

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Главный редактор

О. Б. Манулкина

Редакционная коллегия:

Н. Ю. Афонина
Н. А. Брагинская
Л. А. Миллер
Д. Р. Петров
В. В. Раннев
М. Фролова-Уокер
В. В. Шахов

Редактор

А. А. Митрофанов

Корректор

О. И. Абрамович

Дизайн

П. Д. Гершензон
К. А. Кузьминский

Верстка

Ю. Л. Ногарева

Ответственный секретарь

Е. В. Забайрачная

Адрес редакции:

Театральная пл., 3, Санкт-Петербург, 190000
Тел: +7 812 312 76 23.

E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации ПИИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Материалы, опубликованные в журнале, не могут быть воспроизведены, полностью или частично, в какой-либо форме (электронной или печатной), без письменного разрешения редакции.

Мнение редакции не всегда совпадает с мнением авторов материалов.

© Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2010

Консультативный совет:

Л. О. Акопян
(Гос. институт искусствознания)
Т. А. Апинян (СПбГК)
Д. Бауманн (Цюрихский ун-т, Швейцария)
Л. Ботстайн (Бард-колледж, США,
журнал *Musical Quarterly*)
Б. М. Гаспаров (Колумбийский ун-т)
Н. Н. Гилярова (МГК)
Ф. Госсетт (Чикагский ун-т)
З. М. Гусейнова (СПбГК)
Е. Н. Дулова
(Белорусская гос. академия музыки)
Т. Зеебас (Инсбрукский ун-т, Австрия)
Е. С. Зинькевич
(Национальная муз. академия Украины)
Л. В. Кириллина (МГК)
А. И. Климовицкий (РИИИ, СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (СПбГК, РИИИ)
Т. С. Кюрегян (МГК)
М. Мюрата
(Калифорнийский ун-т, Ирвин, США)
А. Ф. Некрылова (РИИИ)
К. Оджа (Гарвардский ун-т, США)
Д. Редепеннинг
(Гейдельбергский ун-т, Германия)
Э. Розанд (Йельский ун-т, США)
С. И. Савенко (МГК)
М. А. Сапонов (МГК)
Р. Тарускин
(Калифорнийский ун-т, Беркли, США)
Е. В. Титова (СПбГК)
Е. М. Царева (МГК)
С. В. Шип (Одесская гос. муз. академия)
А. Б. Шнитке (СПбГК)

Содержание

Статьи

Михаил Сапонов

Утраченный голос в интерпретациях музыки Баха: *corno da caccia* 5

Михаил Мищенко

О смысле мотива b – a – c – h (из опытов мелософии) 18

Леонард Дойч

Проблема атональности и принцип двенадцатитоновости (1927). Перевод с немецкого, вступительная статья и комментарии Т. С. Бершадской 36

Екатерина Власова

Агитационный путь развития искусства. Первые большевистские музыкальные организации 54

Документы

Из личного дела Э. И. Каплана 74

Рецензии

Павел Луцкер, Ирина Сусидко «Моцарт и его время» *Лариса Кириллина* 92

LIBER AMICORUM: Festschriften for music scholars and nonmusicians, 1840 – 1966

Кирилл Дискин 97

Луи Андриссен, Элмер Шёнбергер «Часы Аполлона», Луи Андриссен «Украденное время», Элмер Шёнбергер «Искусство жечь порох» *Настасья Хрущева* 101

«Музыка военной поры» Санкт-Петербургский государственный академический симфонический оркестр. Дирижер Александр Титов *Федор Софронов, Владимир Тарнопольский* 107

The Complete Josef Hofmann. Vol. 1.

The Chopin Concertos *Александр*

Пироженко **110**

Alexandre Tharaud. Chopin: Preludes

Нина Ковба **114**

Сведения об авторах

Contributors to this issue **116**

Abstracts **123**

Памяти Вячеслава Карцовника (1954–

2010) **125**

Информация для авторов **127**

Утраченный голос в интерпретациях музыки Баха: *corno da caccia*

Светлой памяти Вячеслава Григорьевича Карцовника (1954 – 2010)

Партию корно да качча (corno da caccia) in D в Мессе h-moll И. С. Баха сегодня принято исполнять на другом инструменте, в лучшем случае на барочной валторне, и всегда in D basso, то есть октавой ниже. Но corno da caccia in D у Баха — это семифутовый инструмент, который не мог играть в навязанной ему сегодня tessiture. Все сторонники низкой tessiture уходят от проблемы, произвольно и даже без объяснений приравнивая corno da caccia к валторне, что противоречит инструментоведческим данным.

Ключевые слова: баховедение, история исполнительского искусства, источниковедение, медные духовые инструменты эпохи барокко.

Среди новых исполнений музыки И. С. Баха на рубеже тысячелетий, несмотря на обилие фонограмм, записанных «на оригинальных инструментах», «на инструментах данной эпохи» (mit Originalinstrumenten, on period instruments), как-то незаметно сохраняется обычай довольно грубой и необъявленной замены одного из инструментов того времени. Речь здесь пойдет о корно да качча (*corno da caccia*) и о его весьма странной судьбе.

Поводом к разговору стала полемика вокруг арии баса *Quoniam tu solus sanctus* («Ибо только Ты свят») из первой части Большой (Торжественной) мессы *h-moll* Баха¹ с облигатной партией корно да качча —

¹ Месса *h-moll* И. С. Баха BWV 232 (в четырех частях), завершенная, как полагают, в 1748–1749 годах, здесь условно названа «Большой» для того, чтобы отличить ее от другой его Мессы *h-moll* — меньшей по масштабам Мессы 1733 года BWV 232/I (a), сочиненной в качестве самостоятельного произведения и подаренной саксонскому курфюрсту Фридриху Августу II в том же году, но спустя пятнадцать лет использованной композитором (с некоторыми изменениями) в качестве первой части Большой

единственного номера в Мессе, до сих пор вызывающего двойственное отношение и споры.

Напомним: известно о восьми случаях² использования Бахом корно да качча. Это двенадцатифутовые корни да качча (in F) в Первом «Бранденбургском» концерте BWV 1046 и, соответственно, в его ранней версии (Sinfonia in F, BWV 1046a; в старой нумерации BWV 1071), в «Рождественской оратории» BWV 248, а также в «драме» (Drama) *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen* («Воспитаем и взлелеем»; т. е. кантата BWV 213); это два корни да качча (in G) в Концерте ко второму дню Пятидесятницы (т. е. кантата BWV 174)³; это восьмифутовый *Corno da caccia* (in C) в Концерте к празднику обрезания И[исуса] Х[риста] (т. е. кантата BWV 16) и в Кантате к седьмому воскресенью по Троице BWV 107. Сегодня все названные произведения звучат не с инструментами, заявленными Бахом, а с различными заменителями.

Наконец, это семифутовый корно да качча в упомянутой арии баса *Quoniam* из Мессы h-moll. С трудом вникая здесь в густой контрапункт низких голосов — баса, двух фаготов, группы continuo и обычно привлекаемой здесь вместо корно да качча оркестровой валторны (in D basso), играющей большей частью в первой и малой октавах (реальная тесситура ее партии по звучанию получается $d-d^2$) — любой слушатель невольно отмечает известную тягучесть в игре такого ансамбля, несмотря на достоинства исполнителей.

Еще Альберт Швейцер в письме к своему другу, каталонскому дирижеру Льюису Мильету (1867–1941) во время их совместной подготовки исполнения Большой Мессы Баха (с участием огромного хора «Каталонский Орфей») недоумевал по поводу «сумасшедшей оркестровки» (*verrückte*

мессы. Напомню, что и заголовок «Месса h-moll» у Баха отсутствует и тоже условен. В 1845 году немецкий издатель Петер Йозеф Зимрок, публикуя партитуру Мессы (ее II–IV части), впервые (и правомерно) назвал произведение (на титульном листе) «Торжественной мессой»: *Die hohe Messe / in H-moll. / von / JOH. SEB. BACH. / nach dem Autographum gestochen / PARTITUR / II. Lieferung [...]*. Поступил он так с оглядкой на «Торжественную мессу» (*Missa solemnis*) Бетховена, и это поняли все, так как по давней традиции латинское *missa solemnis* переводилось на немецкий как *hohe Messe*. В России же укоренился недостоверный буквалистский перевод «высокая месса», превративший ходовое классификационное обозначение (в ряду прочих — *stille Messe*, *missa cantata*, *Ferialmesse*, *hohe Messe*, и т. д.) в нечто вроде метафоры, выпренный неологизм. А такового не могло быть в оригинале. Подробнее см.: Сапонов М. А. Вероисповедный замысел Мессы h-moll И. С. Баха: гипотезы и документы // AD MUSICUM. К 75-летию со дня рождения Ю. Н. Холопова. М., 2008. С. 115.

² Помимо перечисленных ниже примеров можно упомянуть еще об использовании трех корни да качча in B в приписываемой Баху кантате *Lobe den Herrn, meine Seele* (BWV 143), но подлинность этого произведения не доказана.

³ В партитуре (SBB P 115): 2 Corni da Caccia; в голосах: *Cornu d'Caccias* 2.

Orchestrierung) в арии Quoniam, признаваясь, что для него слушать эту музыку — «просто мучение» (eine Qual anzuhören)⁴.

В таком случае уместен вопрос: почему самому Баху такое сочетание не претило? Ведь он бережно сохранил ту же самую «сумасшедшую» инструментовку (из № 11 своей Мессы 1733 года) и пятнадцать лет спустя, когда решил использовать это произведение в качестве первой части своей Большой Мессы h-moll. Отсюда и вопрос о том, все ли достоверно в сегодняшних дирижерских установках, в игре солиста, нет ли здесь ошибки в характере звукоизвлечения и в выборе инструмента. Короче: может быть, это не Бах, а мы что-то недослушали и недослышали в этом сочетании тембров?

Попытки ответа на такой вопрос выразились в полемике исследователей и в разных исполнительских решениях. Швейцер допускал даже изъятие этой арии. Когда на рубеже XIX–XX веков поняли бессмысленность такой купюры, появились предложения заменить солирующий корно да качча. Герман Кречмар в своем издании партитуры Мессы (1899) весьма дальновидно предложил заместить его трубой in D (словно догадался о преимущественно трубной природе корно да качча), а тесситурно недоступные для нее места советовал изменить в нотном тексте (!) или поручить валторне⁵. Швейцер тоже предлагал замену, точнее, дополнение, но не к медному инструменту, а к фаготам, желая усилить их в ритурнелях двумя или более виолончелями, а там, где поет бас, он предлагал чередовать фаготы с двумя виолончелями⁶. В ранних грамзаписях также прослеживается традиция всевозможных замен.

