

Содержание

Статьи

Михаил Мищенко

Об орнаменте 4

Елена Титова

Утраченный текст

(об эпитафии к рассказу А. И. Куприна
«Гранатовый браслет») 32

Вадим Кейлин

Электросхема как инструмент и партитура:
звуковые скульптуры Петера Фогеля 42

Наталья Дегтярева

Вопросы терминологии в анализе оперной
драматургии 54

Наталья Огаркова

Арнольд Юрий Карлович (1811–1898) 61

Документы

Нина Рязанова

Письма П. Б. Рязанова Б. В. Асафьеву 80

Рецензии

Сергей Бородавкин «Эволюция оперного
оркестра в XVII–XVIII веках:

от Я. Пери до В. А. Моцарта»

Анастасия Спиридонова 88

Сведения об авторах

Contributors to this issue 91

Abstracts 95

Информация для авторов 97

Об орнаменте¹

*Опыт обоснования орнамента (орнаментальной взаимосвязи) в качестве фундаментального закона музыки. В статье рассмотрены действие орнаментального принципа в ритме (*tempo rubato*) и метре (отношения сильного и слабого времени в такте), соотношения орнамента и не-орнамента (прямая линия, педаль), стилевые (музыкально-исторические) особенности орнамента.*

Ключевые слова: орнамент, прямая линия, педаль, *tempo rubato*, такт, Бах, Моцарт, Мендельсон, Шёнберг, Римский-Корсаков, Курт, Люсси, Моминьи, Браудо.

Поскольку в музыке все происходит в двуединстве разделения-связывания, вся музыка — орнамент. И в отсутствие самого мелизма действуют орнаментальные (орнаментоподобные) формы. Старые мастера требовали играть мордент не затактом, а на метрически сильную долю, одновременно с басом, то есть так, чтобы бас и конечный тон мелизма брались разновременно. Но эта разновременность кажущаяся, чисто орнаментального свойства: разновременное на пересечении с одновременным, «по диагонали», прогрессирующей атакой. «Диагонально» звучащие бас и конечная нота мелизма соотносятся почти вертикально, и тем орнамент усилен, удвоен. То же с исполнением аккорда на клавишине: аккордовые тоны следует брать последовательно и как бы одновременно, в манере арпеджио.

Arpeggiato аккорда не просто частный случай орнамента, но общий принцип орнаментальной взаимосвязи «последовательно-как-бы-одновременно». Разделяя временем вступление голосов, орнамент выполняет ритмическую функцию и усложняет метр, делает метрически двойственными отношения сильного и слабого времен. Первая нота мелизма и бас — это метрический акцент на сильной доле; финальная нота мелизма (она же основная мелодическая нота) — эмфатический/риторический акцент на слабой доле. Благодаря орнаменту сильное и слабое время

¹ Фрагмент монографии «Опыты мелософии. О непройденных путях музыкальной науки» (готовится к выходу в свет в Издательстве имени Н.И. Новикова). Статья подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 14-04-00177.

Утраченный текст (об эпитафье к рассказу А. И. Куприна «Гранатовый браслет»)

В статье рассматривается эпитафья к рассказу Куприна, представленный в виде нотного текста из 2-й части Второй сонаты Бетховена при первом издании рассказа (в шестом выпуске альманаха «Земля» в 1911 году) и утраченный в последующих изданиях «Гранатового браслета».

Ключевые слова: А. И. Куприн, «Гранатовый браслет», эпитафья, Вторая фортепианная соната Бетховена, альманах «Земля», нотный текст.

В изучении эпитафьев художественных текстов существует ряд исследовательских позиций, настолько прочно и уверенно вошедших в научный обиход, что их изложение можно начать словом «традиционно»¹.

Традиционно эпитафьей называют цитату, помещенную автором перед всем произведением или перед отдельными его частями.

Традиционно эпитафья определяют как сильную позицию текста, наряду с такими составляющими заголовочного комплекса, как заглавие и посвящение.

Традиционно эпитафья рассматривается как текст, направляющий и формирующий процесс восприятия художественного произведения. Текстовое положение эпитафьи устанавливает обязательность его взаимодействия с основным текстом, и только в диалоге эпитафьи и основной части текста — рождается итоговый смысл художественного произведения.

¹ См. об этом подробнее: Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Изд. 3-е, испр. и доп. М., 2006; Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. Изд. 2-е, перераб. и доп. М., 2005; Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Изд. 2-е, испр. М., 2006.

