

Музыкальная академия



2/2010

Музыкальная академия

Ежеквартальный научно-теоретический и критико-публицистический журнал «Музыкальная академия» является головным музыковедческим изданием страны, освещающим едва ли не все стороны культурной и научной жизни России в области музыкального искусства. Журнал входит в список журналов, рецензируемых ВАК РФ, рекомендованных для опубликования результатов исследований докторских и кандидатских диссертаций по искусствоведению.

Главный редактор журнала — Юрий Семенович Кореv, заместитель главного редактора — Григорий Рафаэльевич Консон, зав. редакцией и компьютерная верстка — Евгения Авенировна Воронова.

Стоимость одного номера (первое полугодие 2010 г.), приобретенного в редакции и в магазине «Ноты» выпускающего журнала издательства «Композитор» — 250 р. При подписке по почте — 250 р. + почтовые расходы (необходимое количество экземпляров высылается наложенным платежом). В случае оптовых заказов (25 экземпляров и выше) непосредственно в редакции журнала со стороны государственных образовательных, научных и культурных учреждений, а также частных лиц, работающих в сферах образования, науки и культуры, возможна доставка за счет издательства «Композитор». При больших оптовых заказах (превышение количества в 100 экземпляров) создаются льготные условия ценообразования (обговариваются в каждом случае индивидуально).

Ежеквартальный научно-теоретический и критико-публицистический журнал «Музыкальная академия» открыт обновляющимся интеграционным процессам XXI века, диверсифицируя редакционную политику, создавая надежные и современные алгоритмы распространения издания.

Мы рады приветствовать всех наших авторов, коллег и партнеров.

Издается с февраля 1933 года.
До 1992 года выходил под названием «Советская музыка».

УЧРЕДИТЕЛИ:

- Союз композиторов Российской Федерации,
- Министерство культуры Российской Федерации,
- ООО издательство «Композитор»,
- коллектив журнала «Музыкальная академия».
-

Издание осуществлено при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации

Подписной индекс: 70840, ISSN 0869-4516

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

Российская Федерация, 127006 Москва, Садовая-Триумфальная ул., д. 14/12. Тел.: 8 (495) 650-56-80.
e-mail: ma@ikompozitor.ru, веб-сайт: <http://ikompozitor.ru/ma/>

украинская дума («Прощай, світе, прощай, земле» Шевченко). Культура, — как говорил Аверинцев об истории литературы, — «не просто предмет познания, но одновременно шанс дышать “большим временем”, вместо того, чтобы задыхаться в малом».

Поэзия второго раздела представлена стихами Пушкина («Что в имени тебе моем», «Пью за здравие Мери», «Зимняя дорога», «Зимний вечер»), Есенина («Несказанное, синее, нежное», «Топаи да болота», «Осенняя песня»), Лермонтова («Парус»), Тютчева («Я встретил Вас»), Шелли («Островок») и Мандельштама («Я скажу тебе с последней прямой»). Все они относятся к распространенному в поэзии жанру элегии.

Три стихотворения третьего раздела принадлежат Лермонтову («Когда волнуется желтеющая нива», «Выхожу один я на дорогу», «Горные вершины»). Как и в стихах Баратынского, в них раскрывается основная тема цикла — тема таинственной власти гармонии; ею обладает не только поэзия, но и природа: «Когда студёный ключ играет по оврагу // И, погружая мысль в какой-то смутный сон, // Лепечет мне таинственную сагу // Про мирный край, откуда мчится он, — // Тогда смиряется души моей тревога, // Тогда расходятся морщины на челе, — // И счастье я могу постигнуть на земле, // И в небесах я вижу Бога».

Стихотворения следующего, последнего, раздела получают названия, адресованные не только конкретным стихам, но и всему циклу: Элегия (Пушкин «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»), Хорал (Тютчев «Все отнял у меня казнящий Бог»), Медитация (Пушкин «Пора, мой друг, пора»), Ода (Мандельштам «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме»), Постлюдия (Жуковский «Воспоминание»). Элегии — те же «Тихие песни», а хорал и медитация существенными чертами близки им. Ода — весь цикл, который, несмотря на огромные масштабы, представляет собой, по замыслу автора, ддящуюся без перерыва одну песнь. Это ода поэзии, которая является, по словам автора, «героем» цикла. Оттого и представлена она стихотворением Мандельштама, в котором поэзия рассматривается как неотъемлемая часть великого замысла Творца: «Быть может, прежде губ уже родился шепот // И в бездревесности кружились листья, // И те, кому мы посвящаем опыт, // До опыта приобрели черты». Наконец, завершение цикла «Постлюдией» на слова Жуковского имеет непосредственное отношение к

началу его «Прелюдией» (подзаголовок стихотворения) на слова Баратынского. Поэты — посредники, через них открывается нам животворный источник поэзии.

