina. Appunti sulla recizione napolitana de La buona figliuola di Niccolò Piccini // Niccolò Piccini musicista europeo. Atti del Convegno internazionale di Studi.* Bari, 28–30 Settembre 2000. Bari: Mario Adda, 2004. P. 27–28).
- ¹⁷ *Ibid.*
- ¹⁸ *The New Grove Dictionary of Opera.* Vol. 3. London: Macmillan, 1992 P. 1001.
- ¹⁹ См.: *Аберт Г.* Моцарт. Ч. I, кн. 1. С. 418–421; *Крунтяева Т.С.* Итальянская комическая опера XVIII века. Л.: Музыка, 1981. С. 78.
- ²⁰ *Strohm R. Die italienische Oper im 18. Jahrhundert.* Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1979. S. 267.
- ²¹ Колоритность образа Тальяферро во многом определялась актером, для которого была предназначена эта роль. Им был Франческо Каратолли — один из лидирующих певцов буффонного амплуа своего поколения. Вообще же постановка «Доброй дочки» была рассчитана на традиционный для Рима мужской состав исполнителей. Все женские и высокие мужские партии пелись кастратами. В их числе — Томмазо Боргеци (Чеккина), Гаспаре Савой (Маркиза), Карло де Кристофори (Кавалер Армидоро), Джузеппе Джустинелли (Сандрина), Франческо Пьери (Паолучча). Остальные мужские партии исполняли тенора и басы: Джованни Ловатинни (Маркиз), Джузеппе Казачча (Менготто) и уже упомянутый Франческо Каратолли (Тальяферро).
- ²² *Abert H. Piccini als Buffokomponist... Op. cit.* S. 32.
- ²³ *Аберт Г.* Моцарт. Ч. I, кн. 1. С. 418.



Моцартовские певцы: портреты в концертных ариях

«Вердиевские голоса», «вагнеровские певцы» — эти и им подобные словосочетания нередко можно услышать из уст профессиональных оперных вокалистов. Действительно, существуют конкурсы и фестивали, имеющие аналогичные названия, и учебные заведения, специализирующиеся на подготовке певцов, исполняющих музыку какого-либо одного определенного композитора. Универсальность вокалиста — по сути гипотетическое требование, в реальности чаще всего не осуществимое. Безусловно, встречаются оперные певцы, которые в равной мере успешно справляются с барочным репертуаром, музыкой XIX столетия или произведениями современных авторов, ариями и романсами, сочинениями русских и западноевропейских мастеров. Но такие певцы являются скорее исключением. Практически с самого начала обучения пению каждый вокалист чувствует эту репертуарную «неоднородность». Мудрые берутся за развитие своих лучших качеств и освоение наиболее соответствующего их возможностям музыкального пласта. Смелые дальше продолжают эксперименты над своим голосовым аппаратом и поиски собственной творческой индивидуальности.

Вот здесь-то и начинается некое уровневое расслоение: пригодность певческого голоса к исполнению музыки конкретного автора — это природный фактор, а развитие этого голоса в выбранном направлении — фактор, лежащий в педагогической и стилистической плоскостях. Таким образом, школы пения, специализирующиеся на подготовке певцов, исполняющих музыку какого-либо одного композитора, при наборе студентов, безусловно, учитывают фактор природный, далее же в процессе обучения культивируют именно определенную стилистику. К сожалению, эти два фактора не всегда соответствуют друг другу.

Приведем пример — концерт Р.М. Глиэра для колоратурного сопрано с оркестром, произведение во многих смыслах непростое для исполнения. Знаменитые европейские певицы с легкостью преодолевают все имеющиеся в концерте вокально-технические сложности, но истинного меломана, знакомого с этим сочинением, исполненным отечественными певицами, европейская версия вряд ли тронет. В то же время, нередко случаи, когда российским вокалистам западные

коллеги ставят в упрек «неграмотную» манеру исполнения произведений итальянских, французских, немецких авторов. И это касается не только произношения текста, но и выбора украшений, темпов и других нюансов.

Таким образом, между этими двумя факторами — природным и стилистическим — существует тесная взаимосвязь, и невозможно установить, который из них важнее. Однако в рамках данной статьи рассматриваться будет первый. Почему — станет ясно из дальнейшего содержания.

Если мы допускаем, что существуют «вердиевские» и «вагнеровские» голоса, правомерно, пожалуй, говорить и о голосах «моцартовских». Но чтобы понять суть этого явления и тем более составить портрет исполнителя по созданным для него сочинениям (в данном случае концертным ариям Моцарта), необходимо пояснить некоторые технические, чисто вокальные нюансы.

В среде профессиональных певцов, как известно, используются два понятия, обозначающих взаимодействие голосового аппарата певца и разучиваемых, исполняемых им произведений: «ложится на голос» и «впето». Второе обозначает, что ария (романс, песня и т. д.) стала удобной для вокалиста вследствие неоднократного исполнения, тщательной проработки и тренинга. Многие моцартовские арии, причем не только концертные, но и арии из опер, ввиду их необычайной сложности справедливо считаются некоей «лакмусовой бумажкой», показателем мастерства певца. В качестве примера стоит упомянуть в первую очередь арии из опер, как наиболее известные. Пояснить, почему прежде всего вспоминается Царица Ночи, пожалуй, не стоит. Но трудны моцартовские арии не только для колоратурного сопрано, но и для других голосов. Исполнение партий Дон Жуана или Осмина, как правило, недоступно молодому неопытному певцу. Концертная же ария «Popoli di Tessaglia», KV 300 (316b) вообще создает впечатление, что нет той певицы, которая могла бы с ней справиться.

Однако существование вокалистов, все-таки преодолевших трудности этих арий и оперных партий, указывает, прежде всего, на то, что эти певцы прошли необходимое обучение, весь непростой путь постанов-

* **Жаркова Василиса Алексеевна** — аспирантка Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (e-mail: vasilisabella@yandex.ru).

ки голоса, и кропотливо работали над исполняемым материалом, «впели» его.

В 2007 году в Москве выступала знаменитая немецкая оперная певица Симона Кермес, исполнившая среди прочих сочинений и две концертные арии Моцарта — «Ma che vi fece» и «Vorrei spiegrvi». В интервью после концерта она сказала об этих произведениях следующее: «Они очень сложные, но музыка Моцарта идеально подходит для моего голоса <...> некоторые написаны так, что возникает впечатление, что Моцарт не просто не любил этих певиц, а по-настоящему ненавидел. И сочинил такую арию, чтобы она спела и навсегда потеряла голос»¹. Следует учесть, что размышления о ненависти Моцарта к колоратурным сопрано — лишь профессиональное кокетство исполнительницы, главным же является то, что эта пара фраз указывает нам на иной способ решения проблемы или, скорее, на то, что проблемы как таковой вообще не было, поскольку эти арии изначально подходили к особенностям голосового аппарата певицы, «ложились на голос».

Конечно, великими музыкантами не рождаются — ими становятся посредством непрестанного труда и упражнений. Но некоторые качества все же являются чисто врожденными. По словам великолепной итальянской певицы Чечилии Бартоли, она уже с детства была способна выпевать самые сложные фиоритуры. Можно привести и другой пример. Когда некоторые ученицы спрашивали Марию Моисеевну Мирзоеву (замечательного педагога Московской консерватории, воспитавшего таких выдающихся певиц, как Марина Сергеевна Алексеева или Клара Григорьевна Кадинская), как научиться делать трель, она откровенно отвечала, что это невозможно, поскольку умение исполнять этот мелизм дается от рождения.

Таким образом, природная предрасположенность (тембр, в значительной мере сила голоса и т. п.) и то удобство, которое изначально ощущает вокалист, находясь в материале какого-либо автора, и определяют в первую очередь принадлежность певца к вердиевскому, вагнеровскому или иному вокальному «клану».

На первый взгляд, кажется удивительным, как совпадает с данным природным фактором главная традиция концертной арии — ее адресность, индивидуальная ориентированность. Однако если заглянуть в историю данного вокального жанра, проанализировать причины его возникновения, станет ясно, что именно певческий природный фактор вызвал его к жизни: в ту эпоху, на рубеже XVII—XVIII веков певцы остро нуждались в индивидуальных сочинениях, максимально соответствующих их возможностям.