Первая полная запись Мессы осуществлена в 1929 году силами Филармонического хора и Лондонского симфонического оркестра. Дирижиро-

⁴ Schweitzer A. Aufsätze zur Musik. Kassel, 1988. S. 172. Альберт Швейцер явно чувствовал недостоверность такого исполнения, но не успел доказать своей точки зрения. Подобным же образом он протестовал и против включения в программу вечера, наряду с Мессой, также и сольного выступления Ванды Ландовской, словно чувствуя историческую недостоверность ее клавирина. Швейцер в отчаянии писал Мильету 24.02.1911: «Приглашать Ванду недопустимо. От звучания клавирина у меня болит живот и бывает понос, и вовсе не в образном смысле, а на самом деле! Думається, что колебания струн воздействуют напрямую на мой кишечник и заставляют его сотрясаться! Что сказал бы Раймунд Луллий [кагалонский философ, книгу которого Мильет подарил Швейцеру. — М. С.], узнай он, что Вы в третьем отделении концерта после Мессы Баха вводите номера сольной клавириной музыки! Ну нет, Ванду я люблю, я ею восхищаюсь, ... но дайте же мне провести этот концерт без клавиринного соло! Умоляю: пригласите ее в другой раз; уверяю Вас — как-нибудь найду, чем заполнить третье отделение, дабы вышло прекрасно и без солиста. Я Вас умоляю» (Schweitzer A. Aufsätze zur Musik. S. 172).

⁵ Bach J. S. Hohe Messe in h-Moll. Für die Aufführung des Riedelvereins eingerichtet von Hermann Kretzschmar. Leipzig, 1899. S. 105.

⁶ Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. Leipzig, 1965. S. 664.

вал Альберт Коутс⁷. Несмотря на некоторые странности в реализации continuo (в дуэтах звучит клавесин, а в ариях, кроме № 26, — фортепиано), эта запись более двадцати лет оставалась единственной и считалась образцовой.

В записи под управлением Джордже Энеску (1951) всю партию корно да качча исполняет валторна (да еще и «киксующая»). Тем не менее, этот инструмент на долгие годы стал основным заменителем в большинстве исполнений данной арии. Чистая и ровная игра валторниста Денниса Брейна в грамзаписи под управлением Герберта фон Караяна (1952) произвела фурор⁸. Но общее впечатление от музыки изменилось мало: при рискованно близких и «бурчащих» сочетаниях валторны с параллельными терциями фаготов (например, в тт. 67–73) аккуратность и сыгранность инструменталистов положения не спасает.

Вместе с тем, если взглянуть на автограф партитуры или на автограф партии корно да качча (см. Илл. 1) непредвзято, то невольно возникает вопрос: зачем композитору понадобилось бы столь причудливо, на септиму выше, записывать партию медного инструмента?



Илл. 1. Автограф партии Corne da caccia, BWV 232

Не предполагал ли он, что корно да качча звучит здесь лишь на секунду выше записи? Вспомним сходные ситуации. Например, в «Диалоге между Страхом и Надеждой» (Dialogus zwischen Furcht u. Hoffnung; т. е. кантата BWV 60) в автографе (SBB St 74) партии corno (in D, colla parte) все запи-

⁷ Фонограмма His Master's Voice: C 1710/26 — 17 NP.

⁸ *Elste M. Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000: Eine Werkgeschichte im Wandel.* Stuttgart (u.a.), 2000. S. 188–189.

сано Бахом естественнее, то есть с транспонированием на секунду, а не на септиму (об этом примере полемисты молчат), и никто с этим не спорит. Так может быть, и здесь инструмент записан транспонирующим не на септиму, а на секунду, и звучит не в низкой тесситуре, навязанной ему потомками, а октавой выше? Ведь тогда и смысл слов *tu solus altissimus* («только Ты Всевышний», то есть «Наивысший») озарится куда нагляднее и достойнее.

Споры разгорелись после смелого шага Петера Шрайера, выпустившего в 1981 г. необычную пластинку с записью Мессы впервые с облигатным инструментом *in D alto* в арии *Quoniam* (VEB Deutsche Schallplatten Berlin). Проект был осуществлен с участием известного трубача Людвиг Гюттлера, исполнившего свою партию на специально изобретенной так называемой малой валторне — *Piccolohorn*. Этот инструмент изготовил в 1976 г. мастер Фридберт Зюре (Friedbert Syhre) в Лейпциге, сначала в строе *in F alto*, но затем он переделал его в иной, комбинированный вариант *F alto / B altissimo*. Его следующая версия *in D alto* предусматривала игру с трубным мундштуком. Звучание инструмента, по мнению валторниста Петера Дамма, представляет собой некое смешение тембров флюгельгорна и дискантовой валторны⁹. Вскоре с естественным обоснованием этой интерпретации выступил Вернер Вольф в статье «Корни да качча с новой техникой»¹⁰. В ней он напомнил о том, что экстравагантную традицию исполнения облигатной партии медного инструмента в *Quoniam* октавой ниже установили в XIX в., когда игра на оригинальной высоте была практически недоступна¹¹.

К сожалению, в этом вопросе даже последовательные сторонники «аутентичного» подхода продолжают держаться обычая, продиктованного еще музыкальной практикой XIX века, когда на авторскую инструментовку смотрели вольно, и по-прежнему пользуются в этой арии заменителями вместо оригинального инструмента. При этом выдвигаются лишь два довода общего характера. Во-первых, указывается на то, что при высоком звучании корно да качча в этой арии сойдет на нет контраст с последующим хором *Cum sancto Spiritu*, где вступают высокие трубы (*clarini*). На это, однако, легко возразить тем, что контраст музыки для камерного со-

⁹ См.: Damm P. Zur Ausführung des *Corne da Caccia* Stimme im *Quoniam* der *Missa h-Moll* von J.S. Bach // *Bach-Jahrbuch*. 1984. S. 91.

¹⁰ Wolf W. *Corni da caccia mit neuer Technik* // *Das Orchester*, 1983. S. 892–894; то же на англ. языке в изд.: *Brass Bulletin*. 1984. Vol. 46. P. 42–46.

¹¹ Напомню: Гаспаро Спонтини, исполняя «Никейский символ» из Мессы Баха (вместе с *Kurie* и *Gloria* из «Торжественной мессы» Бетховена) на своем берлинском концерте 30.04.1828, всюду отказался от труб и заменил их валторнами, добавив в партитуру также кларнеты.

става с последующим грандиозным хоровым и оркестровым tutti с тремя трубами и литаврами сохранится всегда. Во-вторых, обращают внимание на слишком большой регистровый отрыв медного инструмента от прочих голосов в случае, если его партия зазвучит октавой выше. Но не подчеркивается ли и этим регистровым отрывом сама символика текста? Ведь идея особого звучания — лучезарного, светлого и мягкого — наверняка была бы автору ближе большинства тех вариантов с тягучими бурчаниями низких регистров, что слышны во многих грамзаписях XX века.

Психологически музыканты новейшего времени уже настолько привыкли делить каждую группу оркестровых инструментов (кроме ударных с арфой) только на четыре основных вида (по четыре смычковых и деревянных духовых инструмента, а также, соответственно, четыре медных — труба, валторна, тромбон, туба), что неосознанно переносят эту «квадратуру» и на инструментарий эпохи барокко¹². Современного музыканта трудно убедить в том, что барочный композитор мог рассчитывать не только на трубы или валторны различного свойства, но и на целый набор инструментов, занимающих в звуковом, тембровом отношении промежуточное положение между трубой и валторной. Поэтому противники обращения к инструменту Баха, затронув проблему трактовки корно да качча в *Quoniam*, тут же переходят к рассуждениям не о нем, а о валторне (*cornu*) вообще, «забывая» о специфике инструмента, обозначенного в партитуре. Они полагают при этом почему-то заранее доказанным, что такого своеобразного инструмента, как корно да качча, не существует и что можно без оговорок приравнять его к любой валторне, не считая такую процедуру заменой¹³. В дальнейших рассуждениях сторонники низкой тесситуры лишь повторяют упомянутые здесь доводы, а на инструмент, обозначенный в автографе, даже не обращают внимания. Поэтому не имеет смысла перечислять и цитировать прочих, ведь почти все авторы сначала осуществляют подмену (то есть сразу говорят

¹² Даже исторически образованные музыканты могут невольно продолжать мыслить в такой «квадратуре», забывая, что в XVII–XVIII веках набор инструментов, например, скрипичного семейства не всегда и не везде сводился к привычным для нас и стандартным четырем наименованиям — т. е. скрипка, альт, виолончель, контрабас, — но включал иные инструменты. То же относится и к деревянным духовым инструментам эпохи барокко (они не сводились к четверке — флейта, гобой, кларнет, фагот) и, тем более, к медным.

¹³ К такой точке зрения подошли Юрген Эпельсхайм, валторнист Петер Дамм и авторы из энциклопедии *Musik in Geschichte und Gegenwart*. См.: *Damm P. Zur Ausführung des Corne da Caccia Stimme; Eppelsheim J. Alto oder basso? Zu einigen Hornpartien J.S. Bachs // Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel. Michaelstein / Blankenburg, 1985. S. 54–56; Ahrens Chr., Widholm G. Hörner // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Auflage. Sachteil. Bd. 4. Kassel, 1996. Sp. 368–416.*

о валторне — Horn, corno, — не упоминая об оригинальном инструменте вообще), а затем уже поясняют, почему «валторну» не пристало заставлять играть столь высоко.