Элегия — жанр ретроспективный. «Знатком припоминаний» назвал Валентина Сильвестрова в одном из эссе Валерий Афанасьев. Не удивительно, что элегически звучат в цикле стихи, прежде получившие в музыке иное воплощение. Как элегия, а не застольная песня, звучит стихотворение Пушкина «Пью за здравие Мери», и, вероятно, именно так оно и было им задумано: «Тихо запер я двери // И один без гостей // Пью за здравие Мери». Без романтического пафоса звучит «Парус» Лермонтова — словно предвестник тютчевских элегий: «И отчего же в общем хоре // Душа не то поет, что море, // И ропщет мыслящий тростник?» Элегическая же интонация поэтической речи самого Тютчева удивительным образом точно передана в песне на его слова «Я встретил Вас». Напоминающее в «фабульном» отношении пушкинское «Я помню чудное мгновенье», стихотворение Тютчева не совпадает с ним по смыслу; вновь, после долгой разлуки пробудившееся чувство выражает себя не в восторженном признании, но сквозь призму трезвых размышлений: «Как поздней осени порою // Бывают дни, бывает час, // Когда повеет вдруг весною // И что-то встрепенется в нас».

Первостепенная роль в создании элегической атмосферы цикла принадлежит постлюдиям. В них часто повторяется куплет, иногда даже вся песня. Слово, переставая звучать реально, остается в воображении, и музыка, хотя и обретает полную свободу, все же сохраняет некоторую долю конкретности — подобно воспоминанию, размышлению или медитации. Иногда при этом изменяется тональность; словно лишившись твердой опоры, она порой «соскальзывает» на полтона или на тон вниз. Слово, «возвращаясь в музыку», погружается в нее, растворяется в ее высокочувствительной материи: «Звук осторожный и глухой // Плода сорвавшегося с дерева, // Среди немолчного напева // Глубокой тишины...»

«Поэт, — говорил Бродский, — последний человек, который радуется тому, что его стихи перекладываются на музыку». «Тихие песни» менее других рискуют оказаться невыразительными. Их цель — быть чуткими спутниками стихов.

Наталия Янов-Яновская

БЕТХОВЕН КАК УНИКАЛЬНОЕ СТИЛЕВОЕ ЯВЛЕНИЕ

Вечный Бетховен... К разгадке этого феномена исследователи обращаются вновь и вновь. Но, как и все великое, тайна Бетховена остается до конца непостижимой: реально здесь только попытки приблизиться к ней. И потому свою скромную задачу я вижу лишь в том, чтобы дополнить отдельными штрихами уже имеющиеся наблюдения известных авторов.

У замечательного современного хорватского писателя Милорада Павича, которого критика успела по праву окрестить одним из первых художников XXI века в связи со смелым новаторством его творчества, есть удивительно яркое высказывание (в книге «Звездная мантия»): «...в любой момент истории внутри любой культуры существу-

ют, по крайней мере, три художественных стиля, они пересекаются и дополняют друг друга: осень уходящего стиля, весна нарождающегося стиля и лето стиля, находящегося в расцвете и доминирующего в искусстве... Новый стиль (то есть “весна”) в своем стремлении победить стиль ведущий (“лето”) пользуется опытом не своего непосредственного предшественника, а приемами уже угасающего стиля (то есть “осени”), потому что и “весна”, и “осень” имеют противоречащий “лету” характер»...

Если воспользоваться этой метафорой, то можно сказать, что история искусства (музыка) — нескончаемая череда сцеплений, отражающая эту общелогическую закономерность: завершение одного знаменует собой начало другого;