Конечно, Моцарт, как его предшественники и многие более поздние композиторы, создавая оперу, ориентировался обычно на конкретных певцов. Но масштабы жанров оперы и концертной арии также в немалой степени определяют облик этой индивидуальной направленности и степень насыщенности во-

кального номера техническими сложностями. Невозможно, да и просто непозволительно с точки зрения невозстанавливаемого инструмента певца (голоса) сделать оперную партию столь же виртуозно насыщенной, как и отдельное произведение на 5—10 минут.

Следует помнить и о том, что опера предоставляет достаточно пространства для развития образа. И даже в эпоху барокко, когда оперная партия представляла собой в значительной части набор арий, в каждой из которых выражался какой-либо один аффект, внутри самой оперной партии имелось некоторое музыкальное разнообразие и гибкость, и певец мог с различных сторон продемонстрировать свои способности. В то же время рамки арии как самостоятельного жанра оказываются порой слишком узки для воплощения драматического содержания, и с этой точки зрения даже ария аффекта должна быть написана как более рельефная и насыщенная.

Все вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что оперная партия и концертная ария, рассматриваемые как основа портрета вокалиста, для которого они созданы, выявят, несомненно, его некоторые характерные черты, но наиболее полный, яркий и целостный образ даст, конечно, концертная ария.

Итак, мы установили, что природный фактор (наличие у вокалиста определенного тембра, диапазона, владение мелкой техникой и склонность к исполнению музыки определенного автора) в значительной мере совпадают с такой традицией жанра концертной арии, как адресность, его индивидуальная направленность. К этому добавляется и третье условие, если вести речь о развитии данного жанра в творчестве Моцарта, — характерный творческий принцип композитора, выраженный им в письме к отцу от 28 февраля 1778 года следующим образом: «Люблю, чтобы ария пришлась певцу аккурат впору, как хорошо пошитое платье»². Как мы увидим далее, Моцарт следует этому кредо на протяжении всего творческого пути: в его концертных ариях учтены как все достоинства певцов, для которых они создавались, так и «слабые места» обладателей этих голосов, и тем самым обеспечено требующееся вокалистам удобство.

При подобном совпадении трех условий (к первому в случае Моцарта мы относим то, что между ним и некоторыми певцами существовал не только профессиональный, но и тесный личный контакт, а следовательно, композитор отлично знал «природу» их голосов) кажется закономерным, что рассматриваемый нами жанр достиг своего апогея именно в творчестве гениального австрийца. Говоря об апогее, следует иметь в виду не только значительное количество моцартовских сочинений, относящихся к жанру концертной арии (их более 40!), но и выраженность в данных произведениях основных традиций жанра³.

Таким образом, по концертным ариям Вольфганга Амадея Моцарта мы можем с успехом воссоздать пор-

треты нескольких его певцов: Антона Раафа, Иоганна Игнаца Людвига Фишера, Валентина Адамбергера, Нэнси Стораче и, конечно же, Алоизии Вебер. Но начать хочется все же особенного, собирательного портрета непрофессиональных вокалистов.

Доподлинно известно из заметок и корреспонденции Моцарта, что в течение своей жизни он написал несколько концертных арий для аристократических певиц-любительниц. Можно привести минимум три подобных примера: ранняя ария «*Conservati fedele*» (KV 23), написанная для принцессы Каролины фон Нассау-Вайльбург, а также две арии зрелого периода: «*Misera, dove son!*» / «*Ah! Non son io che parlo*» (KV 369) – для графини Йозефы Паумгартен и «*Non piú, tutto ascoltai*» / «*Non temer, amato bene*» (KV 490)⁵ – для «бар. Пулини», как отмечено Моцартом в каталоге собственных сочинений⁵.

Были ли на самом деле данные арии исполнены аристократками-адресатами, неизвестно. Впрочем, это не так уж важно. Значимым в рамках данной статьи является то, как упомянутый выше творческий принцип композитора нашел практическое воплощение в вокальном материале этих сочинений. Исследователь творчества Моцарта, в частности его концертных арий, Кристина Высоцки говорит о KV 23: «Ария на самом деле выдержана скорее в центральной тесситуре в обеих версиях и очень далека от гиперболических верхушек и беглости, представленных в последующих опытах в этой области»⁶ (*здесь и далее – перевод автора статьи*). Если рассматривать арию «*Conservati fedele*» с точки зрения драматической глубины, а также оркестровки и иных нюансов, можно отметить, что данное сочинение в целом довольно простое и еще весьма далекое от зрелых моцартовских шедевров в рассматриваемом жанре. И это не удивительно, поскольку произведение написано в 1765, а переработано в 1766 году, когда автор был еще 9–10-летним ребенком.

В этом смысле совершенно по-иному предстает написанная в 1781 году другая ария для непрофессиональной певицы – «*Misera, dove son!*» / «*Ah! Non son io che parlo*» (KV 369). А. Эйнштейн отмечает: «Несмотря на скромный оркестр, эта сцена далеко выходит за рамки “подношения”: Моцарт со всей полнотой воплотил в ней драматическую ситуацию»⁷. В последующей арии (KV 490; 1786 год) оркестр назвать скромным уже невозможно – в его составе к струнной группе с солирующей скрипкой добавлены кларнеты, фаготы и валторны. Но по настроению, эмоциональной наполненности оба сочинения довольно схожи. Близки они и в другом. Как справедливо заметил А. Эйнштейн применительно к концертной арии KV 369, Моцарт «сумел найти замечательное равновесие между требованиями, предъявленными текстом, и вокальными возможностями высокопоставленной особы, от которой трудно было ожидать того, на что способна профессиональная певица»⁸. Данная оценка А. Эйнштейна с полным

основанием может быть отнесена и к сцене «*Non piú, tutto ascoltai*» / «*Non temer, amato bene*».

Главную роль в создании портретов вокалистов, для которых предназначены арии, играет анализ диапазона и тесситуры, а также рисунка вокальной партии. Диапазон партии голоса в трех ариях для непрофессиональных певиц такой: KV 23: e^1 – gis^2 (в каденции a^2); KV 369: f^1 – b^2 ; KV 490: e^1 – b^2 . Если сравнить их с «размахом» вокальных партий в ариях для певцов-профессионалов (например, KV 512 или KV 316/300b), окажется, что Моцарт действительно довольно реалистично подошел к возможностям «самодеятельных» артистов: он позволяет их голосам двигаться в пределах децимы-ундецимы, при этом лишь вскользь затрагивая крайние ноты этих интервалов, тогда как от подготовленных исполнителей, являющихся адресатами концертных арий, требуются уверенные две-две с половиной октавы. Подобное мы можем встретить у Моцарта и в оперных партиях: в «Похищении из сераля» в дуэте с Осмином Блонде необходимо взять ноту a (которой должны обладать меццо-сопрано, но отнюдь не сопрано), но в то же время в арии «*Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln*» голос певицы взлетает к e^3 ! Стоит напомнить и о том, что Царица Ночи, являющаяся для многих олицетворением едва ли не самой сложной женской оперной партии (благодаря, в первую очередь, повторяющимся на стаккато f^3 , угасает в ансамбле с тремя дамами и Моностатосом на b . Этот второй пример показывает нам, как использование певческого диапазона во всем его размахе может быть не только примитивной демонстрацией технических способностей певца, но и определенной краской в создаваемом образе.

Если же мы проанализируем рисунок вокальных партий в концертных ариях KV 23, KV 369 и KV 490, то заметим, что мелодии этих сочинений довольно просты, а линия голоса практически лишена каких-либо украшений. Чуть более смелым оказывается Моцарт-композитор в двух зрелых ариях, используя, например, скачки на широкие интервалы в «*Misera, dove son!*» / «*Ah! Non son io che parlo*» (*нотный пример 1*) или широкие пассажи с непростыми хроматическими ходами, требующие хорошего дыхания и особой чистоты интонирования (*нотный пример 2*) в «*Non piú, tutto ascoltai*» / «*Non temer, amato bene*». Однако эти эпизодические трудности имеют очень мало общего с вокальными «трюками», предложенными Моцартом в ариях для профессиональных вокалистов.

KV 23 тесситурно несколько отличается от KV 369 и KV 490, поскольку голос движется преимущественно в диапазоне от a^1 до e^2 , в так называемой «примарной зоне», а в двух других ариях голос главным образом используется до середины второй октавы. Разница не очень существенная, но она все же заставляет исследователей в случае со сценой «*Non piú, tutto ascoltai*» / «*Non temer, amato bene*» склоняться к мысли о том,

Пример 1. «Misera, dove son» (KV 369), такты 85–96:

ran-no, l'af-fan- - - - -no, in cui mi ve-do: un
ful- mi-ne gli chiedo, e un ful- mi-ne non ha.