Новые проблемы начались, однако, когда стремление использовать исторически достоверные инструменты явно усилилось. В своей записи 1968 года Николаус Арнонкур подобные инструменты привлек широко, но по необъяснимым причинам тоже сразу обратился к валторне в арии Quoniam, не обосновывая и даже не упоминая о своей замене в аннотации к фонограмме. Валторнист, испытывая трудности даже при игре октавой ниже, вынужден был прибегать также и к закрытым звукам¹⁴, что плохо согласуется со стилем произведения. Ведь такие тоны звучат подчеркнуто чужеродно, словно на другом инструменте, и у Баха не применялись. Впрочем, в знаменитой записи под управлением Эндру Пэррота (фонограмма EMI 1985) валторнист Тимоти Браун обошелся без закрытых звуков на своем натуральном инструменте. Наиболее корректным, пожалуй, стало решение Петера Шрайера именно из-за проблемы с арией Quoniam записать Мессу h-moll дважды: в «высокой» и в «общепринятой» версиях. Через десять лет после упомянутого «высокого» варианта им записывается второй, где дирижер возвращается к исполнению облигатной партии in D basso (октавой ниже). Здесь Эрих Маркварт, исполнивший партию корно да качча на обычной «дискантовой валторне» (Diskanthorn), стремился к легкому и прозрачному характеру звучания, дабы избежать нередкой в таких случаях тяжеловесности (фонограмма Philips 1991). Большинство же прочих исполнительских решений связано в лучшем случае с той или иной трактовкой звучания натуральной валторны — более пронзительной, трубной, четко артикулированной, либо более округлой и мягкой (Роберт Кинг, Тон Коопман, Эндру Пэррот, Филипп Херревеге). Ни один из дирижеров, предложивших «аутентичное» исполнение Мессы, не обмолвился о произведенной им замене облигатного медного инструмента в арии Quoniam. Конечно же, отменное качество, истинная музыкальность в игре солиста, сбалансированность ансамбля в целом прекрасно восполняют это единственное отступление от исторической достоверности в исполнительском составе (отказ от корно да качча). Вместе с тем, мы вправе знать и о тех возможностях, на которые рассчитывал Бах, когда инструментовал Quoniam именно таким образом.

¹⁴ Для извлечения дополнительных тонов, отсутствующих в натуральном звукоряде, валторнисты просовывали руку в раструб, получая с помощью этого приема так называемые застопоренные, закрытые звуки. Но к такому приему начали прибегать лишь во второй половине XVIII в. Его изобретение приписывают дрезденскому валторнисту Антону Йозефу Хампелю (1710–1771).

Что же это за инструмент, и почему сегодня даже звезды аутентизма столь бесцеремонно заменяют его другим и «стесняются» говорить о такой замене?

Corno da caccia (у Баха в Мессе BWV 232, в автографе партитуры: Core da Caccia; в голосах 1733 года: Corne da Caccia) — медный духовой инструмент, не случайно называвшийся также *italienische Trompete*, *welsche Trompete*, то есть итальянской трубой, французской, «чужеземной, заморской» трубой, либо *Jägertrompete* — охотничьей трубой (синоним итальянского наименования). Главные его свойства — преимущественно *цилиндрическая* форма воздушного канала (*как у трубы*, отсюда и наименования), и размер раструба — больше, чем у трубы, но заметно меньше валторнового. Во времена Баха на нем играли трубачи, пользуясь трубным мундштуком. Его внешнее сходство с валторной (витая форма корпуса) обманчиво, он органологически ближе трубе¹⁵. Для наглядности приведу фото (см. *Илл. 2*) корно да качча in D работы мастера Георга Фридриха Штайнметца¹⁶. Это инструмент с широким витком, в отличие от приведенного на *Илл. 3* реконструированного корно да качча in D с узким витком. Инструментальный мастер Йозеф Чибя изготовил копию того корно да качча с насадкой (кроной) для игры in C, что изображен на знаменитом портрете баховского трубача Готфрида Райхе (художник Э. Г. Хаусман)¹⁷. На фото рядом с инструментом видны крона (Stimmbogen), мундштучная трубка (Zug) и мундштук.

Размеры и характеристики сохранившихся инструментов свидетельствуют о том, что это инструмент, относящийся к семейству труб¹⁸. Так определял его и знаток духовых инструментов Ханс Кунитц¹⁹. Отсюда и характер звука сохранившихся инструментов — более приглушенный, чем у труб, предназначенных для игры в технике *clarino*, а в целом обладающий «срединным» тембром: между пронзительностью звучания трубы

¹⁵ Например, воздушный канал корно да качча in C по размерам (мензуре) совпадает с тем, что у трубы in C, и отличаются эти инструменты только тембровой окраской из-за иного раструба.

¹⁶ Нюрнберг, первая половина XVIII в., экземпляр из Музея музыкальных инструментов, Берлин, инв. № 4188. Приводится по: *Csiba G., Csiba J. Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken. Kassel, 1994. S. 44.*

¹⁷ Какой именно инструмент держит в руке Готфрид Райхе — вопрос, неоднократно поднимавшийся не только в журнальной полемике, но и на практике: его реконструировали во множестве вариантов на основе дотошного научного анализа ракурсов в этой работе портретиста. Преобладало же мнение о том, что «инструмент Райхе» находится в некоей зоне между миниатюрной валторной и трубой; см.: *Heyde H. Das Instrument von Gottfried Reiche // Beiträge zur Bach-Forschung. 6. Leipzig, 1988. S. 96–109.*

¹⁸ *Csiba G., Csiba J. Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken. S. 35.*

¹⁹ *Kunitz H. Die Instrumentation. Teil 6. Horn. Leipzig, 1956. S. 438.*



Илл. 2



Илл. 3

clarino и мягкостью, полнотой звучания валторны. В Мессе Баху нужен был, по-видимому, смягченный вариант clarino, хорошо сочетаемый с фаготами, но и «лучезарно» возвышающийся над ними, то есть явно не валторна. Здесь нужно выяснить, как мог браться за такую партию, скажем, игравший под управлением Баха его лучший трубач, уже упоминавшийся Готфрид Райхе²⁰, или кто-либо из его коллег, какое применение находили существовавшему тогда инструментарию.

Представим наглядно звукоряд партии корно да качча в арии Quoniam. Тоновый материал по записи в автографе²¹:

$c^1 e^1 g^1 \underline{b^1} \underline{h^1} c^2 d^2 e^2 f^2 \underline{fis^2} g^2 \underline{gis^2} a^2 h^2 c^3$

Тоновый материал по звучанию на сохранившихся экземплярах корно да качча in D:

$d^1 \underline{fis^1} a^1 \underline{c^2} \underline{cis^2} d^2 e^2 \underline{fis^2} g^2 \underline{gis^2} a^2 \underline{b^2} \underline{h^2} \underline{cis^3} d^3$

Подчеркнутым курсивом здесь отмечены особые тоны, звучащие на семифутовом (иных нет) корно да качча (in D, то есть с длиной воздушного канала 2340 мм и с диаметром раструба от 120 до 180 мм) с интонационными погрешностями (либо вовсе отсутствующие в его звукояре) и извлекаемые с помощью смещения мундштучной трубки длиной около 100 мм. В исполнительской практике XVIII века использовались именно подобные смещения мундштучной трубки, что подтверждается также исследованиями с помощью современных средств²². Техника звукоизвле-

²⁰ См.: *Smithers D. L. Gottfried Reiche's Ansehen und sein Einfluß auf die Musik Johann Sebastian Bachs // Bach-Jahrbuch. 1987. S. 114–150.*

²¹ Источники: партитурный автограф, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (шифр: *Mus. ms. autogr. Bach P 180*) и автограф (см. *Илл. 1*) партии Corne da Caccia (Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden; шифр: *Mus. 2405-D-21*).

²² На эндоскопическом фото внутренней полости патрубка (Mundrohr) у сохранившегося корно да качча in D работы Г.Ф. Штайнметца ясно видны следы от движения мунд-

чения на таком инструменте приведена в таблице у инструментального мастера Йозефа Чибы²³. Так, например, седьмой натуральный тон у корно да качча in D (по записи в автографе: b^1) звучит несколько ниже, поэтому для чистоты интонирования этой ноты при исходном положении мундштучной трубки, выдвинутой на 3 см для исходного тона, следует задвинуть ее на 1,5 см внутрь. При тех же изначальных условиях, чтобы перейти от восьмого натурального тона (по записи: c^2) вниз к «чуждому» тону \underline{h}^1 (по записи), отсутствующему в натуральном звукоряде, мундштучная трубка должна быть выдвинута на 4 см и т. д.²⁴

О феноменальном слухе Баха сохранились восторженные свидетельства современников. Он, конечно же, тонко и точно пользовался индивидуальными тембровыми и звуковысотными особенностями каждого из доступных ему медных духовых инструментов и обозначал их названия в автографах, будь то собственно барочная валторна — Corno (Corne, Cornu, Core)²⁵, — либо обладающий более узким, металлически звонким тоном обручобразный Corne du chasse (Corne de chasse, Corne par force), либо туго закрученный, компактный и трубный по звучанию инструмент Corno da caccia (Core da caccia, Corne da caccia), либо обладающий широкими звукорядными возможностями Corno da tirarsi. Отличия в характере звука и в выразительных (и звуковысотных) возможностях названных инструментов известны и хорошо прослушиваются. Если Бах проставил в партитуре корно да качча, значит, ему нужен именно этот инструмент со всеми его возможностями и особенностями, а не какой-либо из прочих, перечисленных выше и применявшихся им в других произведениях с иными художественными целями. Наконец, в Мессе h-moll мы видим единственный пример использования корно да качча in D, инструмен-

штучной трубки. Это экземпляр, обозначенный в каталоге берлинского музея так: Corno da caccia in D von Georg Friedrich Steinmetz (Nürnberg, Anfang 18 Jh.), Musikinstrumenten-Museum, Berlin, № 4187. Фото см. в изд.: Csiba G., Csiba J. Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken. S. 42, Abb. 9.

²³ См.: Csiba G., Csiba J. Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken. S. 43, Tabelle 7.

²⁴ Подробнее см. в упомянутой таблице 7 у Йозефа Чибы: Csiba G., Csiba J. Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken. S. 43.

²⁵ В скобках здесь и далее приведены варианты названий одного инструмента из различных автографов Баха. Слово Corno (как и lituus, у него мн.ч. litui) Бах мог использовать и для обобщенного обозначения ad libitum любых медных инструментов вообще. В автографе кантаты BWV 48 на титульном листе значится Corno, а на первой странице партитуры — Tromba; причем в комплекте голосов — Clarino. Когда ученик Баха прилежный подросток Кристиан Фридрих Пенцель переписывал голоса Второго «Бранденбургского» концерта, то на обложке указал: Concerto a ... Tromba Corno Conc[ertato], но уже в самих голосах партию этого инструмента обозначил так: Tromba ò vero Corno da Caccia (т. е. «Труба либо корно да качча»).