лето неизбежно становится осенью, на смену которой (через зиму) грядет новая весна; концы и начала сплетены в одну нескончаемую нить всего сущего. Такова динамика и исторического процесса, где осуществляется непрерывная «переменность функций» крупных художественных явлений: угасание одних совпадает с началом восхождения других, которые, в свою очередь, пережив свой триумф — лето, — превращаются в осень (аналогично переменности функций самой музыкальной формы, когда завершение одного раздела смыкается с началом другого, обеспечивая процессуальность музыкального акта). Недоучет этих естественных смен времен года в искусстве приводит к неверным оценкам художественных реалий, о чем свидетельствует история музыки. Осознание же данного фактора, напротив, помогает разрешить многие недоразумения. Скажем, факт неприятия русским критиком Александром Дмитриевичем Улыбышевым — апологетом Моцарта — бетховенского творчества: критик смотрел на молодого Бетховена с позиций «лета» — доминирующего стиля Моцарта, полагая, что за Моцартом может следовать только упадок музыки. Но даже великий Моцарт оказался «осенью» перед нарождающимся бетховенским стилем. И пройдет совсем немного времени, когда на смену моцартоцентризму заговорят уже о бетховенцентризме — с явной недооценкой всего, что было до и будет после Бетховена. «Эта бетховенцентристская концепция, — пишет, например, И. Соллертинский, — соответствующим образом аранжировала и историю музыки... особенно не повезло Моцарту и Гайдну. Их поместили в передний европейский симфонизма... они рассматривались как “недоразвившиеся Бетховены”, эмбрионы, личинки бетховенианства»¹. Парадоксы, возникающие от непонимания непрерывности музыкального процесса.

Возвращаясь к временам года по Павичу... Предполагается, что каждый период (осень, лето, весна) ассоциируется с определенным художником, с той или иной знаковой фигурой. Так вот — уникальность Бетховена состоит, прежде всего, в том, что он *один* вобрал в себя все «времена года»: осень уходящего гайдно-моцартовского стиля, лето своего собственного мощнейшего стиля, надолго ставшего стилем эпохи — стилем, воплощающим действительное, конфликтное начало, в чем отразился и дух немецкой классической философии, и пафос французской буржуазной революции, и, наконец, весну нарождающегося романтического стиля, подарив миру свое видение романтической эстетики (что станет очевидным позднее — на фоне романтического направления в целом). Он не отказывается от своих героических идей, но открывает для себя и новый субъективный мир. Например, каждый из пяти последних квартетов, по словам Альшванга, — поразительно яркое повествование о внутренней жизни великого художника. «Я пишу для самого себя», — говорил композитор.

Неслучайно, именно в связи с Бетховеном, критики заговорили о трех стилях: раннем, зрелом, позднем. Это, прежде всего, В. Ленц и вслед за ним А. Н. Серов. Ранние произведения Бетховена, «нося на себе печать сильнейшего таланта, — пишет Серов, — в стиле совсем почти ничем не отличались от инструментальной музыки гайдно-моцартовой... Но проходит немного лет, является Третья симфония Бетховена, которой он придает заглавие “Героическая”. Тут начинается новый мир для инструментальной музыки... Рубикон был перейден: гайдно-моцартовская поэзия очутилась по ту сторону этого Рубикона... Как первый стиль Бетховена, — продолжает Серов, — с формами, скроенными по музыке гайдно-моцартовской, — сделался мелок, беден перед широкими формами второго стиля, где

Бетховен стал вполне самим собою, точно так формы второго стиля (величественные, новые формы изумительной красоты и стройности) — в последнее развитие бетховенской гениальности уже не отвечали его идеалу... Для него уже и *c-moll* ная симфония казалась не довольно широка и могуча, потому что в голове зарождалась Девятая и все “безбрежные” формы последнего, высшего стиля»².

К третьему периоду обычно относят три последние симфонии, поздние квартеты, начиная с Одиннадцатого, пять последних сонат, где «новизна, необычайность форм равносильна их красоте, поражающей, победоносной» (Серов). В поздних сочинениях происходит явная субъективизация сонатности, выступает удивительная, почти импровизационная свобода в обращении с формой, которая тем не менее никогда не теряет своей безупречной логики и стройности: нередко — капризная смена эпизодов, порой не соизмеримых по масштабам, обилие воздуха, минимум квадратности, резко контрастные сдвиги по материалу, фактуре, метру, темпу, агогике (к примеру, третья часть Пятнадцатого квартета *op. 132*). Но над всеми метаниями доминирует настроение величавого философского успокоения.

Все же «провести резкую границу между тремя стилями едва ли даже возможно. Да и для чего такие границы? — замечает тот же Серов. — Их и в природе нигде нет. Утро, полдень, весна, лето — только в календарях резко разграничиваются... Сравнение деятельности истинных художников с деятельностью, силами и законами природы всегда должно приводить к верным результатам, потому что г е н и й и с к у с с т в а, как сила духа в человеке есть также — сила природы, непосредственная ее эманация»³. Обратим внимание на то, что Серов прибегает здесь к тому же образу времен года, к той же метафоре, что и Павич полтора века спустя, с высказывания которого мы и начали свои заметки (пример явления реинтерпретации!).