Пример 2. «Non piú, tutto ascoltai» (KV 490), такты 46–54:

Dio-, spie-gar
Non te-mer a-ma-to be-ne, per te

что сокращение «бар. Пулини», сделанное Моцартом, следует расшифровывать как «баронесса Пулини», а не «барон Пулини», поскольку tessitura в сочинении более подходит сопрано, нежели тенору.

Итак, исследование трех концертных арий (KV 23, KV 369 и KV 490) демонстрирует нам, что они действительно были созданы для непрофессиональных певиц, не обладавших какими-либо особенными возможностями, но в то же время, скорее всего, бравшими уроки вокала и наделенными достаточной музыкальностью. Интересно, что подобное же впечатление производит поначалу и концертная сцена «Ch'io mi scordi di te» / «Non temer, amato bene» (KV 505), написанная для английской певицы итальянского происхождения Нэнси Стораче. Здесь мелодия, лишенная головок-окружительных пассажей, аккуратно движется в средней tessitura. Вокально-технические трудности (использование предельных нот диапазона, сложные широкие интервалы, хроматические ходы) сконцентри-



Нэнси Стораче. Портрет работы П. Беттеллини (ок. 1788)

рованы в заключительной части арии. Композитор словно бережет силы певицы для кульминации. Воспоминания современников о Нэнси Стораче подтверждают гипотезу о возможностях исполнительницы⁹. Штефан Кунце так характеризует в нескольких словах характер ее дарования: «В ее исполнении голосом наслаждались менее, чем ее игрой и темпераментом, и в первую очередь в комических ролях *buffa*»¹⁰.

На это же указывает и К. Высоцкий и, сравнивая арию KV 505 с партией Сюзанны в «Свадьбе Фигаро», также созданной для этой английской исполнительницы, отмечает: «Необходимо учитывать тот факт, что вокальный диапазон одинаковый — как в концертной сцене, так и в оперной роли, и что это является в определенном смысле технической характеристикой»¹¹.

Несомненно, композитор в полной мере постарался использовать драматическое дарование Стораче, делая ставку именно на него, а не на достаточно скромные вокальные данные певицы. В немалой степени

способствует этому особый характер сцены: вместо привычного для концертной арии монолога человеческого голоса в KV 505 налицо диалог сопрано и включенного в состав оркестра фортепиано. Причем диалог настолько эмоциональный, трепетный и проникновенный, что вокально-технические «трюки» становятся совершенно ненужными...

Этих «трюков» лишена, впрочем, не только данная ария, но и концертное сочинение KV 295, адресованное тенору Антону Раафу. Как известно, первоначально Моцарт готовил для этого исполнителя другую сцену — «Alcandro, lo confesso» / «Non so, d'onde viene» (KV 294), но, как иногда бывает с художественными произведениями, оно «вышло из-под контроля», начав диктовать автору свои условия. В частности, tessitura KV 294 оказалась высока для тенора, а сам Моцарт уже слышал внутри себя эту арию в исполнении сопрано Алоизии Вебер. Таким образом, KV 295 — это вторая попытка композитора создать концертную арию для Раафа. Попытка, в которой Моцарт, следуя своему творческому принципу, учел все нюансы голоса достаточно возрастного исполнителя (которому на тот момент было уже 64 года). Особым образом композитор подошел и к выбору текста: «...я нарочно выбрал этот текст [«Se al labbro mio non credi»], поскольку знал, что у него уже есть одна ария на эти слова; стало быть, он станет петь ее легче и с большей охотой...»¹².

Какой же образ певца обрисовывает нам вокальная партия концертной арии KV 295? Короткие фразы, обилие пауз, довольно длительных, указывают нам на то, что у исполнителя уже имелись некоторые проблемы с дыханием. Это подтверждает сам Моцарт, сообщая отцу в том же самом письме от 28 февраля 1778 года, что Рааф просил сократить арию как раз из-за того, что уже не может долго удерживать дыхание.

Вокальная партия в средней части арии, имеющая скорее декламационный характер, становится настоящей «зоной отдыха» для голосового аппарата певца. Интересно, что и звучит она как будто «по-баховски», а не «по-моцартовски», принадлежа, скорее, к эпохе барокко, а не классицизма. Это еще один знак уважения, оказываемого молодым композитором опытному и заслуженному исполнителю: данный фрагмент арии в старинном духе, с одной стороны, соответствовал несколько архаичным вкусам тенора, а с другой, как бы переносил его в приятные времена молодости и расцвета таланта.

Учитывал Моцарт и темперамент певца. В одном из писем к отцу, написанном во время подготовки «Идоменей», он называет Раафа «статуей»¹³, намекая на то, что тенор создает образ только посредством голоса, но отнюдь не актерской игры. Потому композитор выбрал в качестве стихотворной основы арии не развернутый монолог с широким спектром эмоциональных состояний, требующих «подкрепления» драматической игрой (как, например, текст «Pupoli



Антон Рааф в роли Идоменей (1781)

di Tessaglia», KV 316 / 300b), а умеренно взволнованное и уже проверенное четверостишие «Se al labbro...». Вполне возможно, что спокойный темперамент певца и отсутствие у него драматического таланта оказались еще одним фактором (наряду с проблемой дыхания), благодаря которому партия голоса в арии KV 295 имеет ровное развитие с преобладанием поступенного движения и почти полным отсутствием широких интервалов.

Примечательно, что Моцарт при создании для того же Раафа партии Идоменей в одноименной опере гораздо смелее использовал вокальные возможности певца, чем в концертной арии KV 295. Так, в арии «Fuor del mar» есть длинные пассажи и протяженные фразы, требующие от исполнителя хорошего дыхания, а также широкие скачки и хроматические ходы, предполагающие чистоту интонирования. Масштабность же данной арии является для певца настоящим испытанием на выносливость. Неизвестно, почему композитор в данном случае несколько иначе подошел к профессиональным способностям Раафа: возможно, обнаружил новые грани его дарования, или же у тенора открылось «второе дыхание». Как бы то ни было, нам остается только строить предположения.

Совершенно иной вокальный портрет обрисовывают две арии, написанные Моцартом для баса Иоганна Игнаца Людвига Фишера (KV 432 / 421a и KV 512), который, кстати, с 1770 года брал уроки пения у Раафа. Уже при беглом взгляде на эти две арии становится ясно, что они созданы для певца, находящегося на пике карьеры и в расцвете сил. Причем созданы для обладателя необыкновенного голоса – баса, обладающего некоторыми характеристиками колоратурного сопрано. Именно так трактует Моцарт вокальные возможности Фишера. Скачки вверх на полторы октавы и стремительный спуск почти на две по звукам арпеджио, повтор фразы в двух разных регистрах и попеременное использование штрихов *legato* – *staccato* (нотные примеры 3а и 3б)



Иоганн Игнац Людвиг Фишер (1-я четв. 19 в.).

ярко свидетельствуют о том, что голос певца, способного преодолеть все эти трудности, должен быть особенно гибким, а гибкость – качество, редко присущее басам. Не удивительно, что такая исключительность сделала Людвига Фишера одним из величайших певцов моцартовского времени.

На основании текстов, выбранных Моцартом для концертных арий «*Così dunque tradisci*» / «*Aspri rimorsi atroci*» (KV 432) и «*Alcandro, lo confesso*» / «*Non so, d'onde viene*» (KV 512) можно сделать вывод о том, что Фишер был и по-актерски довольно выразителен. Это не возвышенно-отвлеченные четверостишия, как в арии для Раафа, а глубоко проникновенные развернутые монологи, составляющие своим трагическим содержанием

Пример 3а. «*Alcandro, lo confesso*» / «*Non so, d'onde viene*» (KV 512), такты 20–24 арии:

Пример 3б. «*Alcandro, lo confesso*» / «*Non so, d'onde viene*» (KV 512), такты 32–49 арии:

поразительный контраст с пародийно-комическим образом Осмина из «Похищения из сераля», партией, как известно, также созданной Моцартом для Людвига Фишера. Штефан Кунце отмечает: «Он [Людвиг Фишер] должен был располагать необычайно сильным, полным и при этом, однако, весьма подвижным голосом чрезвычайного объема (указания диапазона колеблются между B_1 и a^1 , D и a^1 , C и a^1) и, кроме того, замечательным актерским талантом»¹⁴.