Электросхема как инструмент и партитура: звуковые скульптуры Петера Фогеля

В статье рассматривается творчество немецкого художника Петера Фогеля. В своих звуковых скульптурах Фогель использует электросхемы и в качестве источника звука, и как пластический и визуальный компонент. В результате такого слияния формы и функции звуковая скульптура объединяет в себе и музыкальный инструмент, и графическую нотацию. Две основные функции графической нотации — эстетическая и инструктивная — также становятся неотделимы друг от друга. Взаимодействуя с таким инструментом-партитурой, зритель становится также исполнителем и слушателем музыки.

Ключевые слова: Петер Фогель, звуковая скульптура, графическая нотация, интерактивное искусство.

Введение

В творчестве немецкого художника Петера Фогеля (р. 1937) пересекаются несколько контекстов современного искусства. Наиболее очевидным образом его работы можно отнести к кинетической и звуковой скульптуре, однако сам художник называет свои работы «материализованными партитурами». Также он говорит о том, что стремился реализовать в них кибернетические модели поведения, что роднит его произведения с опытами искусственной жизни, одним из направлений медиа-искусства. Наконец, принципиальная интерактивность звуковых скульптур Фогеля позволяет рассматривать их и как экспериментальные музыкальные инструменты. Цель настоящей статьи — выяснить, как все эти контексты

Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии

Статья посвящена трактовке понятий «музыкальная драматургия» и «музыкальная композиция» оперы в научной и учебной литературе. Отмечаются терминологические противоречия; вводится понятие «интонационный сюжет».

Ключевые слова: опера, музыкальная драматургия, музыкальная композиция, музыкальное событие, интонационный сюжет.

Несмотря на значительное количество работ, посвященных музыкальной драматургии, терминологию в данной области музыкознания нельзя признать окончательно устоявшейся и свободной от противоречий. Границы терминов нередко размыты, содержание чрезмерно многослойно, что препятствует их строгой классификации и соподчинению. Отдельную задачу составляет разграничение сегментов значения термина «драматургия», общего для литературных и музыкально-сценических жанров, но обозначающего качественно разные процессы и явления.

Требуют согласования и терминологически близкие характеристики в соотношении таких, например, жанров, как опера и симфония, ибо понятие «музыкальная драматургия» является одним из фундаментальных и в анализе инструментальной музыки. Наконец, крайним разнообразием отличаются в музыкознании сами определения, раскрывающие содержание терминов. Так, под музыкальной драматургией понимается «система выразительных средств и приемов воплощения драматического действия в произведениях музыкально-сценического жанра»¹; «тематическое развертывание средствами музыкального языка и формообразования»²;

¹ Келдыш Ю. В. Драматургия музыкальная // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Т. 2. Стб. 299.

² Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. С. 20.

Арнольд Юрий Карлович (1811–1898)

Данная публикация открывает серию статей, подготовленных для издания «Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. 1801–1861» Российского института истории искусств. В статье представлена биография Ю. К. Арнольда — композитора, музыкального критика, теоретика, либреттиста, педагога, чья жизнь и творчество на пересечении немецкой и русской культурных традиций характерны для русской музыкальной культуры XIX века. Положенные в основу статьи материалы личного архива Арнольда, хранящегося в Кабинете рукописей Российского института истории искусств, впервые вводятся в научный оборот.

Ключевые слова: Музыкальный Петербург XIX века, Ю. К. Арнольд, биография, русская и немецкая музыкальные традиции, Российский институт истории искусств.

АРНОЛЬД (Арнольд; Arnold) Юрий (Георгий) Карлович (13 ноября 1811, Санкт-Петербург — 8 июля 1898, Каракаш; перезахоронен в Александро-Невской лавре) — композитор, теоретик, музыкальный критик, вокальный педагог православного вероисповедания. Родился в дворянской обрусевшей немецкой семье. Его отец, Карл Иванович Арнольд, с 1811 г. работал в Петербурге в Министерстве финансов. Юрий Арнольд жил в Петербурге до 1863 г. и с 1894-го до конца жизни.

С 1819 по 1822 обучался в пансионе «доктора Карла Ланге», привилегированном учебном заведении близ Дрездена, где получил академическое образование, изучая латинский, немецкий, французский языки, историю, «занимался музыкою, поэзиею, танцеванием и фехтованием»¹. В 1823 г. он был отправлен в 4-й класс гимназии в Дерпт (ныне Тарту),

¹ КР РИИИ. Ф. 12. Ю. К. Арнольда. Оп. 1. № 54. Автобиографические материалы. Л. 51.

Письма

П. Б. Рязанова Б. В. Асафьеву

Три публикуемых письма музыковеда, композитора и преподавателя Ленинградской консерватории П. Б. Рязанова его коллеге Б. В. Асафьеву содержат ценные сведения для исследователей истории советского музыковедения. В письмах обсуждаются источники (ноты и книги), с которыми работал Рязанов, его путешествие по Волге с целью записи народной музыки, а также репетиция струнного квартета Рязанова.