Однако уникальность Бетховена не только в этой редкостной динамике стиля, «умещающегося» как бы в три исторические эпохи, но и в том (и это наш второй аргумент в подтверждение уникальности), что на протяжении всех этапов Бетховен остается самим собой, сохраняя ядро своей мощной творческой индивидуальности, углубляя и расширяя именно собственные находки и открытия. Просто от ранних этапов до поздних шло интенсивнейшее формирование личностного стиля — неостановимое движение все вперед и вперед. Вот почему три стиля на поверку оказываются **единым** бетховенским стилем, который все время в пути. Видимо, поэтому тот же Серов больше склонен говорить о «видоизменениях бетховенского стиля», чем о сменах. «Одному только закону всегда оставался верен Бетховен, — добавляет русский критик, — закону единства в разнообразии и разнообразия в единстве; закону сходства и контрастов, потому что это — закон красоты, основание, краеугольный камень искусства»⁴.

И вот тут самое время сказать еще об одном — третьем — проявлении бетховенской уникальности: оставаясь самим собой, сохраняя верность избранным идеалам в жизни и творчестве, Бетховен тем не менее всегда нов, всегда неожиданный. «В наши дни принято изумляться многостильности Стравинского или Пикассо, усматривая в этом признак особой интенсивности эволюции художественной мысли, свойственной XX веку, — пишет, например, В. Конен. — Но Бетховен в этом смысле несколько не уступает названным корифеям нашей современности. Достаточно сопоставить любые, произвольно выбранные произведения Бетховена, созданные им на разных этапах творческого пути, чтобы убедиться в невероятной многогранности его стиля... При

глубоком отпечатке могучей творческой личности, лежащем на всех бетховенских сочинениях, каждый его опус — художественная неожиданность. И при этом, каждый являет собой чудо стилистической законченности»⁵. Именно поэтому Бетховена нельзя отождествить ни с каким иным стилем: будь то стиль, предшествующий Бетховену, современный ему или следующий за ним (и это уже наш четвертый довод). Интереснейшие соображения по данному поводу мы находим опять-таки у Конен. «На Бетховена привыкли смотреть как на композитора, который, с одной стороны, завершает классицистскую эпоху музыки, с другой — открывает дорогу “романтическому веку”»⁶. Соглашаясь с этим, как она говорит «в самом широком историческом плане», Конен тем не менее предостерегает: «...соприкасаясь отдельными своими сторонами с искусством классицистов XVIII века и романтиков следующей эпохи, музыка Бетховена на самом деле не совпадает по самым важным, решительным признакам с требованиями ни того, ни другого стиля. Более того, ее вообще нельзя характеризовать при помощи стилистических понятий, сложившихся на основе изучения творчества других художников»⁷. Добавим к этому: Бетховена нельзя отождествить и с самим собой (как бы парадоксально это ни звучало), поскольку, как было замечено Конен, ни одно произведение не типизирует его художественного искания. В самом деле, даже среди его фортепианных сонат нет двух сходных, нет таковых даже в пределах одного опуса, скажем, сонат ор. 2. Или остро индивидуальные пять последних сонат: сравним, к примеру, интимно-лирическую Сонату № 28 с необъятной по масштабам и обращенной вовне Сонатой № 29. Бетховена нельзя отождествить даже с его собственным героико-волевым стилем среднего периода, что, признаемся, привычно. Ассоциировать Бетховена лишь с этим значит резко ограничить, непростительно обеднить представление об уникальности бетховенского искусства. Рассматривая соотношения Бетховена с романтиками, Конен приходит к выводу, что Бетховена нельзя с ними ни отождествлять, ни безоговорочно сближать. Убедительно развивая эту мысль, она приводит доводы. Прежде всего, чувство гармонии с миром, что обретается Бетховеном в результате титанической борьбы, предельного напряжения душевных сил (а не разлад с действительностью); доминирование крупной формы (а не миниатюры): особенно в поздний период творчества композитор тяготеет к громадным полотнам (вспомним грандиозное величие «Торжественной мессы» или огромный семичастный Четырнадцатый квартет ор. 131); примат интеллектуального логико-организующего начала над чувственным (в отличие от романтизма, который, по словам Соллертинского, «берет эмоциональную сущность мира непосредственно»), в связи с чем проявляется особая роль жанра квартета; нет у

Бетховена также характерной для романтиков увлеченности сказочно-фантастической тематикой, потусторонней образностью, нет тяги к красочному колориту; не затрагивает его художественного сознания национальный, локальный элемент; не является Бетховен также поклонником и программности, особенно, литературной и т. д., и т. п.