Но галерея портретов моцартовских исполнителей была бы неполной без упоминания о семействе Вебер. Несомненно, что три из четырех сестер Вебер обладали удивительными вокальными данными, которые нашли отображение в творчестве Моцарта. Так, специально для Йозефы Вебер была создана партия Царицы Ночи, а также вставная ария «*Schon lacht der holde Frühling*» (KV 580) в оперу Дж. Паизиелло «Севильский цирюльник». Интересно, что оставшаяся неоконченной ария «*In te spero, oh sposo amato*» (KV 440 [383h]), предназначавшаяся Констанце Вебер, ставшей супругой Моцарта, написана, несомненно, для голоса того же типа, что и партия Царицы Ночи: высокого, довольно подвижного и проявляющего свои лучшие качества в верхней части второй октавы.

Однако выдающиеся вокальные данные Йозефы и Констанцы явно меркнут на фоне неординарного дарования третьей сестры – Алоизии Вебер, для которой, как принято считать, Моцарт создал семь концертных арий¹⁵. Ни с кем из своих певцов композитор не работал столь продуктивно, и это результат двух объединившихся факторов: личного (влюбленности композитора в свою ученицу) и творческого (духовного единения двух гениальных людей). Впрочем, есть все основания предполагать, что творческий фактор был все же первичным, и романтическая привязанность оказалась следствием не столько внешних данных девушки, сколько ее музыкальной одаренности.

Даже беглый анализ сочинений, созданных Моцартом для Алоизии, раскрывает нам удивительную природу ее голоса, и использование слова «природа» является более чем оправданным. Да, Алоизия выросла в музыкальной семье, с детства занималась вокалом, и Моцарт после их знакомства в 1777 году давал ей уроки пения. Однако ее профессиональную подготовку вряд ли можно сравнивать с той, какую проходили вокалисты в итальянских консерваториях. Поэтому кажется, что стремительный карьерный рост певицы (в 1778 году она стала придворной певицей в Мюнхене, а с 1779 – придворной исполнительницей в Вене) был основан не столько на хорошей вокальной школе, сколько на удивительных природных качествах ее голоса, максимально раскрытых в моцартовских концертных ариях.

Несомненно, Алоизия Вебер обладала потрясающим диапазоном – почти три октавы. В концертной сцене «*Popoli di Tessaglia*» (KV 316 / 300b) Моцарт делает то, на что не осмеливался ни один композитор ни



Алоизия Вебер в роли Земиры в постановке оперы А.Э.М. Гретри «Земира и Азор» (ок. 1784)

до ни после него: он дважды выписывает в вокальной партии ноту g^3 (нотный пример 4a)! Следует помнить, конечно, что в ту эпоху музыкальный строй был ниже почти на один тон, и эта нота соответствовала примерно нынешней f^3 (что уже не кажется столь экстраординарным), однако для уверенного исполнения верхних нот вокалистам требуется диапазонный «запас» в размере терции. Необходимо учитывать и чисто эстетический фактор. Вопреки современным представлениям о певческих «трюках» в XVIII столетии, вокалисты в своих свободных каденциях редко затрагивали столь высокие звуки. В качестве исключения можно упомянуть Лукрецию Агуяри, прославившуюся тем, что она свободно брала c^4 . Моцарт слышал ее в детстве, и она произвела на него столь глубокое впечатление, что даже спустя много лет оставалась для него эталоном. Но в целом верхние ноты второй октавы уже являлись для певиц достаточно выразительными и эффектными. А потому неоднократное использование Моцартом крайнего регистра колоратурных сопрано ($e^3 - g^3$) можно считать в определенной степени музыкально-эстетическим открытием, связанным с демонстрацией новых красок женского голоса, открытием, положившим начало одной из европейских оперных традиций.

Впрочем, было бы неправильным предполагать, что концертные арии для Алоизии Ланге-Вебер¹⁶ примечательны лишь необычайными верхними нотами: они

Пример 4а. «Popoli de Tessaglia» / «Io non chiedo, eterni Dei» (KV 316 / 300b), такты 159– 178 арии:

chi di ma - dre il cor non ha

chi di ma - dre il cor non ha

chi di ma - dre il cor non ha, chi di madre il cor non

Пример 4б. «Vorrei spiegarvi, o Dio» (KV 418), такты 127–143:

mor non par - la - te, è vo - stro il suo cor; par - ti - te, cor -

re - te, d'a - mor non par - la - - - - -

- - - - te, è vo - - - - stro il suo cor, è vo - stro il suo cor, è

поражают обилием мелизматика. Моцарт использует в вокальной партии практически все известные виды украшений. Удивительны арии и сочетанием ритмических рисунков, тем, как во фразы из крупных нот неожиданно вторгаются длинные пассажи шестнадцатыми или триолями из восьмых. Но самое поразительное в мелодике – широчайшие интервалы, скачки на дециму – ундециму. Наиболее «экстремальный» из них встречается в заключительном разделе арии «Vorrei spiegarvi, o Dio» (KV 418) (нотный пример 4б). Спуск на терцдециму к самым нижним сопрановым нотам и практически мгновенный взлет на две с лишним октавы в крайний верхний регистр уникальны и в полной мере демонстрируют как смелость автора, так и особенности дарования певицы. По той же арии «Popoli di Tessaglia» можно сделать вывод и о том, что у Алоизии,

обладавшей великолепными верхними нотами, был слабо развит нижний регистр. Таков один из законов постановки голоса: развиваешь верх – пропадает низ и наоборот. Пассаж из KV 418 показывает, что речь идет не о механическом сдвиге диапазона голоса певицы вверх, а о его диапазонном расширении почти до трех октав! Упомянутый фрагмент из арии «Vorrei spiegarvi, o Dio» свидетельствует о том, что композитор был отлично знаком с другим законом вокального мира: колоратурные сопрано способны насыщенным звуком исполнять не только предельные верхние ноты, но и крайние нижние, почти меццо-сопрановые.

Но все это вокально-техническая архитектура. Музыкальное же искусство предполагает наличие эмоций, в противном случае оно остается лишь набором разных по высоте тонов. Как уже говорилось, Моцарт

сравнивал Раафа со статуей. Однако ожидать от пожилого тенора внезапного проявления актерского таланта не приходилось. Алоизия же была настолько молода в пору знакомства с Моцартом и создания первых концертных арий для нее, что советы о сценическом поведении были вполне своевременны. В письме к начинающей певице композитор замечает: «... я рекомендую вам петь выразительно — хорошо вдуматься в смысл и в силу слов — вникнуть серьезно в состояние и положение Андромеды! — и представить себе, что вы есть тот же самый человек...»¹⁷.

Моцарт побуждает Алоизию к проявлению, несомненно, имевшегося у нее актерского дарования не только словесно, но и посредством созданных для нее сочинений. «Popoli di Tessaglia» — сцена, требующая от исполнительницы не только высочайшего уровня технической подготовки, но и способности продемонстрировать всю широчайшую гамму чувств, заложенных в образе героини. Таким образом, от арии к арии композитор ставил перед певицей новые актерские задачи. Подлинным же шедевром в этом смысле становится написанная в 1783 году пара вставных арий в оперу П. Анфосси «Il curioso indiscreto» — уже упоминавшаяся «Vorrei spiegarvi, o Dio» (KV 418) и «No, che

non sei carase» (KV 419). Даже по отдельности каждая из них производит на слушателей глубочайшее впечатление, в паре же их контраст начинает играть новыми красками, и кажется почти невероятным, что в одной исполнительнице может быть столько трепетной нежности, затаенной грусти и вместе с тем прямоты и решительности.

Разумеется, количество певцов, для которых Моцарт создавал свои концертные арии и оперные партии, не ограничивалось четырьмя. Углубившись в эту тему, можно было бы набросать эскизы образов Франческо Чеккарелли, Йозефы Душек, Валентина Адамбергера, Катарины Кавальери... Однако нескольких бегло проанализированных произведений вполне достаточно не только для формирования четырех представленных в данной статье портретов, но и установления четкой взаимосвязи между ними, традициями жанра концертной арии и творческим кредо композитора, которое удачно выразил А.Эйнштейн: «Моцарт был еще очень не похож на музыкантов поздних времен, выводивших свои вокальные линии, так сказать, “безопасно” — для некоего поколения идеальных певцов. Моцарта не стесняли особенности его певцов и актеров, наоборот, они окрыляли его»¹⁸.

Примечания

¹ Романцова О. В Москве зрители тоньше и умнее: Интервью с Симоной Кермес [Электронный ресурс] // Интернет-портал Peoples.ru. — URL: http://www.peoples.ru/art/music/classical/simona_cermes/ (дата обращения: 20.03.2013).