та, естественно, семифутового. Следовательно, играть свою партию в *Quoniam* он мог в пределах $c^1 - c^3$ по записи, или, по звучанию, в диапазоне $d^1 - d^3$, то есть октавой выше, чем в большинстве случаев в сегодняшней исполнительской практике. Ведь для игры (по сегодняшним негласным общеевропейским установкам) октавой ниже потребовался бы другой инструмент, некий *гипотетический* четырнадцатифутовый корно да качча, но *данных о таком в XVIII в. нет*: не сохранилось ни какого-либо инструмента, ни упоминаний о самой возможности его существования. Все сохранившиеся донныне (в коллекциях Зальцбурга, Берлина и т. д.) экземпляры корно да качча in D — только семифутовые²⁶. Следовательно, указанная партия корно да качча в арии *Quoniam* должна звучать так, как ее исполнили бы сохранившиеся инструменты времен Баха, то есть на тон выше записи в автографе (in D alto), как это единственно возможно. Замена требуемого Бахом инструмента на любой другой приводит к новому результату — придает звуку иную окраску и, возможно, некое свое обаяние, транспонирует в другую октаву и т. д., — но такой результат становится вмешательством в текст, радикальной переработкой, а не достоверным исполнением. Отражением такой аранжировки стали и существующие издания Мессы, в которых весь материал облигатного медного инструмента напечатан только октавой ниже без каких-либо вариантов и без текстологического обоснования. Показательно, что в первом издании (1954) соответствующего тома Нового собрания сочинений Баха (NBA II/1) партия корно да качча напечатана в соответствии с автографом, то есть без восьмерки под скрипичным ключом. Этим знаком октавной транспозиции Бах в необходимых случаях тоже пользовался, но именно здесь он его не проставил. Однако курировавший издание Фридрих Сменд спохватился и годом позже в «исправленном» новом издании партитуры такую восьмерку выставил, а также ввел тот же октавный перенос и в клавире, никак не обосновав это в своем приложении к партитуре — Текстологическом комментарии²⁷. А ведь это уже не уртекст, а некая аранжировка. Издатель же уртекста обязан относиться к любым аранжировкам как реставратор живописного произведения к более поздним слоям краски, нанесенным чужой рукой поверх оригинала.

²⁶ См., например, соответствующий том каталога берлинского Музея музыкальных инструментов: *Dieter Krickeberg und Wolfgang Rauch. Katalog der Blechblasinstrumente — Polsterzungeninstrumente*. Berlin, 1976.

²⁷ *Smend Fr. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Band 1. Missa — Symbolum Nicenum — Sanctus — Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem (später genannt »Messe in h-Moll«).* Kritischer Bericht. Kassel, Basel, 1956.

Такой подход особенно важен при работе с Мессой h-moll Баха. Ведь в этой итоговой партитуре, завершенной в конце жизни композитора, отражена высшая степень мастерства в выстраивании баланса между требованиями текста и логикой музыкальной композиции, в искусном сочетании различных техник, стиливых тонкостей и своеобразных солирующих инструментов того времени.

Литература

1. Сапонов М. А. Вероисповедный замысел Мессы h-moll И.С. Баха: гипотезы и документы // AD MUSICUM. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова: Статьи и воспоминания. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2008. С. 105–117. См. также: <http://opentextnn.ru/music/personalia/bach/?id=2966> (дата обращения: 16.03.2010).
2. Ahrens Chr., Widholm G. Hörner // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 4. Kassel (u. a.): J. B. Metzler Verlag, 1996. Sp. 368–416.
3. Bach J. S. Hohe Messe in h-Moll. Für die Aufführung des Riedelvereins eingerichtet von Hermann Kretzschmar. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1899. 271 S.
4. Csiba G., Csiba J. Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken. Kassel: Merseburger, 1994. 152 S.
5. Damm P. Zur Ausführung des »Corne da Caccia« im Quoniam der Missa h-Moll von J. S. Bach // Bach-Jahrbuch. Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft. Internationale Vereinigung. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 1984. S. 91–105.
6. Elste M. Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000: Eine Werkgeschichte im Wandel. Stuttgart; Weimar: Metzler; Kassel: Bärenreiter, 2000. XX. 460 S.
7. Eppelsheim J. Alto oder basso? Zu einigen Hornpartien J. S. Bachs // Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel. Michaelstein / Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein, 1985. S. 54–56.
8. Heyde H. Das Instrument von Gottfried Reiche // Beiträge zur Bach-Forschung. 6. Leipzig, 1988. S. 96–109.
9. Krickeberg D. und Rauch W. Katalog der Blechblasinstrumente — Polsterzungeninstrumente. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung, Preuß. Kulturbesitz, 1976. 199 S. mit Strichzeichnungen und 71 Schwarz-Weiß-Abbildungen.
10. Kunitz H. Die Instrumentation. Teil 6. Horn. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1956. 140 S.
11. Schweitzer A. Aufsätze zur Musik / Hrsg. von Stefan Hanheide. Kassel; Basel: Bärenreiter, 1988. 254 S.
12. Schweitzer A. Johann Sebastian Bach / Vorrede von Charles Marie Widor. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1965. 922 S.
13. Smend Fr. Kritischer Bericht // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Band 1. Missa — Symbolum Nicenum — Sanctus — Osanna, Benedictus, Agnus Dei et dona nobis pacem (später genannt »Messe in h-Moll«). Kassel; Basel: Bärenreiter, 1956. 408 S.

14. *Smithers D. L.* Gottfried Reiches Ansehen und sein Einfluss auf die Musik Johann Sebastian Bachs // Bach-Jahrbuch. Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft. Internationale Vereinigung. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 1987. S. 114–150.
15. *Wolf W.* Corni da caccia mit neuer Technik // Das Orchester. 1983. S. 892–894.

О смысле мотива *b – a – c – h* (из опытов мелософии)

*Знаменитый мотив из четырех нот, баховскую монограмму *b – a – c – h*, автор рассматривает исходя из импульсов движения. Предмет исследования — мелодическая конфигурация, конструктивный и экспрессивный смыслы мотива. Монограмма *b – a – c – h* раскрывается как символический мотив для всей музыки И. С. Баха: в мотиве находит выражение общий баховский принцип музыкальной взаимосвязи. Кроме того, мотив обрисован в качестве модели интервальной конструкции для музыкального целого в новоевропейской музыке. Также в *b – a – c – h* обнаружен тип движения, которое обязательно для баховского характера «широкой» музыки, *Largo*. Автор опирается на идеи музыкантов-ученых И. Браудо, Я. Друскина, Э. Курта, философа Р. Штейнера.*

Ключевые слова: Бах, *b – a – c – h*, Курт, Штейнер, мелософия, орнамент, *группетто*, *largo*.

Жизнеспособность баховской монограммы (а ей без малого три столетия) принадлежит к числу необъяснимых или даже загадочных очевидностей. Если только не считать, что ее жизнь продлевается приношениями «марки *b – a – c – h*», которые исчисляются сотнями названий.

Если мотив *b – a – c – h* занимает музыкальный мир не одно столетие, значит, его жизнеспособность исходит из более прочных, внутренних оснований, незримых и неслышимых. И сам Бах обратил внимание на свое имя едва ли из праздного любопытства. Невозможно не думать и о том, что Бах заставил современников и потомков обращать внимание на свой мотив подчеркнутым жестом, который не мог остаться незамеченным:

Переработанный и расширенный текст докладов, прочитанных на Международной конференции «Гнесинские органные чтения 2007» (Москва, 23 марта 2007) и научной конференции «Традиции органной исполнительской школы Санкт-Петербургской консерватории» (Петербург, 29 октября 2009).

музыкальная монограмма композитора находится в *незавершенном* контрапункте «Искусства фуги».

Самое явное в очевидности $b-a-c-h$ — его символичность. Перед нами звучащее событие-символ. Постигание его начинается с очевидного вопроса: что услышал Бах в своем мотиве? При кажущейся безнадежности вопроса задание вполне осуществимо. Если только не уповать исключительно на исторические документы. Смысл не ищут и не находят буквально в текстах; смысл переживают символически.

Имя великого человека обязано истории, выбирающей символы своих свершений. Имя — целое, за которым характер, судьба, история. Так и звучащая монограмма: если она реальность композиции, в ней заключается образ музыкального целого. Монограмма — часть, в которой отражается целое. В противном случае монограмма остается случайным элементом, который теряется в целом. Вопросая о музыкальной монограмме, ставим тем самым простое первое условие наблюдения: мы ничего не знаем о музыкальной монограмме. Постигание ее смысла начинается, когда проходит первое удивление от того, что имя ложится на ноты. Тем глубже и значительнее будет удивление открытия.

Когда проходит гипноз «этикеток», то приходит время понять, что не всё $b-a-c-h$, что кажется, что стоит на нотах b , a , c и h . Сколько сорвавшихся усилий, обманутых надежд! $B-a-c-h$ — неизбывное в столетиях томление по баховскому звучащему универсуму с почти неизбежной (и ожидаемой) модуляцией во внешний этикетный жест «приношения Баху».

Вслушаемся в то, как рождается мотив, и проследим за последствиями его становления. Как смысл всякой вещи раскрывается двояко, в ней самой и вне ее, так и смыслы монограммы $b-a-c-h$ будем искать за пределами монограммы, в незавершенном контрапункте «Искусства фуги» и в целом творчестве Баха, и в музыке послебаховской.

Что находим в мотиве $b-a-c-h$? Для начала — трудность пробиться через музыкально-теоретические формализующие привычки. Через привычные формулы восходящей секвенции, двусложных нисходящих секундовых мотивов $(b-a) - (c-h)$. Даже через заключенную в секвенции идею развития, модулирования, мотивного дробления и разработки. Поверх них сияет ясный простой смысл первоэлементов и первоидей движения. $B-a$ — шаг вниз; $a-c$ — скачок вверх. $B-a-c$ — из простейших форм прямого нисхождения и восхождения сложилась простая ломаная линия. В завершении монограммы в шаге $c-h$ — обрамляющий, симметричный, двойной излом линии.

Буквы связываются в имя и буквоноты имени связываются в мотив не формально, не случайно, не переходом отдельного тона в тон. Они связы-

ваются становлением мелодического рельефа. Связывание нот b , a , c и h в фигуру $b-a-c-h$ означает: ноты осмысливаются благодаря первоэлементам движения — ломаной конфигурации или концентрированному выражению орнамента, а также непрямому, опосредованному восхождению.

До вмешательства привычных формализующих теорий мы наблюдаем в монограмме $b-a-c-h$ чистую стихию движения во взаимо- и противодействии шага и скачка, движений прямолинейного и криволинейного, восходящего и нисходящего. С каждым следующим шагом мотив меняет направление, каждый поворот есть событие мелодического становления. В них осуществляется мотив-монограмма.

Событие баховской монограммы происходит в сцеплении секунд с их скрытым двухголосием, с двойным, обладающим особой прочностью, рядом точек ($b-c$, $a-h$). «Изгибы наполняют жизнью каждый момент и, оживляя элементы, оживляют и целое. Зигзагообразная линия ярче прямой, так как она укрепляет свой контур двумя рядами точек» (И. Браудо)¹.