Ключевые слова: Б. В. Асафьев, П. Б. Рязанов, Ленинградская консерватория, образование, реформа, сольфеджио, переписка.

Петр Борисович Рязанов (1899–1942) — выдающийся педагог, композитор, фольклорист, преподававший с 1925 по 1942 год в Ленинградской консерватории, чей класс закончили многие известные композиторы и музыковеды. Рязанов известен как автор уникального курса мелодики, и первое из публикуемых трех его писем¹, адресованных Б. В. Асафьеву, связано именно с мелодикой.

Общение Рязанова с Асафьевым началось сразу по окончании Рязановым Ленинградской консерватории весной 1925 года. С этого момента Рязанов, оставленный на «академический курс» (аспирантуру), еще до зачисления в штат консерватории активно включается в разработку новых учебных программ, новых курсов и учебных пособий.

С 1926 года в учебных планах консерватории, сначала на только что организованном научно-музыкальном (музыковедческом) и на композиторском отделениях, а затем и на других отделениях/факультетах, стараниями Асафьева и А. В. Оссовского² появляется предмет «Мелодика, ритмика и метрика» (в числе дисциплин, объединенных в группу «Основ-

¹ РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 700.

² Оссовский Александр Вячеславович (1871–1957) — музыковед, профессор истории музыки Ленинградской консерватории, в 1922–1929 годах проректор.

Abstracts

Mikhail Mishchenko

About ornamentation

The article is an attempt to present ornamentation as a fundamental law of music. The article explains how the ornamentation principle determines rhythm (*tempo rubato*) and metre and describes the relation between musical elements with or without ornaments (straight line, pedal) and peculiarities of ornamentation in different musical styles.

Keywords: *ornamentation, pedal, tempo rubato, measure, J. S. Bach, W. A. Mozart, F. Mendelssohn, A. Schoenberg, N. A. Rimsky-Korsakov, E. Kurth, M. Lussy, Jérôme-Joseph de Moiny, I. A. Braudo.*

Elena Titova

The lost text: The epigraph to A. I. Kuprin's short novel The Garnets Bracelet

When in first appeared in 1911 in *Zemlya* almanac, A. I. Kuprin's short novel was preceded by an epigraph, in music notation, from second movement of Beethoven's Piano Sonata No. 2 No 2; however, in all subsequent publications the epigraph was absent. Elena Titova analyses this epigraph and its implications.

Keywords: *A. I. Kuprin, The Garnets Bracelet, epigraph, Beethoven's Piano Sonata Op. 2 No. 2, Zemlya almanac, notation.*

Vadim Keylin

Electric circuit as a musical instrument and a graphic score: Peter Vogel's sound sculptures

V. Keylin investigates sound sculptures of the German artist Peter Vogel who uses electric circuits as a sound-producing mechanism, which at the same time also serves as a sculptural form. As a result of such unity of form and function, Vogel's sound sculptures function as both musical instruments and graphic scores. Two main functions of a graphic score — the aesthetic and instructive ones — also become inseparable. Interacting with such an instrument-score the viewer becomes a performer and a listener.

Keywords: *Peter Vogel, sound sculpture, graphic score, interactive art.*

Natalya Degtereva

Questions of terminology in the analysis of opera

The author reconsiders the definition of terms *musical framework* and *musical dramaturgy*, which are widely used in Russian scholarship on opera in textbooks and academic writings. The article surveys examples of their contradictory use, and introduces a new term *motivic plot*.

Keywords: *opera, musical dramaturgy, motivic plot.*

Nataliya Ogarkova

Yuri Karlovich Arnold (1811–1898)

The biography of Yu. K. Arnold, a composer, a music critic, a music theorist, and a music educator, is an article written for an encyclopaedic dictionary of St Petersburg music and musicians of 1801–1861, *Muzykalniy Peterburg. Entsiklopedicheskiy slovar. 1801–1861*, published by the Russian Institute of the History of Arts. This biography uses previously neglected documents from Arnold's archives at the Russian Institute for the History of the Arts.

Keywords: *Petersburg, 19th-century, Yu. K. Arnold, biography, Russian musical tradition, German musical tradition, the Russian Institute for the History of the Arts.*

Nina Ryazanova

P. B. Ryazanov's letters to B. V. Asafyev

The three letters written by P. B. Ryazanov, a musicologist, a composer and a Leningrad conservatoire teacher, to his colleague B. V. Asafyev may be of interest to researchers of the history of Soviet musicology. The letters contain valuable information about documents P. B. Ryazanov worked with, his folk-song collecting expedition to the Volga region, and a rehearsal of his string quartet.

Keywords: *P. B. Ryazanov, B. V. Asafyev, melodies, music intonation, I. F. Stravinsky, solfeggio, quartet.*