Однако, возражая против отождествления Бетховена с романтиками, Конен в то же время горячо ратует за осознание роли Бетховена в музыке будущего, перекрывающего романтическую эпоху: Бетховен «перекликается» с художниками гораздо более позднего времени⁸, — говорит она, полностью солидаризируясь в этом плане с предшественниками. Например, с Ленцем, который был убежден в космическом значении Бетховена, Серовым, который называл его величайшим музыкальным поэтом и сказал о нем: «...это гигантский гений, перед которым мы должны преклониться; он соединил в себе высшую степень прежнего исторического музыкального искусства с судьбами... его будущности за несколько столетий вперед»⁹. Прозрения Бетховена в будущее поистине поразительны: интерес к старинным ладам, предвосхищающим выход за рамки классической мажоро-минорной тональной системы; использование приемов сквозного развития гармонии, заострения тематических свойств гармонических явлений (лейтгармония, лейтоборот), сквозное развитие ладовых признаков, тональных соотношений; тяготения к линейной фактуре, полифонизированному развитию, что перекликается с тенденциями неоклассицизма (Барток, Хиндемит). Кстати, интерес Бетховена к доклассическим формам в поздний период (линейность, полифонизация, fuga, которая занимает столь видное место в его последних сочинениях) подтверждает мысль Павича, с которой мы начали, о том, что новый стиль (т.е. «весна») в своем стремлении победить стиль ведущий (т.е. «лето») пользуется опытом не своего непосредственного предшественника, а приемами уже угасающего стиля — полифоническая эпоха оказалась позднему Бетховену ближе собственно классицистской. Творческие идеи Бетховена стимулировали позднее и возрождение монументальной философской симфонии (Брамс, Чайковский, затем Малер, Шостакович, Стравинский, Онеггер, Рахманинов, Прокофьев).

Словом, Бетховен не перестает удивлять каждое новое поколение созвучностью своей музыки современности. Он как бы возвышается над стилевыми эпохами, соприкасаясь с ними в определенных чертах, но и противостоя им своей мощной свободной творческой энергией. И именно поэтому Бетховен никогда не становится «осенью», если вернуться к нашей метафоре, — он всегда только «лето» и «весна», как бы вопреки извечным законам природы, всегда в расцвете, всегда молод...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Соллертинский И. Исторические типы симфонической драматургии / Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. С. 302.

² Серов А. Бетховен и его три стиля / Статьи о музыке. Вып. 1. М., 1984. С. 164.

³ Там же. С. 160–161.

⁴ Там же. С. 162.

⁵ Конен В. К проблеме «Бетховен и романтики» / Этюды о зарубежной музыке. М., 1975. С. 172–173.

⁶ Там же. С. 171.

⁷ Там же. С. 172.

⁸ Там же. С. 196.

⁹ Серов А. Тематизм увертюры «Леонора». Этюд о Бетховене / Избранные статьи. Т. 1. М.-Л., 1950. С. 410.

Рукописи не рецензируются и не возвращаются. Статьи подаются только в электронном виде. Плата за публикации не взимается. Выплата автором гонораров не предусмотрена. Авторы несут полную ответственность за верифицированность фактологии, ссылок, цитат и списка литературы. Представление статьи в редакцию означает автоматическое согласие автора текста, в случае его принятия к публикации редакцией журнала «Музыкальная академия» (о соответствующем факте автор уведомляется, как правило, не меньше чем за два месяца до даты предполагаемой публикации) на передачу журналу «Музыкальная академия» на представленный текст всех прав, включающих в себя (но не исчерпывающихся далее перечисленными) права на использование текстов по усмотрению редакцией, таких как: перепечатывание материалов или их фрагментов в любых номерах журнала «Музыкальная академия», право на размещение электронной версии публикации на сайте издательства «Композитор» или/и на сайтах сторонних организаций. Выплата какого-либо вознаграждения за использование по одному или нескольким пунктам из перечисленного выше не производится (за исключением отдельно оговоренных случаев, подтвержденных соответствующими договорами).

Средний срок публикации текста (от момента его подачи в редакцию), в случае принятия решения о его включении в очередной выпуск издания, составляет 3–6 месяцев.