Двойной ряд точек прочен не сам по себе. Его прочность удваивается противоположным полюсом: прочную связанность удостоверяет и укрепляет *разрыв*, нарушение установленного порядка. На пространстве небольшого количества нот фигура и хорошо связана, и (что удивительнее всего!) определенно разорвана. В терцовом диапазоне фигуры находится место для обрыва, дали, глубины, характерно баховского обхода. В них воздух, если угодно, *sfumato* мотива $b-a-c-h$.

Баховская фигура дает начало истории с двумя «сюжетными линиями», с неосуществленной прямой мотивной связью b и h и несостоявшимся круговым ходом. В результате обхода — невозвращение в b , непрямая связь b и h . Ход «соскользнул», круг разомкнулся.

Сама по себе разомкнутость $b-a-c-h$ предполагает очевидные способы продолжения — к примеру, модулирующая секвенция, варьированное и вариантное продолжение. Так созревает сквозная идея всего музыкального целого.

Идея финального контрапункта «Искусства фуги» — неосуществленное, нарушенное, разомкнутое кругохождение в монограмме. Первый же интервальный шаг после монограммы, после тона h — вверх, к cis , или, вернее, через cis к d . Повторяется коллизия b и h , на этот раз в тонах c и cis . Из самой баховской фигуры следует альтерация через отступление и обход. Существенно, что продолжение монограммы неточно, несимметрично: различны длительности (c — половинная, cis — восьмая), не сов-

¹ Браудо И. К вопросу о логике баховского языка // Браудо И. Об органной и клавирной музыке / Сост. А. Браудо; вст. ст. и ком. Л. Ковнацкой; общ. ред. М. Друскина. Л., 1976. С. 21.

падают направления (c идет вниз, в h ; cis вверх, в d). Так проявляет себя скрытое единство и многоликость единого. В них — баховская суть.

Фигура $b-a-c-h$ не только фигура с последствиями. Она сама следствие, итог. Явленный напоследок, «прощальным жестом», ясный смысл баховского мелоса. Разомкнутый круг баховской мелодии, неточная симметрия, обход-соскальзывание имеют общий смысл препятствия и трудного (вос)хождения. Если музыкальная композиция не только образ мира и человека, но и сама живой организм, то, как и жизнь человеческая, она проходит долгий трудный путь. В мотиве $b-a-c-h$ свершается труд преодоления, притом двоякого характера: замкнуто-круговой орнамент осуществляется, как ни странно, в орнаменте невозвратного тона, который по определению устремлен в противоположном направлении, от кругового к разомкнутому и, сверх того, ломаная линия стремится перейти в прямую.

Прорастание прямой из ломаной фигуры в баховской монограмме имеет как техническую, так и образную сторону. У фигуры $b-a-c-h$ есть экспрессивный смысл. В орнаменте невозвратного тона, разомкнутом круге, двух точках поворота и, соответственно, двух скрыто-контрапунктических голосах, двух секундах в интервале терции ясно проступают очертания креста. В продолжении фигуры наблюдаем и переживаем, как лучи креста поворачиваются и складываются в прямую. Так получается музыка пути, музыка вышагивающая. Неспешное и трудное связывание прямой дает не вообще фигуру пути, а образ трудного продвижения вперед, с препятствиями на каждом шагу. Таков образ шествия на Голгофу, образ крестного пути Христа, страстионный образ. Это звучащий образ многих композиций Баха, в том числе Куге из Мессы h -moll, первых хоров из «Страстей», фуги h -moll из I тома «Хорошо темперированного клавира» и других². В этих произведениях нет собственно мотива $b-a-c-h$, но в отсутствие его действует его принцип.

Образ баховского мелоса, образ страданий и мучительного восхождения находим в выразительных словах философа Я. С. Друскина:

Как Кьеркегор, Бах мог бы сказать: Фрескобальди писал красивую музыку, легкую, как облако, проносящееся на небе. Па-

² Среди трудов о риторической, образной стороне музыки Баха, как впрочем и структурной, формообразующей, необходимо специально указать на глубокий опыт вслушивания в образы баховской клавишной музыки в работе Бориса Самуиловича Казачкова: Казачков Б. Типология пьес «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Учебное пособие. СПб., 1992.

хельбель писал сладостную музыку, залечивающую все раны, Букстехуде писал благородную мужественную музыку. Телеман писал музыку приятную, как сновидение. Скарлатти писал музыку приятную для пальцев, пальцы играют сами собою. Я буду писать музыку неудобную для пальцев, и для голоса, и для души. Играть ее — мука. Но некоторые поймут: эта мука и есть радость и блаженство.

Иногда мне кажется, понять Баха может только тот, кто играет его. Только играя его, можно понять все неудобство этой музыки для души. Сделать жизнь трудной, невозможной — вот его музыка. Он понял сладость противоречия, бессмыслицы, тайны; отсюда нарушение метра, симметрии, любовь к проходящим нотам, остановка на IV ступени, незавершенность кадансов. <...>

Неудобство души — вот что главное. Надо сделать, чтобы душе стало неудобно³.

Нарушение симметрии, незавершенность кадансов — это «неудобство» исходит от мотива *b-a-c-h*. В лаконичную форму музыкальной монограммы свернуты образ музыкального целого, принцип взаимосвязи, конструктивная и риторическая характерность. Философ услышал баховскую суть, как она запечатлена в том числе и в мелодическом рисунке монограммы, или музыкальном «изводе» имени Баха.

Понимать запоздалое появление автомонограммы в композиции Баха как позднее открытие или предсмертное изобретение было бы недоразумением. *B-a-c-h* — всего лишь свидетельство конструкции, музыкальной взаимосвязи и аффектов, на которых держалось все творчество композитора. Как символически прощальный жест, *b-a-c-h* свидетельствовало тем более выразительно, приметно. Как последний росчерк завещателя. Да будет так! Или: так сказал Бах.

Музыкальная наука мало что знает о том, как воздействуют на музыкальное движение буквы и слова. Речь не о привычно понимаемом соотношении слова и музыки, а о взаимосвязях, которые постигаем в том, как из букв, соответствующих нотам, из буквонот складываются музыкальные имена, и сложившиеся монограммы включаются в музыкальные композиции.

Обратим внимание на еще один тип устойчивых мотивов. В каждой музыкальной композиции одного и того же мастера присутствуют узнаваемые мотивы, повторяемые им, переходящие из сочинения в сочинение.

³ Друскин Я. Дневники / Сост., подгот. текста, примеч. Л. С. Друскиной. СПб., 1999. С. 434.

Grundgestalt — основная конфигурация — называл их Арнольд Шёнберг. Мотивы узнаваемы, подобно имени композитора. Может, они стремятся быть музыкальным именем автора? Перед нами некое неразгаданное соотношение ключевых мотивов, музыкальной монограммы и имени композитора.

Не станем впадать в крайности: выискивать в ключевых мотивах любого композитора его монограмму или отрицать взаимосвязь основной конфигурации и монограммы. Перед нами реальная данность: $b-a-c-h$ — Grundgestalt. Единственное в своем роде, во всей истории музыки идеальное совпадение музыкальной монограммы и ключевых мотивов композитора. Все прочие случаи — большее или меньшее приближение к монограмме, становление, путь к монограмме. Чем более совершенен, неповторим язык композитора, его индивидуальный музыкальный характер, тем полнее, ярче проступает его монограмма. Ложная боязнь наивной эмпирики и якобы мистики не должна препятствовать нам услышать и увидеть: подлинный, оригинальный автор письменной музыкальной композиции проявляется в автомонограмме и в мотивах-подступах к его монограмме.

Баховская монограмма побуждает задумываться о соотношении прямой и криволинейной движений, а именно: о сдерживании прямой линии орнаментом. В композициях Баха выступает поразительная пространственно-двигательная законченность и качественное различие: прямолинейное движение имеет преимущественно характер восхождения и нисхождения, орнаментальное — расширения/сужения и кругохождения. Прямая линия определенно изображает движение в высоту (вверх и вниз). Ломаная (кривая) пробуждает сложный, синтетический образ. Мелодия продвигается в трудном преодолении высоты, в завоеваниях и отступлениях. Движение вширь и вдаль, сужение/стягивание и раздвигание/вытягивание осуществляются концентрически.

Орнамент получает, таким образом, гибкое диагональное измерение в противоположность твердой горизонтальности или вертикальности однонаправленной линии. Мелодия продвигается секундовыми шагами с мгновенными *отталкиваниями-обходами* в скачках. Отсюда эффект расширения, раздвигающейся сферы вокруг некой центральной точки. Так действует принцип $b-a-c-h$.

Четырехзвучная фигура больше монограммы. Ее четыре элемента взаимосвязаны столь универсально, что смысл баховской фигуры про-

читываем также в ее последствиях за пределами музыки Баха. Целое этой фигуры поистине вершило историю музыки.

Принцип *b-a-c-h* находим за пределами Баха всюду, где имеется зигзагообразный и круговидный рисунок мелодии с одно- и двукратной сменой направления движения — в романтическом «мотиве вопроса», в шумано-вагнеровских мотивах томления. Например, в вокальном цикле «Любовь поэта» Шумана флорестан-эвсебиевские мотивы томления в диапазоне сексты стремятся свернуться в кварту или терцию и тем приближаются к форме *b-a-c-h*. Или Симфония Франка — это история о том, как «мотив вопроса» преформируется в почти буквальную конфигурацию *b-a-c-h*.

Арка и арочные удвоенные опоры, подобные рисунку баховского мотива, в исторической перспективе оказались обязательными в качестве *интервальной конструкции* музыкального целого в формах сонатного типа и циклах, построенных на их основе. Такая конструкция получается из сцепления шага и скачка. Узкий диапазон терции в фигуре *b-a-c-h* как наименьший скачок среди возможных в интервальной конструкции целого *шаг-скачок*. Разомкнутая последовательность *шаг(и)-скачок (скачки)* дает контрапунктически «многоэтажную» конструкцию, арочную.

Арочная конструкция широкоинтервального объема держит музыкальное целое. Эта конструкция порождает все важнейшие темы композиции. Интервальная конструкция целого многовариантна, и регулярное ее возвращение в композиции есть в одно и то же время повторение и обновление. Присутствие узнаваемой конструкции напоминает о начальной точке целого, подобно тому, как устойчивые обороты речи или интонация указывают индивидуальность человека.