² Моцарт В.А. Полное собрание писем / Пер. с нем. И. Алексеевой, А. Бояркиной, С. Кокошкиной, В. Кислова. М.: Международные отношения, 2006. С. 117.

³ Подробнее о них см.: Жаркова В. Концертная ария: краткий экскурс в историю // Старинная музыка. 2012. № 2. С. 33–37; Жаркова В. Концертные арии: традиции жанра и их претворение в творчестве В.А. Моцарта // Музыковедение. 2012. № 8. С. 36–42.

⁴ Термин «концертная ария» в последнем случае применим весьма условно, поскольку данная ария в то же время является вставной в оперу самого Моцарта «Идомея».

⁵ Ввиду неопределенного сокращения нет полной ясности, для барона или баронессы Пулини, хотя исследователи, основываясь на ряде факторов, например, тесситуре, склоняются к версии, что ария создана для женского голоса, сопрано.

⁶ Wysocki C. Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2006. P. 57.

⁷ Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / Пер. с нем. М.: Классика—XXI, 2007. С. 348.

⁸ Там же. С. 348–349.

⁹ См.: Burney Ch. A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period (1789). Vol. 2. N. Y.: Harcourt, Brace & Co, 1935. P. 900.

¹⁰ Kunze S. Vorwort. W.A.Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 7: Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester (Band III). Kassel u.a.: Bärenreiter, 1971. S. XVIII.

¹¹ Wysocki C. Op. cit. P. 256.

¹² Моцарт В.А. Полное собрание писем. С. 116 (письмо отцу от 28 февраля 1778).

¹³ Моцарт В.А. Полное собрание писем. С. 202.

¹⁴ Kunze S. Op. cit. P. XVII.

¹⁵ Здесь сразу следует отметить, что одна из арий («Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!», KV 383) заметно отличается от остальных (KV 294, KV 316 / 300b, KV 416, KV 418, KV 419, KV 538) своей «легковесностью» как на техническом, так и на драматическом уровнях, явно не вписываясь в общую картину. Тем более что абсолютно достоверных сведений о том, что данная ария была создана Моцартом именно для Алоизии, все-таки нет. Говоря о семи моцартовских ариях для мадемуазель Вебер, следовало бы, пожалуй, указывать в этом списке вместо простенькой ариетты «Nehmt meinen Dank» развернутую сцену «Ma che vi fece, o stelle» / «Sperai vicino il lido» (KV 368), точный адресат которой не установлен, но характер вокальной партии вполне соответствует исполнительским данным Алоизии Вебер.

¹⁶ В 1780 году Алоизия Вебер вышла замуж за актера и художника Йозефа Ланге.

¹⁷ Моцарт В.А. Полное собрание писем. С. 152.

¹⁸ Эйнштейн А. Цит. соч. С. 347.



Непреодоленное влияние: тема из бетховенской увертюры «Творения Прометея» в I части Симфонии № 2 Франца Шуберта

В понимании любого современного ученого, имеющего дело с анализом культурных феноменов, любой текст представляет собой некий палимпсест: он аналогичен рукописи, написанной на пергаменте поверх старой, предварительно счищенной с него. Но, как показывает опыт, уничтожить прежнюю рукопись до конца невозможно, и ее фрагменты неизбежно просвечивают сквозь новые строки...

Своеобразным «палимпсестом» являются и симфонии Франца Шуберта; их текст наполняют многочисленные аллюзии на произведения более ранних авторов. Анализ «попадания» и «жизни» «остатков старых рукописей» в новом контексте обещает нам иное, по сравнению с традиционным, понимание музыки первого австрийского композитора-романтика – особенно в тех случаях, когда тот будто и не пытался «стереть» фрагмент прежнего текста. Яркий пример тому обнаруживается в зоне связующей партии первой части шубертовской Симфонии № 2, где отчетливо прослушивается тема главной партии увертюры «Творения Прометея» Л. ван Бетховена. При этом через «взаимоотношение» двух вышеуказанных произведений можно проследить и «взаимоотношение» их авторов.

Новый взгляд на известную музыковедческую проблему «Шуберт и Бетховен» способен предложить использование в процессе музыковедческого анализа метода деконструкции, характерного для литературно-критической методологии йельской школы (и, в частности, Хэролда Блума как одного из ее ярких представителей). Как известно, цель этого способа исследования – выявление внутренних противоречий текста, обнаружение в нем скрытых «остаточных смыслов», не замеченных не

только читателем, но ускользнувших и от самого автора. Эти смыслы бытуют в языке в форме неосознаваемых мыслительных стереотипов. Стереотипы же, в свою очередь, также неосознанно для автора претерпевают в его тексте изменения, определяемые языковыми клише новой эпохи.

Для того чтобы проанализировать цитирование темы из бетховенской увертюры «Творения Прометея» в I части Симфонии № 2 Ф. Шуберта, мы используем теорию, разработанную Х. Блумом специально для рассмотрения влияний одних авторов на других и решения проблемы соотношения традиций и новаторства в искусстве.

Заметим, кстати, что в музыковедении аналитический метод Х. Блума практически не использовался. Известны единичные случаи его применения к музыкальным текстам. В отечественной музыкальной науке концепция Х. Блума впервые упоминается в работе Дзюн Тиба «Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. Опыт интертекстуального анализа» – в разделе, посвященном истории интертекстуальности в музыке². По свидетельству Дзюн Тиба, первый опыт успешного применения концепции «страха влияния» принадлежит музыковеду Кевину Корсину. На примере «Романса» Й. Брамса ор. 188 № 5 для фортепиано и «Колыбельной» ор. 57 Ф. Шопена в качестве неосознанно цитируемого сочинения исследователь показал, как могут себя реализовывать в музыкальном тексте положения теории Х. Блума. В данной работе мы отчасти используем этот опыт. Но, в отличие от Корсина, избравшего в качестве материала незначительные по объему сочинения, мы попробуем предложить вариант применения теории Блума уже в связи с рассмотрением более масштабных текстов.

* Щепатова Татьяна Михайловна – музыковед, научный редактор, музыкальный журналист, педагог дополнительного образования отдела художественно-эстетического воспитания Детской музыкально-хоровой школы «Радость», соискатель ученой степени кандидата искусствоведения по специальности «Музыковедение».

...Образ Прометея, в начале XIX века буквально витавший в венском воздухе, чрезвычайно волновал и зрелого Бетховена, и юного Шуберта³. На страницах своего второго симфонического опуса, уже несколько окрепнув, завоевав некоторую известность и благодаря этому обретая уверенность в себе, Шуберт обращается к теме Прометея. О продолжении полемики с Бетховеном, начатой им на страницах Симфонии №1, свидетельствует обнаруживающая в I части Симфонии №2 очень яркая аллюзия, практически цитата бетховенской темы из увертюры «Творения Прометея».

Никаких подтверждений тому, что Шуберт знал партитуру бетховенского балета или слышал где-нибудь музыку его увертюры, найти не удалось. Однако, согласно Х. Блуму, для утверждения некоего сочинения, принадлежащего перу «старшего» автора, в качестве источника вдохновения и влияния для «младшего» документальные доказательства необязательны. Впрочем, весьма сомнительно, что композиторы столь различные по духу, как Бетховен и Шуберт, *случайно* «вообразили» себе Прометея одинаково и *случайно* воспользовались для воплощения этого образа одними и теми же средствами, вплоть до мельчайших мелодических интонаций: ведь сходство между шубертовским и бетховенским материалом практически абсолютное – за исключением того, что у Шуберта данная тема проводится в одноименном миноре (см. нотные примеры 1 и 2).

Согласно теории «страха влияния», переосмысление заимствованного образа происходит через шесть стадий (Х. Блум называет их «пропорциями «перечитывания»», которые реализуются в тексте с помощью риторических тропов). Как будет видно из дальнейшего, их подобие легко обнаружить и в музыкальном тексте.