Объем присылаемого доклада для публикации — до 40000 п.з. (включая сноски, пробелы): сюда входят аннотация, ключевые слова, сведения об авторе; все на русс. и англ. языках. (Данные сопроводительные материалы обязательны для всех статей, планируемых к публикации в диссертационном отделе журнала; для авторов, статьи которых помещаются в другие отделы, выполнение данных условий весьма желательно, но не обязательно.)

Знак сноски — цифра с верхним регистром, место установки знака сноски — перед знаками препинания. Нумерация сносок автоматическая. Расстановка переносов автоматическая. Новый абзац следует начинать автоматически нажатием клавиши «Enter», а не вручную, посредством нажатия множества пробелов (также здесь не следует использовать табуляцию), шрифтовые выделения — курсив, в случае необходимости дополнительного выделения — полужирный.

Нотные примеры набираются, как правило, в программах «Finale» или «Sibelius» откуда переводятся в формат tif, либо сканируются как черно-белые фотографии 300 dpi или при их хорошем качестве как черно-белые рисунки 600 dpi и предоставляются в форматах tif или jpg. Все изображения — фото, схемы, как и уже названные выше нотные примеры, — переводятся в формат tif или jpg, прикладываются к статье в виде отдельных файлов или присылаются в редакцию в напечатанном виде. Все примеры и схемы должны быть так же включены в сам текст статьи, чтобы не возникали сомнения, где именно они должны располагаться.

Кавычки — так называемые типографские «», внутри цитат — обычные “”; оригинальные названия музыкальных, литературных произведений, фильмов и т. п. — как русские, так и иноязычные — везде даются обычным шрифтом, с Прописной буквы и в кавычках («»). Жанровые названия — с Прописной буквы, без кавычек. Порядковые номера симфоний, концертов, сонат обозначаются словами (не цифрой), также с Заглавной буквы. Обозначения опусов от названия запятой не отделяются.

Цитаты даются обычным шрифтом (не курсивом), в кавычках, тональности записываются по-латыни: F-dur, c-moll, названия звуков — латинскими буквами и выделяются курсивом: h, G, a2.

Даты обозначаются цифрами: века — римскими, годы и десятилетия — арабскими. Использование русских букв «Х», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр, буквы «О» вместо цифры «ноль» не допускается (как и наоборот). Специальные музыкальные обозначения — на языке оригинала: staccato, rubato, diminuendo, prolatio minor.

В случае использования тире между словами применяется длинное тире —; короткое ставится между цифрами (1997–1999, с. 19–27). Дефисы применяются как обычно. В списке литературы в выходных данных необходимо указывать издательства (без кавычек), а также номера страниц (касается статей). Вместе с тем, когда в примечаниях идут ссылки на конкретный источник, то издание не указывается.

Буква «ё» не употребляется, не считая особых случаев, когда ее исключение нарушает стилистическую корректность восприятия. Пример: Гёте, Бёме.

Между знаком номера и цифрой необходимо ставить пробел, так же как и между сокращением «С.» и номером страницы. Примеры: № 3. С. 11. Между инициалами и фамилиями, а также между самими инициалами пробелы НЕ СТАВЯТСЯ.

Аннотации к статьям должны включать два-три предложения, кратко характеризующих существо статьи, но не раскрывающих полностью основные выводы исследования. Количество ключевых слов — 5–7. Сведения об авторах включают в себя следующие пункты: ФИО полностью, образование, (высшее и послевузовское, а также стажировки), степени, фамилию и инициалы, а также степени и звания научных руководителей/консультантов, степень, звание, место/а работы (учебы) и должность/и самих авторов, государственные и общественные награды, членство в отечественных и зарубежных творческих союзах и профессиональных организациях, основные направления научных интересов и проведенных/планируемых исследований; среди необходимых контактных данных указывается адрес электронной почты; по желанию автора могут быть добавлены другие контактные данные, так же как дата и место его рождения.

При составлении данных требований его авторы опирались на ГОСТ 7.1-2003 и собственные редакционные традиции журнала «Музыкальная академия»; кроме того, в некоторой степени были использованы рекомендации к оформлению текстов научно-издательского центра Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (см.: <http://www.mosconsv.ru/page.phtml?3127#pravila>).

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

Российская Федерация, 127006 Москва, Садовая-Триумфальная ул., д. 14/12. Тел.: 8 (495) 650-56-80.

e-mail: ma@ikompozitor.ru, веб-сайт: <http://ikompozitor.ru/ma/>