Устойчивая конструкция не столько единственная в своем роде, но, подобно несущей конструкции в архитектуре, родовая черта музыкального целого. Поэтому интервальные конструкции разных произведений новоевропейской музыки представляют собой варианты единой структуры. Принцип действия один, различны детали конфигураций. Эти различия существенны не только для индивидуальности орнаментального рисунка в интервальной конструкции, но и для орнаментальной структуры целого. Однако различия в деталях едва уловимы. Их значение для тематических процессов труднодостижимо, оно перекрыто общим значением арочной связи шага и скачка, и раскрытие его требует необычайных усилий непредвзятого, чистого наблюдения. Не будем питать иллюзий: аналитические возможности музыкальной науки в ее нынешней стадии позволяют схватывать лишь общее, родовое, а не индивидуальное, неповторимое.

В баховской фигуре, как и в самом движении на основе этой фигуры, проглядывает конфигурация группетто, рассеченного и неполного группетто. Когда-то Э. Курт обратил внимание на группетто как «первичный мотив» и выражение «абсолютного» или «непосредственного процесса движения». Вот его слова: «Существует целый ряд симптомов, в которых имманентное ощущение движения в мелодике с особенной ясностью выступает на поверхность и проникает в сознание. Стереотипная фигура группетто, часто помещенная перед большим скачком наверх, в особенности подчеркивает это ощущение разбега, движения, как бы подготавливающего скачок на большое расстояние. Совершенно неправильно считать группетто только „украшением“»⁴. Мысль Курта схватывает существо дела: движение включается в наше сознание посредством мельчайших элементов, которые в то же самое время дают совершенный образ мелодического целого, посредством *мелизмов*. В них основа движения, и потому менее всего они «украшения». В разнообразии мелизматических форм Курт выделяет группетто, надо полагать, едва ли случайно, пусть даже *по случаю* (в связи с Вагнером) обращая внимание на определенную последовательность (группетто и скачок). Перед нами удивительная, захватывающая задача — *мыслить мелизм (и различать разные мелизматические формы) в существе движения и становящегося целого*. Здесь находим подтверждение старой истины о том, что орнамент есть основа музыки.

Сущность группетто универсальна, к тому же она выражается в кратчайшей и мельчайшей форме. В группетто орнамент выступает как сила, подлинно формирующая объем и пространство. Движение вверх и вниз растворяется в движении возвратно-круговом, так что тон возврата в то же самое время есть тон обхода-опевания. Иными словами, в этом мелизме накладываются друг на друга *орнаменты возвратного и невозвратного тона*. В движении от верхней границы мелизма к нижней, движении, пересекающем основной тон, внутри терции, орнамент на мгновение выпрямляется в прямую линию. Наконец, все возможные движения в группетто находятся в идеальном равновесии и правильно симметричном отражении вокруг исходного-конечного тона, отчего движения внутри целого и относительно друг друга делаются незаметными, производят суммарный эффект покоя. На смысл сочетания в группетто полюсов, а именно движения и покоя, орнамента и линии, определенно указывает и сама нотографика группетто — знак *бесконечности*, ∞.

⁴ Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б. В. Асафьева. М., 1931. С. 51.

Если группетто больше, чем украшение, если оно включено в общее движение как мотив приготовления и отталкивания, если, наконец, его значения универсальны и бесконечны, то действие мелизма выходит далеко за его пределы в качестве *организующего принципа*. Этот принцип можно определить следующим образом: *уравновешенное и симметричное хождение по сцепленным кругам; или развертывание и свертывание сферической поверхности*. (Эффект группетто распространяется и на прочие образы, например, образ крыльев.) Группетто редуцирует к предельно узким диапазону и интервалике мелизма всевозможные варианты крыло-видного и кругообразного движений. Так оно по-настоящему осуществляет свое задание мелизма, мелодического импульса и символа целого. Иными словами, понимать группетто в существе музыкальной взаимосвязи целого означает распознавать присутствие группетто вне мелизма, распознавать конфигурацию группетто за пределами его узкого терцового диапазона. Тогда мы наблюдаем, как группетто раздвигается, словно рассекается, или вытягивается, выпрямляется.

Смысл деформации и трансформации группетто раскрывается во всем ходе музыкальной композиции: в исследовании возможностей фигуры, в испытании ее на прочность, в изытиях и обогащении, в упрощении и усложнении. Предельное удаление от буквальной формы группетто сохраняет очертания этого мелизма. Целое диктует форме, удаленной от группетто, устремиться обратно к мелизму, свернуться до исходной точки, чтобы разворачиваться вновь. Это «одно и все», малое и великое гётеанского видения формы или природы.

Через трансформацию группетто постигаем конструкции ширококрылые и петлеобразные, симметрично выстроенные и в них — подлинную форму, развитие и становление. Совершенная и универсальная конструкция служит общим основанием для многих произведений. Как пример группеттообразных конструкций назовем лишь некоторые выдающиеся произведения. Это — Третья симфония Бетховена, Шестая Чайковского, Девятая Малера, «Тристан и Изольда» Вагнера. Формы в них так или иначе проходят путь обретения группетто. Все многообразие движения, разброс интервальных шагов и поворотов — все это ищет изначальной простоты и величия группетто, необходимо стремится свернуться в мелизм. И как искусство музыки вечно в реальном, не отвлеченном смысле, так оно приобщается к вечности не абстрактно, а с помощью живого ее символа, группетто и его разновидностей.

Рассеченное и выпрямленное группетто в баховской монограмме в самом общем смысле выражает утраченную гармонию, выражает ее через хрупкое равновесие прямого и ломаного в трудный момент трансфигу-

рации одного в другое. Если переживать баховскую фигуру как томление по группетто, обратный путь к группетто, то эта мелизматическая конфигурация вступает с определенной задачей орнамента, а именно — удерживать движение музыки от погружения в схематизм восходящих и нисходящих прямых.

Постигая суть движения, трудно найти что-либо столь же очевидно простое и вместе с тем глубокое, как музыка Себастьяна Баха.

Символическое выражение баховской сути в монограмме $b-a-c-h$ распространяется на заметную в музыке Баха область характера, движения, привычно называемого темпом. Речь идет о Largo, о музыке широкой.

Баховское Largo с исчерпывающей полнотой раскрывает смысл широкого движения, а именно движения *к широте*. Главенствующая широта — в крупных длительностях и хоральном моноритмическом сложении голосов. Мелкие длительности в Largo, в основном, фрагментарны, они не действуют самостоятельно, они малозаметны, подобно тому, как в щедром изобилии даров могут потеряться мелочи⁵. Восьмые или шестнадцатые растворяются в широте долгих нот. Механика счета и регулярной атаки плавится в статике дления, суммируется в широту.

Широту движения задает не только ритм. Largo становится не обязательно в музыке долгих нот или в пунктирном ритме (вопреки старинному правилу). Названные элементы могут вовсе отсутствовать в музыке Largo. Тогда в действие вступают чисто мелодические силы.

Себастьян Бах открыл особый мелос Largo. Среди немногих авторских указаний темпа у Баха привлекают внимание два образца Largo. Финальный цикл в первом томе «Хорошо темперированного клавира», Прелюдия и фуга h -moll, — единственный с баховскими обозначениями темпов в целом двухтомнике. (Одиночные пьесы с оригинальными указаниями характеров есть во втором томе: Largo в Прелюдии g -moll и Allegro в Прелюдии h -moll.) Прелюдии предписано движение Andante, фуге — Largo. Тема фуги полностью построена на равнодольном движении восьмых, только в завершении темы оно останавливается на половинной ноте с трелью. Равнодольность этого Largo имеет мало общего с размеренным Andante. Существенно отличие в рельефе равнодольного продвижения, что видно в сравнении прелюдии и фуги h -moll. Если Andante Прелюдии осуществляется в интервалике шага, преимущественно прямой линии, то Largo Фуги — в интервалике скачка, в мелодии ломаной, орнаментальной. Тема Фуги — одна из самых характерных и в то же время редкостных ба-

⁵ *Largus* значит «щедрый», «обильный» (лат.).

ховских мелодий. Шёнберг назвал ее первым случаем двенадцатитоновой музыки⁶.

Замысел Баха в том, чтобы вокруг некоей точки или области очертить концентрические круги. Центр кругового хождения — *fis* и кварта *fis-h*. Кругохождение протекает контрапунктически, в скрытом двухголосии, исходное пространство зыблется в раскачивающих кварту мотивах *g-fis* и *h-ais*. Далее исходный круг последовательно расширяется секундовыми шагами *e-dis* и *c-h*, *fis-eis* и *d-cis*. Кварта оказывается внутри сексто-септового кольца.

Второе Largo — тоже fuga в h-moll, Kyrie из Высокой мессы. В этом примере фрагментарно представлен элемент пунктированного Largo. В теме fugи есть одиночный пунктир, в репетиции начального тона *h*. Главная идея темы та же, что в клавирной fugе h-moll, идея ступенчатого расширения. Отличительная особенность Kyrie в том, что раздвигается только «верхний этаж», от *h* к *cis*, далее *cis-d* и *dis-e*, а нижний неподвижен, закреплён на секунде *g-fis*. Кроме того, секундовые шаги, отстоящие друг от друга на широкие интервалы, зеркально симметричны. Восходящие наверху «отражаются» в нисходящих внизу. В обеих темах Largo раздвигание звучащего пространства имеет характер трудного подъема. Симметричное расширение завершается сходным образом, как если бы с высоты открывались дольные просторы. Там, на вершине, все разбросанное, широко расставленное связывается и воссоединяется. Секундовые шаги низа и верха заполняют середину: группеттообразный ход *d-cis-his-cis* в клавирной fugе, нисхождение с мордентообразным выходом *e-d-c-h-ais-h-ais* в fugе инструментально-хоровой.

Описываемый рельеф Largo характеризуется баховскими свойствами в буквальном смысле: это музыка баховского росчерка, секундовые мотивы здесь взаимосвязаны по принципу монограммы *b-a-c-h*. Если в баховском мотиве идея расхождения, раздвигания содержится в свернутом виде, то Largo буквально разворачивает ее. Образ, характер движения *b-a-c-h* и Largo встречаются не случайно в тональности h-moll — тональности для пассионной символики.

Largo мелодического типа *b-a-c-h* встречаются и после Баха. Таковы Largo e mesto в фортепианной Сонате D-dur, op. 10 № 3 (II ч.) Бетховена, вступительные такты Largo в Сонате № 3 h-moll (III ч.) Шопена. Своего рода парафраз на баховское Largo звучит в Largo Вступления к опере «Садко» Римского-Корсакова — как эскиз возможных решений широкой музыки, заявленных, но не осуществленных вполне.