Первая ревизионистская пропорция (т. н. *messera*), представляет собой «осколок» образа «старшего» и его антитетическое дополнение новым материалом, выражающим творческое *ego* последователя. В тексте при этом реализуется особый риторический троп (т. н. синекдоха), согласно которому некое целое опознается по показанной части. Музыкальная фраза, наиболее интонационно и ритмически похожая на бетховенскую тему, находится, как уже говорилось, в начале связующей партии I части шубертовской Симфонии № 2. Действительно, кроме ладового наклонения, совпадает все: инструменты, которым поручено исполнение мелодии (и у Шуберта, и у Бетховена это первые скрипки), ритм, мотивное наполнение, даже высотность изложения. Однако Шуберт дает бетховенскую тему в миноре, что сразу же лишает ее важнейшей черты, определяющей восприятие – активности, заданной мажором. Бетховенская мелодия дается Шубертом в виде построения, останавливающегося «в задумчивости» на II ступени тональности, и гармония в этом месте предполагается достаточно напряженная – септаккорд II ступени (по c-moll); все

1. Ф. Шуберт Симфония № 2. Часть I. Связующая партия

Allegro vivace

2. Л. ван Бетховен Увертюра «Творения Прометея». Главная партия

Allegro molto con brio

это создает импульс к дальнейшему развитию, тогда как у Бетховена тема имеет отчетливое завершение: каденция приводит в тонику.

Перечисленные изменения исходного бетховенского образа представляют собой антитетическое дополнение заимствованной темы. Минор может быть расценен и как проявление тропа иронии, когда говорится одно, а подразумевается другое: это указывает на реализацию в этом месте еще одной ревизионистской пропорции – *клинамена*. Вторая характеристическая черта шубертовской темы – противоположное бетховенскому окончание изложения и предполагающееся дальше активное развитие – заставляет нас предположить, что здесь также реализуется и третья пропорция «перечитывания» – *кеносис*, т. е. сопротивление «младшего» автора стереотипу развития материала, созданному «старшим». Чтобы быть абсолютно уверенными в своих выводах, нужно посмотреть, не начинается ли «перечитывание» бетховенской темы ранее, до начала связующей партии.

Перелистаем назад страницы симфонии и проанализируем тему главной партии ее I части (см. нотный пример 3).

Естественно, она также обнаруживает большое сходство с бетховенской темой из «Творений Прометея». Пожалуй, даже большее, чем только что рассмотренный фрагмент: она ведь изложена в мажоре (B-dur) и представляет собой замкнутое построение, завершающееся такой же, как у Бетховена, несовершенной каденцией в основной тональности. Большое сходство между темами обнаруживается и в их интонационном строении.

Единственное различие – это мотив из двух повторяющихся четвертей в начале. Он придает шубертовской теме большую танцевальность, чем та, что присуща теме Бетховена. Однако общего характера звучания темы главной партии и впечатления, которое она производит на слушателя, это не меняет – образ остается тождественным бетховенскому.

Возвращаясь к анализу проявлений в музыкальном тексте пропорций «перечитывания», мы констатируем, что главная партия I части не содержит такого материала, который мог бы быть расценен как антитетическое дополнение заимствованного у Бетховена музыкального образа. Однако значительное сходство темы главной партии с темой из увертюры «Творений Прометея» позволяет заклю-

3. Ф. Шуберт Симфония № 2. Часть I. Главная партия

Allegro vivace

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Violone.

pp fz fz fz fz

pp

pp

fz sf ff

ff ff ff

TUTTI

чить, что реализация пропорции «тессера» начинается до того, как в начале связующей партии прозвучит «осколок» темы. Значение этого фрагмента для анализа влияния неоднозначно: эта наиболее точная цитата материала увертюры в то же время является антитетическим дополнением темы, сочиненной Бетховеном. На это указывают ее вполне определенные отличия от темы-прототипа: минорный лад, «открытость» построения.

Эти новые черты мгновенно «подрывают» бетховенскую образную концепцию. Налицо «тенденциозная “ошибка понимания”», о которой говорит Х. Блум, описывая вторую пропорцию перечитывания – *клинамен*. Без сомнения, лишение бетховенской темы ее концептуальных атрибутов – мажорности и замкнутости, и превращение энергичной, активной темы в тревожную, «неуверенную» может быть расценено как проявление риторического тропа иронии.

Согласно Х. Блumu, «клинамен» есть «ложь» «младшего» автора – именно поэтому термин «ошибка понимания» дается в кавычках: на самом деле «младший» отлично понимает идею предшественника. Но если «последователь» не пойдет на эту «ложь», у него не останется возможности задать иной путь развития «событий». Этому служит такой троп, как ирония, позволяя отойти от стереотипа, созданного «старшим» автором. В начале связующей партии Шуберт начинает собственно «перечитывание» бетховенского образа. Какие черты приобретет тема, станет ясно по окончании нашего анализа.

Начало развития заимствованного материала означает вхождение музыкального текста в зону ревизионистской пропорции «кеносис». Троп метонимия (соответствующий, по Х. Блumu, этой стадии «перечитывания») убедительно реализуется в данном фрагменте: бетховенская тема звучит здесь в очень узнаваемом виде, но наделяется неприсущими ей изначально признаками, что похоже на начало цепочки «переименований по смежности». Цепь метонимических «переименований» продолжается и далее в пределах связующей партии.

Сравнив шубертовское развитие темы с бетховенским, можно заключить, что Шуберт весьма успешно преодолевает стереотип развития материала, заданный в «Творениях Прометея». Замкнутости и «договоренности» темы главной партии в увертюре Бетховена он противопоставляет активное мотивно-тематическое развитие, а «аскетичным» тоническим и доминантовым аккордам в

сопровождении – гармоническое движение с преобладанием неустойчивых созвучий и субдоминантовой сферы, что придает музыке более субъективный, по сравнению с бетховенским, характер. Так в музыкальном тексте экспозиции сонатного *allegro* Шуберта реализуется цепь метонимических «переименований», позволяющая автору этого произведения избежать навязчивого повторения, которое влечет за собой вольное или невольное включение в свое сочинение материала, уже использованного другим творцом для выражения собственных идей. С каждым новым построением своей связующей партии Шуберт уводит слушателя все дальше от бетховенской концепции.

Необходимо обратить внимание на то, что признаки метонимии обнаруживаются при оценке изменений характера темы, ее образного строя; мотивное же строение принципиально не меняется. Такое «положение вещей», согласно теории Х. Блума, должно быть трактовано как мнимое смирение с влиянием, выражающееся в невозможности полностью избавиться от «чужого» образа.

В самом деле, что мешало Шуберту дать самостоятельную тему после «осколка» «чужого» материала? Конечно, законы формы ограничивают «полет фантазии». Но можно было бы развить тему главной партии так, чтобы она не вызвала ассоциаций с бетховенской темой. Можно было бы, в конце концов, избрать другой жанр и другую форму для изживания влияния великого современника. Но парадокс преодоления влияния в том и состоит, чтобы «сразиться» с образом предшественника в произведении того же жанра и формы. Победить оппонента его же «оружием», использовав те же самые языковые средства, что и он – намного более убедительно, чем просто выразить ту же идею в другой форме.

Использовать иные жанр и форму или не развивать «заимствованный» материал для более легкого преодоления влияния для «младшего» автора невозможно; в этом случае у него получится самостоятельное сочинение, содержащее цитату, вписанную в новый контекст. Проблема влияния таким образом не решится; автор должен пройти все стадии переработки материала, чтобы в конце «присвоить» его, если на это хватит силы творческого дарования.

Следующей стадии «перечитывания», названной Х. Блумом *даймонизацией*, соответствуют побочная и заключительная партии экспозиции (см. *нотный пример 4*).

4. Ф. Шуберт Симфония № 2. Часть I. Побочная партия

Образно тема побочной партии I части второго симфонического опуса Шуберта близка теме аналогичного фрагмента увертюры «Творения Прометея» Бетховена. Так же, как Бетховен, Шуберт оттеняет активную главную партию своего сонатного *allegro* более напевной и мягкой побочной. Но есть и одно важное для нашего анализа отличие: в увертюре в момент начала звучания побочной темы главная партия перестает чем-либо напоминать о себе. У Бетховена обе партии приобретают одинаковую значимость благодаря замкнутости, «договоренности» тем и занимают примерно одинаковое музыкальное время.

У Шуберта мелодия темы побочной партии представляет собой новый материал, вносящий в образность первой части Симфонии лирическую, песенную ноту. Однако бетховенская идея из «Творений Прометея», получившая столь активное развитие в предыдущих разделах экспозиции, и здесь продолжает развиваться и «задавать тон». В сопровождении новой темы, в партии виолончелей, звучит мотив, взятый Шубертом из темы главной партии и отсылающий к увертюре Бетховена. Работа над главным тезисом части продолжается: на фоне распевной мелодии скрипок виолончели и духовые не прекращают «прометеевский диалог».

«Даймонизация» выражается в тексте произведения «младшего» автора риторическими тропами гиперболы или литоты — соответственно, преувеличением либо преуменьшением характерных образных признаков «родительского» сочинения. Это позволяет последователю так преобразовать материал предшественника, что в нем обнажатся черты, созданные не творческой индивидуальностью «старшего» автора, но «сферой бытия, стоящей за

этим предшественником»⁴. Уникальность произведения «старшего» тем самым подвергается сомнению.

В сопровождении шубертовской темы побочной партии продолжают звучать мотивы темы из «Творений Прометея», но теперь они лишены главенства и даны в сокращенном виде. Уже к началу второго предложения темы от главного элемента «прометеевской темы» остается лишь похожая на трель интонация. Поскольку в памяти слушателя еще не стерлись воспоминания о начале экспозиции, эта интонация продолжает ассоциироваться с главной темой, хотя, взятая отдельно, она вряд ли может быть названа содержащей ее характерные черты. Это типичная интонация, строящаяся на общих формах движения, и ее «авторство» даже странно было бы приписывать Бетховену — такой оборот является единицей музыкального языка, единого и общего для всех.

Так на протяжении побочной партии реализуется еще один троп — литота. Благодаря избранному Шубертом методу мотивно-тематического развития внимание слушателя в побочной партии сосредотачивается на том, что бетховенская тема, невзирая на все содержащиеся в ней черты индивидуальности «старшего» автора, все же состоит из элементов общих форм движения, единиц «музыкального словаря» — уникальность темы, таким образом, подвергается угрозе. Такое «обесценивание» идеи предшественника позволяет «младшему» автору продвинуться еще на один шаг на пути к преодолению влияния.

В заключительной партии экспозиции I части шубертовской Симфонии №2 «прометеевская тема» подвергается весьма активному мотивно-

5. Ф. Шуберт Симфония № 2. Часть I. Начало разработки

тематическому развитию, в результате «растворяясь» в общих формах движения. Такие неожиданно сильные преобразования темы и их характер могут быть истолкованы с позиций анализа преодоления влияния как проявления очередного риторического тропа – гиперболы. Заключительная партия представляет собой полноценную разработку темы главной партии, выполненную по классицистским канонам. Однако столь глубокая, серьезная работа по развитию темы в данном случае вполне может показаться избыточной; избыточность же – признак гиперболы. Уникальность бетховенского материала вновь оказывается сомнительной: на этот раз Шуберт привлекает внимание слушателя к многообразию композиционных приемов развития, возможных в музыке любого композитора того времени, а не только исключительно в бетховенской.

«Сократив» на стадии «даймонизации» долю творческого воображения предшественника, на следующей стадии «перечитывания», названной Х. Блумом *аскесисом*, автор подвергает усекновению собственную индивидуальность с целью оградить свое сочинение от всех возможных влияний. В тексте эта трансформация выразится риторическим тропом, именуемом метафорой.

В шубертовском музыкальном тексте I части Симфонии №2 зоне «аскесис» соответствует разработка. В начале этого раздела появляется новый материал – мотив, извлеченный из каданса экспозиции. При проведении этого нового материала в партиях первых и вторых скрипок следует нисходящая секвенция. В сопровождении нового материала (у альтов и виолончелей) звучит вариант трансформированной темы главной партии (см. нотный пример 5).

Разработка весьма масштабна. Ее длительности достаточно для того, чтобы отвлечь внимание слушателя от материала экспозиции – этому способствуют и полифонические приемы (в противовес мотивно-тематическим приемам развития тем в экспозиции). Мотивы главной и побочной тем здесь даны в настолько измененном виде, что воспринимаются как нечто совершенно новое. Это позволяет сделать заключение о реализации в пределах разработки метафоры – этот троп, как известно, представляет собой «далекое» переименование предмета; предметы, образующие метафору, могут вообще не иметь сходства между собой. В нашем случае образуется достаточно яркая метафора, что позволяет констатировать прохождение Шубертом стадии «аскесис»: в разработке композитор, видоизменяя материал из произведения предшественника до такой степени, что он теряет свои характеристические черты и превращается в общие формы движения, и развивая новую тему, являющуюся плодом собственного творческого воображения, максимально отгораживается от влияния Бетховена.

Реприза начинается нетрадиционно: тема главной партии проводится в субдоминантовой тональности Es-dur. Субдоминантовая реприза позволяет Шуберту довольно легко дать в основной тональности тему побочной партии, утверждая в итоге именно ее как главенствующую. Таким образом, в репризе оказывается зона реализации последней, решающей стадии «перечитывания» – пропорции *анофрадес*, как называет этот этап Х. Блум.

«Апофрадес» есть такая подача «чужого» образа в тексте «младшего» автора, при которой идея из сочинения предшественника предстает в переосмысленном виде, хотя и остается узнаваемой.

«Младший» автор добавляет к тому, что уже «сказано» «старшим», свое видение предмета. Новая грань трактовки идеи становится результатом металепсиса – сложного многосоставного риторического тропа, отражающего, применительно к анализу влияния, итог пятикратного преобразования «заимствованного» тезиса.

Насколько же удачен металепсис в I части Симфонии № 2 Франца Шуберта? Видны ли в главной партии репризы черты преобразования настолько сильного, чтобы можно было заключить, что Шуберт создает новую концепцию бетховенского образа? Пожалуй, нет. Шуберт дает эту тему в субдоминантовой тональности – это важное отличие: у Бетховена реприза начинается в основной тональности. Шуберт пытается таким образом лишить тему ее главенства, поколебать ее утвердительный характер – и ему это отчасти удается за счет того,

что далее в основной тональности звучит тема побочной партии (собственно шубертовская, «незаимствованная»). Но о возникновении нового прочтения «прометеевской темы» в музыкальном тексте сонатного *allegro* Симфонии говорить не приходится: ведь, за исключением тональности, эта тема в точности такая же, как и в экспозиции. Влияние остается непреодоленным, но «полемика» Шуберта с Бетховеном еще будет продолжена – на страницах последней симфонии композитора-романтика⁵.

Проведенный анализ позволил взглянуть в новом ракурсе на творческие «взаимоотношения» двух композиторов и их знаменитых шедевров, а применение методологии Х. Блума способствовало формированию нового взгляда на некоторые «тайны» творческого процесса в музыке.

Примечания

¹ Подробно о методе деконструкции см.: *Ильин И.* Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН – INTRADA, 2001.

² *Тиба, Дзюн.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. Опыт интертекстуального анализа. М.: ИД «Композитор», 2004.

³ Известно, что Шуберт неоднократно воплощал в своем творчестве миф об античном титане: в утерянной кантате на сюжет о Прометее (1816), в песне «Прометей» (1819). А в Симфонии № 1 он заимствовал тему контрданса из балета «Творения Прометеев» Л. ван Бетховена.

⁴ *Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания / Пер. с англ. Екатеринбург: Изд-во Екатеринбургского ун-та, 1998. С. 18.

⁵ В тексте финала «Большой» симфонии *S-dur* Шуберта, в начале разработки, явно ощутима аллюзия на бетховенскую «тему радости». Преобразование Шубертом бетховенского образа в этом произведении, на наш взгляд, является примером удачного «перечитывания».



Российское отделение Европейской Ассоциации педагогов фортепиано («ЭПТА»)

объявляет о подписке на журнал

ФОРТЕПИАНО

на 2-е полугодие 2013 года

В журнале, адресованном педагогам фортепиано всех уровней образования –

от школ до вузов, содержатся самые разнообразные материалы по проблемам исполнительства и педагогики

(в т.ч. методические рекомендации, а также необходимая информация о предстоящих региональных и международных конкурсах).

Подписной индекс журнала – 34207.

по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»

ABSTRACTS

Tatiana Vikhoreva (Volgograd). “Litany” by Glinka. Why it is “The First”? (p. 2–7)

Correlation of the musical text of Glinka’s ‘Litany’ and information from the stories of liturgy promotes understanding why this musical composition has non-traditional name ‘The First’. The author of this article considers it as a reflection of Glinka’s political views.

Key words: Russian music; Mikhail Glinka; sacred music; litany.

Pavel Luzker (Moscow). From *Pamela* to *La Buona figliuola* or How a heroine of fashionable novel found herself on the opera stage (p. 8–15)

The article is dedicated to treatment of conversion of celebrated epistolary novel by Samuel Richardson first into dramatic play by Carlo Goldoni and than in the comic opera *Cecchina ossia La Buona figliuola* on his libretto. The author shows how the new sentimentalistic conception of sensitivity changes dramatically the plot and the music composition of the opera genre.