⁶ Schoenberg A. Bach // Style and Idea / Ed. by L. Stein. University of California Press, 1975. P. 393.

В целом, послебаховское (постклассическое) *Largo* претерпевало перемены в направлении, общем для медленной музыки XIX века. Ширина утрачивала действенность. Становящаяся ширина уступала место широте ставшей, расплывшейся в статике чистого мелодического континуума.

Postscriptum

Теперь о наиболее трудном, что выступает как мнимо простое, даже примитивное.

Самое общее основание, на котором возможно событие *b-a-c-h*, а именно *взаимосвязь конфигураций движения*: орнамента и не орнамента, прямолинейного и криволинейного, к ним же следует добавить «шагающее» и «скачущее», гаммы и арпеджии, коротко говоря, *направления и интервалы*, — их взаимосвязь вызывает вопрос: в чем механизм и смысл их воздействия? Или: как и почему складывается динамика их соотношений? каковы закономерности? Пока эти вопросы остаются без вразумительных ответов, направление и интервал будут по-прежнему примитивными очевидностями, предоставленными сами себе.

История музыки показывает, что шансы конфигураций быть вполне научным предметом со временем все более сокращались. Автор старинного учения о композиции еще мог оперировать понятиями поступенного движения или арпеджии.

Ученик. <...> Но почему ноты, бегущие поступенно, нежелательны? *Мастер.* О, они абсолютно желательны, в особенности в *Allegro assai* или *Tempo presto* или *prestissimo* в симфонии, концерте или соло и т. д. Они наилучшие ноты из всех, потому что они полетные и легкие и не мешают быстрым переменам смычка... (Й. Рипель. «Основы музыкальной композиции»)⁷.

[Сольные пассажи финальной части. — М. М.] не должны быть похожими на пассажи первой части. Например, если эпизоды соло в первой части построены на ломаных нотах и арпеджиях, то в последней части они должны быть поступенными или вращательными (И. Й. Кванц. «Опыт метода игры на поперечной флейте»)⁸.

⁷ Цит. по: Source Readings in Music History / Rev. ed., Vol. 5 – The Late Eighteenth Century, ed. by W. J. Allanbrook. N. Y.; L., 1998. P. 21.

⁸ Ibid. P. 69.

Но уже через сто лет подобные темы — удел курьезов, если не сказать праздномыслия. Как в записи разговора, сделанной одним почитателем Римского-Корсакова, где мы находим:

Я сообщил Николаю Андреевичу курьезное наблюдение, что во всей русской музыке не найдется ни одного действительно крупного музыкального произведения, которое бы в коде или вообще в конце не имело в базах ниспадающей гаммы.

«Знаете, это очень верное замечание, — сказал Николай Андреевич, — но обратили ли вы внимание на то, что, с другой стороны, крайне редки восходящие гаммы...» (В. В. Ястребцев, 21 января 1894)⁹.

Такие наблюдения как нечаянные драгоценные россыпи, утерянные, затоптанные. Есть нечто общее между конфигурацией движения в музыке и... человеком, существом, которое до сих пор камень преткновения для науки и философии. Речь идет о трудноразличимой материи по той простой причине, что наука музыки не замечает, что у всех на виду и что, поэтому, труднее всего увидеть. (Так и с существом человека в научном познании.) Если интервал и направление движения оказываются недостаточно научными для науки, может, ими займется философия? Не в них ли рождается философия музыки? Что «ненаучно» для науки, может быть, окажется научным для философии.

Философия и занимается очевидно простым. Собирает растраченное (или утраченное) нами, музыкантами. А именно: композиционно-технические и просто внешние детали, будто лишние и случайные, буквально детали конструктора, она выводит из области узкотехнической и раскрывает в ремесле и теории музыки духовные символы, мелософские смыслы. Можно сказать, философия отнимает музыку у голой техники и даже эстетики, чтобы вернуть ее на «родину», в царство духа. Понятно, что речь идет не о философии вообще, философия ведь предполагает имя или имена. Речь о той философии, которая, если не единственная, то одна из немногих за последние полтора столетия, имеет право называться философией, об антропософии (духовной науке) Рудольфа Штейнера. Под бодрствующим, ясно видящим взором Штейнера музыка — от интервалов до музыкальных инструментов, от *древнего переживания* интервалов до новейшего — предстает подлинно одухотворенным существом.

⁹ Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Т. 1. 1886–1897. Л., 1958. С. 146.

Древний человек, по Штейнеру, переживал квинту так: «Ангел во мне начинает становиться музыкантом». Или: «Муза гласит во мне». Современный человек, чтобы сказать «я пою», должен был открыть в себе переживание терции¹⁰. С возникновением терций человек принял музыкальное в свою телесность, оно погрузилось в человеческое сердце. «Квинта стала пустой, потому что боги отступили от человека»¹¹.

Также и музыкальные инструменты — «связные» между духовным и материальным миром. Духовые — инструменты головы, струнные — инструменты груди и рук, ударные — инструменты ног. И, следовательно, оркестр — это весь человек.

Только в оркестре не должно стоять клавишного инструмента.

Да, но почему же? — Ведь музыкальные инструменты принесены из духовного мира. Только в клавишном инструменте, в фортепиано, который человек сконструировал себе в физическом мире, тона сгруппированы совершенно абстрактно. Любая флейта, любая скрипка, — все это нечто такое, что музыкально сошло из высшего мира. Ну, а фортепиано, — ведь это нечто вроде обывателя филистера: филистер-обыватель не имеет уже в себе больше высшего человека. Фортепиано — это обывательский инструмент. Конечно, это счастье, что фортепиано имеется, так как иначе обыватель не имел бы вообще никакой музыки. Но клавишный инструмент — это то, что возникло уже из материалистического переживания музыки. Поэтому фортепиано — это тот инструмент, который удобнее всего применять для того, чтобы пробуждать музыкальное внутри материального мира. Но надо было прибегнуть к чисто материальному, чтобы клавишный инструмент мог сделаться выразителем музыкального. И поэтому мы должны сказать: фортепиано, конечно, весьма благодетельный инструмент, — ибо иначе нам, не правда ли, пришлось бы при преподавании музыки в наш материалистический век призвать на помощь духовное с самих азов.

Но все же — это инструмент, который должен быть музыкально преодолен. Человек должен освободиться от влияния фортепиано, если он хочет пережить собственно музыкальное.

И тут можно уже сказать: получаешь всегда глубокое переживание, когда вещи такого музыканта, как Брукнер, который, по существу, живет полностью в музыкальном, играют на форте-

¹⁰ Штейнер Р. Переживание музыкальных тонов человеком. Первая лекция (Штутгарт, 7 марта 1923 года). URL: http://bdn-steiner.ru/cat/Ga_Rus/283.doc. С. 20 (дата обращения: 17.03.2010).

¹¹ Штейнер Р. Переживание... Третья лекция (Дорнах, 13 марта 1923 года) // Там же. С. 34.

пиано. Фортепиано исчезает из комнаты; при музыке Брукнера фортепиано исчезает. Кажется, что слышишь другие инструменты, забываешь о фортепиано. Так это у Брукнера. Это свидетельство того, что в нем еще жило нечто, хотя и весьма инстинктивным образом, от собственно спиритуального, лежащего в основе всякой музыки¹².

Музыкальное стремится к сверхчувственному, оно должно преодолеть и видимое филистерского инструмента, и слышимое ... тона! «Чем является музыкальное? Тем, что не слышат. ... Ибо музыка станет тем одухотворенней, чем более вам удастся в ней привести в действие неслышимое, чем более вы будете использовать слышимое, дабы выявить неслышимое...»¹³.

Конечно, не составляет труда списать штейнеровские мысли на счет то ли религиозно-мистического субъективизма, то ли лженаучного эмпиризма и потребовать доказательств. Но что проку от доказательств там, где все решают привычки и предрассудки! Музыкально-научный мир не справляется даже с «психическими энергиями (напряжениями)» Курта, считая их невнятицей, которую можно без ущерба для остального устранить. Или, в лучшем случае, успокаивается, объясняя их присутствие влиянием (вероятно, случайным и произвольным) Шопенгауэра и Фрейда. «Привычки» музыкальной науки продиктованы звучаниями внешнего материального мира. Куртовский постулат «музыка предшествует звучанию», штейнеровское равенство музыкального спиритуальному для науки лишены привычного и вообще какого-либо смысла. Они и не подлежат научному осмыслению.

Но если музыка — та, что предшествует звучанию, и та, что не звучит, — все-таки связывает музыкальную теорию Курта и антропософию Штейнера, если наука и философия в понимании музыки сходятся в непривычном, значит, наш долг остановиться и задуматься. Долг музыканта — благоговейно и пылливо внимать обоим базельским обитателям, музыканту-ученому и философу, пути которых будто бы и не пересекались.

В благоговейном внимании сегодня нуждается то, что ушло или катастрофически ослабло в нашем отношении к музыке, столь непривычное и чуждое сегодня, но бывшее жизненно важным и великим в древние и даже менее отдаленные времена — выражаемый музыкой религиозный

¹² Штейнер Р. Переживание... Вторая лекция (Штутгарт, 8 марта 1923 года) // Там же. С. 29–30.

¹³ Штейнер Р. Эвритмия как видимое пение. Цит. по: Вюни В. Формирование человека посредством музыки / Пер. с нем. Н. Т. Григорьевой. М., 2007. С. 25.

трепет, заключенная в ней мораль, ее характер. То, что Штейнер назвал эстетической совестью искусства. Еще триста лет назад музыканты живо припоминали возвышенные истоки музыки в аффектах, сто лет назад — смутно угадывали в экспрессии. Последнее сегодня подозревают в сомнительном вкусе, первое загоняют в «резервацию» исторических реконструкций.

Но в поисках смысла, затоптанного и утраченного, нам ничего не остается, как вслушиваться в соотношения криволинейного и прямолинейного, орнаментального и однонаправленного. Что услышим? — Мы не знаем. Но мы можем прислушаться к философу, который пережил в линиях разной конфигурации удивительный опыт символов. Линии становятся символами сил, движущих человеком и проникающих в него, противостоящих космическим силам, воздействующих на человека сверху и снизу. «Круг — это символический образ Люцифера, прямая — это символический образ Аримана»¹⁴. Если круг и прямая — это серьезно и опасно, как в штейнерианском противостоянии люциферических и ариманических сил, то и в искусстве композиции взаимосвязь разных рисунков — это трудно и... опасно! Ведь между крайностями линии и орнамента (круга) — человек! за него сражаются Люцифер и Ариман. До тех пор, пока прямая линия и круг (кривая) неотрывно следуют друг за другом, и, значит, преследуют человека, стоящие за ними силы, ничем не ограниченные, не имеют над нами безраздельно односторонней власти. Эти силы действуют сообща, и потому человек удерживает равновесие между ними. Но они стремятся изо всех сил увести человека в ту или иную крайность, разрушить его существо. Задача в том, чтобы удержать равновесие, удержать собственно человека между направленными на него воздействиями.