Key words: Samuel Richardson; Carlo Goldoni; Niccolò Piccinni; the 18th century Italian opera; sentimentalism; La buona figliuola.

Vasilisa Zharkova (Moscow). Mozart’s singers: portraits in concert arias (p. 16–24)

This article is devoted to some singers with whom the composer worked and for which created concert arias. On the basis of these compositions and features of their vocal parts the author attempt to recreate professional portraits of the singers including Nancy Storace, Anton Raaf, Luidwig Fischer and Aloysia Weber.

Key words: Mozart’s singers; concert aria; opera scene.

Tatiana Shchepatova (Moscow). The unsurmounted influence: the theme from Beethoven’s ‘Die Geschöpfe des Prometheus’ in the 1st movement of Symphony № 2 by Franz Schubert (p. 25–31)

Symphonies by Franz Schubert contain allusions to the works of others composers. For example the theme from Beethoven’s ‘Die Geschöpfe des Prometheus’ sounds in the 1st movement of Symphony № 2. Relations between the two authors, which are realized through ‘relations’ between the two works, are the subject of this article. The methodology of deconstruction developed by American literary critic H. Bloom helps to open a new view on ‘secrets’ of the creative process in music.

Key words: symphony, Beethoven; Schubert; H. Bloom; the methodology of deconstruction.



РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО · МОСКВА

и издательство

БЕРЕНРАЙТЕР КАССЕЛЬ · БАЗЕЛЬ · ЛОНДОН · НЬЮ-ЙОРК · ПРАГА

представляют Полное собрание произведений для органа **Иоганна Себастьяна Баха**
Уртекст *Neue Bach-Ausgabe* (11 томов)

Johann Sebastian Bach.

- Том 1: **«Органная книжечка»** BWV 599-644, (приложение: BWV 620a, 630a, 631a, 638a) / **Шесть хоралов различного рода** («Шюблеровские хоралы») BWV 645-650 / **Хоральные партиты** BWV 766-768, 770 (приложение: варианты вариаций BWV 768/ I-III). Подготовка текста и комментарии Хайнца-Харальда Лёлейна. РМИ 5401 (ISMN 979-0-3520-5401-1)
- Том 2: **Органнные хоралы из «Лейпцигского автографа»** BWV 651-668 / **Канонические вариации «Vom Himmel hoch»** BWV 769 (в версиях автографа и оригинального издания). Подготовка текста и комментарии Ганса Клотца. РМИ 5402 (ISMN 979-0-3520-5402-8)
- Том 3: **Отдельные органнные хоралы** (BWV 690, 691, 694-701, 703, 704, 706, 709-715, 717, 718, 720-722, 722a, 724-738, 729a, 732a, 735a, 738a, 741). Подготовка текста и комментарии Ганса Клотца. РМИ 5403 (ISMN 979-0-3520-5403-5)
- Том 4: **Клавирные упражнения III** (BWV 552, BWV 669-689, BWV 802-805). Подготовка текста и комментарии Манфреда Тессмера. РМИ 5404 (ISMN 979-0-3520-5404-2)
- Том 5: **Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги I** (BWV 531-550, 562). Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5405 (ISMN 979-0-3520-5405-9)
- Том 6: **Прелюдии, токкаты, фантазии и фуги II** (BWV 551, 563-566, 568-570, 573-575, 578-579). Ранние редакции и варианты к томам 5 (I) и 6 (II): BWV 532a, 533a, 535a, 536a, 543a, 545a, 549a, 574a, 574b. Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5406 (ISMN 979-0-3520-5406-6)
- Том 7: **Шесть сонат** BWV 525-530, **отдельные произведения** (BWV 572, 582, 583, 588-590). Подготовка текста и комментарии Дитриха Килиана. РМИ 5407 (ISMN 979-0-3520-5407-3)
- Том 8: **Обработки сочинений других композиторов** (обработки концертов А. Вивальди и принца Иоганна Эрнста BWV 592-596, переложения отдельных инструментальных трио BWV 585-587). Подготовка текста и комментарии Карла Хеллера. РМИ 5408 (ISMN 979-0-3520-5408-0)
- Том 9: **Органнные хоралы из собрания Ноймайстера** (35 хоральных обработок BWV 714, 719, 742, 957, 1090-1120 по списку LM 4708). Подготовка текста и комментарии Кристофа Вольфа. РМИ 5409 (ISMN 979-0-3520-5409-7)
- Том 10: **Органнные хоралы из разных источников** (BWV 702, 705, 707, 708, 708a, 713a, 716, 739, 743-745, 747, 749-750, 754-757, 762, 764-765, BWV Anh. 49-55, 58, 62a, 62b, 63-66, 69-70, 72, 75, 79, BWV deest (Emans № 25, 27, 30, 34, 36-37, 48, 63, 69, 72-73, 85, 100-101, 105, 111, 121-122, 125, 127, 129, 132, 140), BWV deest / BWV 288). Подготовка текста и комментарии Райнмара Эманса. РМИ 5410 (ISMN 979-0-3520-5410-3)
- Том 11: **I. Свободные органнные произведения** (BWV 131a, 545b, 561, 571, 577, 591, 598, 1121, BWV Anh. 42, 90, 97), **II. Хоральные партиты из разных источников** (BWV 758, BWV Anh. 77-78). Подготовка текста и комментарии Ульриха Бартельса (I) и Петера Вольни (II). РМИ 5411 (ISMN 979-0-3520-5411-0)

Внутренний блок каждого тома печатается на высококачественной тонированной офсетной бумаге. Формат издания — 31,7 × 24,3 см.

По вопросам приобретения изданий обращаться по адресу: Русское Музыкальное Издательство. Россия, 105120, Москва, а/я 49 «РМИ». Тел.: +7-495-928-0571, факс: +7-495-911-3132 / www.rmi.ru, www.baerenreiter.ru, e-mail: info@rmi.ru.
Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag / www.baerenreiter.com.



ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Научные статьи, публикуемые в журнале «Старинная музыка», должны иметь непосредственное отношение к музыкальной культуре прошлого (от Средневековья до середины XIX столетия). При этом приоритет отдается статьям о профессиональной музыке европейской традиции (в том числе русской музыке), созданной не позднее 200 лет назад. Обязательное условие публикации – научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес журнала (stmus@mail.ru) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе. Объем статьи – от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов и текста библиографических ссылок) при 3–6 иллюстрациях и/или нотных примерах. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения. Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе Word (формат doc или rtf) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12 либо 14 при одинарном либо полуторном интервале). Иллюстрации (в том числе таблицы, схемы и нотные примеры) необходимо предоставить в виде отдельных файлов в форматах tiff или jpg с разрешением 600 dpi (при ширине изображения, как правило, не менее 8 см и не более 17 см). Оформление библиографических ссылок должно соответствовать нормам ГОСТ Р 7.0.5. – 2008.

Авторам необходимо предоставить краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон и e-mail, место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации, а также перевод на английский язык названия статьи и краткие (в среднем по 300–500 знаков) аннотации предложенной статьи на русском и английском языках.

В соответствии с российским законодательством авторы передают учредителю и издателю журнала права на опубликование рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично либо по почте). За авторами сохраняются все остальные права как собственника этих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права. Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которой ими передаются, являются их оригинальными произведениями и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения и иного использования.

Авторы статей несут всю ответственности за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

В течение 5 рабочих дней после получения текстов статей и других необходимых материалов редакция журнала направляет каждому автору электронное письмо с подтверждением факта их получения. Присланные материалы не возвращаются.

Редколлегия журнала рассматривает полученные статьи и, как правило, в срок до 30 рабочих дней сообщает авторам электронным письмом о предварительном их одобрении, необходимости доработки либо отклонении как по формальным, так и по собственно научным признакам. В случае отклонения статьи редакция направляет ее автору мотивированный отказ.

Основными критериями отбора статей являются их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, а также соблюдение норм научной этики.

Окончательное решение о публикации статей принимается на основании результатов их обязательного научного рецензирования высококвалифицированными специалистами.

Плата за публикацию рукописей аспирантов не взимается.

Текст статей в процессе подготовки к печати проходит тщательное научное и литературное редактирование. При этом содержательная правка, как правило, согласовывается с авторами. Мнения авторов статей по тем или иным научным вопросам могут не совпадать с позицией редколлегии журнала.

Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.