Человечеству будущего откроются высшие мировые тайны, если оно будет в состоянии конкретно постигать цепенеющее и летучее, убегающее и возвращающееся, прямолинейное и криволинейное, любящее закономерность и ненавидящее закономерность и т. д. Повсюду в жизни познавать колеблющееся состояние — это и есть то, что требуется. Ибо жизнь невозможна без такого колеблющегося состояния. Вы можете, имея часы с маятником, хотеть прекратить колебания, остановить маятник; но тогда вы не сможете пользоваться часами; чтобы они показывали время, маятник должен качаться. Так и в жизни должно быть это качание маятника¹⁵.

¹⁴ Штейнер Р. Космическая предыстория человечества. М., 2004. С. 179–180.

¹⁵ Там же. С. 185.

Образ качающегося маятника есть идеальная для музыки форма равновесия, равновесного движения. Здесь находит выражение сама музыкальная суть: движение в покое и покой в движении. Маятниковая модель движущегося равновесия музыки присутствует в соотношении музыкальных элементов движения, орнамента и линии. Между ними возникают моменты равновесия музыки, идеального состояния формы между текучим и застывшим. Это педаль. Она покоится в пространстве среди всего движущегося и в то же время сама — движимая точка обзора. В мелософском смысле, педаль может выступать как символ человека между крайними проявлениями орнамента и линии, удерживать их в динамичном равновесии. Тогда в группетто, этой форме равновесия и взаимоотталкивания прямолинейного и орнаментального, нисходящего и восходящего, проступает скрытый голос, педаль начального тона. Так и с фигурой *b-a-c-h*: возникает напряжение между единством группетто и мотивной двусоставностью, между контуром правильного круга и разомкнутого, между точкой начала/возврата и точкой «ухода». И баховская монограмма, и группетто — не что иное, как зыбь орнамента, под которой таится чудесная глубина звучания, символ единства, божественной гармонии. Орнамент действует и противодействует, он стремится к расширению и исчезновению, «к небытию стремится, чтоб бытию причастным быть».

Март 2007/февраль 2010

Литература

1. Браудо И. А. Об органной и клавирной музыке / Сост. А. Браудо; вст. ст. и ком. Л. Ковнацкой; общ. ред. М. Друскина. Л.: Музыка, 1976. 152 с.
2. Вюни В. Формирование человека посредством музыки / Пер. с нем. Н. Т. Григорьевой. М.: Парсифаль, 2007. 160 с.
3. Друскин Я. Дневники / Сост., подгот. текста, примеч. Л. С. Друскиной. СПб.: Академический проект, 1999. 605 с.
4. Казачков Б. Типология пьес «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Учебное пособие. СПб.: СПбГК, 1992. 109 с.
5. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б. В. Асафьева. М.: Огиз – Гос. муз. изд., 1931. 304 с.
6. Штейнер Р. Переживание музыкальных тонов человеком. Первая лекция (Штутгарт, 7 марта 1923 года); Вторая лекция (Штутгарт, 8 марта 1923 года); Третья лекция (Дорнах, 13 марта 1923 года) // http://bdn-steiner.ru/cat/Ga_Rus/283.doc (дата обращения: 17.03.2010).
7. Штейнер Р. Космическая предыстория человечества: Полярность пребывания и развития человеческой жизни: Пятнадцать лекций, прочитанных в Дорнахе с 6 сентября по 13 октября 1918 г. М.: Новалис, 2004. 336 с.

8. [Ястребцев В.] Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Том первый. 1886–1897. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1958. 528 с.
9. *Schoenberg A. Style and Idea* / Ed. by L. Stein. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1975. 559 p.
10. *Source Readings in Music History* / Rev. ed., Vol. 5 – The Late Eighteenth Century, ed. by W. J. Allanbrook. N. Y.; L.: W. W. Norton & Company, 1998. 336 p.

Леонард Дойч

Проблема атональности и принцип двенадцатитоновости

Перевод с немецкого, вступительная статья и комментарии Татьяны Бершадской

Статья Леонарда Дойча, опубликованная в журнале «Мелос» в 1927 году, представляет на удивление современный взгляд на проблемы звуковысотной организации таких текстов, которые большинство музыкантов сегодня называют атональными. Отталкиваясь от положений Шёнберга в его отрицании понятия и термина «атональность», Л. Дойч стремится обнаружить законы внутренней связности тонов, которые опирались бы на интуитивно-слуховые, а не математические предпосылки; указывает на важность восприятия основного ряда серии как тематической категории, а всего принципа додекафонии как музыкально-творческого, а не рассчитываемого метода сочинения; делает вывод о возможности проявления тонального принципа в системе додекафонии.

Ключевые слова: Шёнберг, додекафония, тональность, атональность, лад, тематизм.

От переводчика

I. В одном из номеров журнала «Мелос» за март 1927 года на глаза мне попала статья, название которой меня, полжизни посвятившую размышлениям о ладе и тональности, не могло не заинтересовать: Das Problem der Atonalität und das Zwölftonprinzip // Melos. Zeitschrift für Musik, März, 1927 — «Проблема атональности и принцип двенадцатитоновости» (так в двадцатые годы прошлого века именовали технику композиции, которая позднее получила название «додекафония»).

Имя автора — Леонард Дойч (Leonhard Deutsch) — мне ничего не говорило. Сведения о нем, как выяснилось, чрезвычайно скудны. Ни в одном крупном справочнике он не упомянут. Краткую информацию удалось обнаружить в издании *Österreichisches Muziklexikon*. Hrsg. R. Flotzinger. Bd. 1. Wien, 2002. S. 314¹. Леонард Дойч родился в 1887 году в Вене. Получил образование одновременно как химик (в 1909 защитил диссертацию) и музыкант. В 1927 году оставил химию и полностью посвятил себя музыке. Преподавал фортепиано и теорию музыки в Вене. Автор ряда статей по вопросам музыкальной педагогики и теории, в том числе по актуальным для 1920-х годов проблемам реформы музыкального письма. После прихода к власти нацизма эмигрировал в США, где и скончался в 1952 году.

Данная статья — единственная музыковедческая работа Дойча, о которой упоминается в трудах других авторов. Между тем, текст статьи по ознакомлению с ней меня просто ошеломил. Это совершенно современный взгляд на проблемы звуковысотной организации таких текстов, которые большинство музыкантов сегодня не задумываясь называют атональными и на том успокаиваются. Острое желание познакомить музыковедение с положениями статьи побудило меня перевести ее на русский язык и представить на суд читателя.

II. Статья Леонарда Дойча написана явно «по следам» А. Шёнберга, и прежде всего, его «Учения о гармонии», которое автор многократно цитирует. Отталкиваясь от положений А. Шёнберга в его отрицании понятия и термина «атональность» как не вскрывающего сущности явления — закономерности связи тонов — Л. Дойч, однако, многому дает несколько иное освещение, многое раскрывает по-своему. В частности, это относится и к предложенному А. Шёнбергом термину «пантональность», который Л. Дойч объясняет не только отсутствием однозначной тонической ориентации, но и проявлением таких свойств звуковысотной системы, которые мы сегодня назвали бы переменностью.

Вся статья проникнута духом искательства. Автор пытается обнаружить законы внутренней связности тонов музыки, отошедшей от классической мажорно-минорной системы, причем законов, которые опирались бы на *интуитивно-слуховые*, а не расчетно-математические предпосылки. В этом отношении весьма знаменательны его многочисленные указания на важность восприятия основного ряда серии как *тематической* категории, а заодно и всего принципа додекафонии как музыкально-творческого, а не просто рассчитываемого метода сочинения. Более того, итогом статьи становится важнейшее, на мой взгляд, положение о наличии внутренней родственности между звуковысотными систе-

¹ За сведения о Леонарде Дойче я приношу глубочайшую признательность моему ученику [Вячеславу Григорьевичу Карцовнику], замечательному ученому-медиевисту, не пожалевшему времени и труда на то, чтобы их разыскать.

мами додекафонии и «тональной музыки». «Это не два разных языка, — говорит Л. Дойч, — а два диалекта одного языка». Такие теоретические установки автора настолько близки сегодняшнему взгляду на предмет (к сожалению, с уверенностью это можно отнести только к отечественному музыковедению), что следует только удивляться тому, что они столько лет (почти век!) не были подхвачены и «взяты на вооружение». Ведь и сегодня пресловутая «атональность» фигурирует в научных (!) трудах как понятие, якобы, однопорядковое, равновесное понятию «тональность».

Знакомство со статьей Л. Дойча, равно как и с другими работами, в которых затрагиваются вопросы системности, логической дифференциации тонов, показывает, как не хватает, как необходим музыковедческой науке термин, обозначающий тот аспект звуковысотных связей, который отражает обобщающе-абстрактную систему иерархического соподчинения тонов. Причем термин этот должен быть освобожден от понятия *tonal*, сразу наводящего на мысль о категориях абсолютной высотности. В своем желании осветить именно эту сферу отношений тонов Л. Дойчу приходится прибегать к пространным описаниям и объяснениям того, что он имеет в виду, использовать определения через отрицание, что уж совсем не корректно для научного труда. Он противопоставляет термины *Tonart* и *Tonalität*, подчеркивая в отношении второго из терминов его независимость от конкретной высоты; а «атональному» противопоставляет «гармоническое» и т. п.

Между тем, отечественное музыковедение давно нашло такой термин. Это — термин «лад», предложенный Б. Л. Яворским еще в начале прошлого века и в своем развитии получивший определение как «система соподчинения определенного ряда звукоэлементов (тонов, аккордов, соноров), логически дифференцированных по степени и форме их тормозящей или движущей роли»². Думаю, это определение отражает основные свойства системы, при этом в нем не упоминается фактор конкретной абсолютной высоты. К сожалению, термин не переведен на иностранные языки в соответственном понимании, ибо существующие переводы его как *mod* или *modus* имеют совершенно иное толкование. Я предложила бы использовать его без перевода, но именно в указанном смысле — LAD.

В статье Л. Дойча заслуживают внимания и многие другие положения, иногда лишь бегло упомянутые, иногда достаточно развернутые. Так, весьма привлекательно то, что для установления «порядка отношений» тонов он апеллирует к индивидуальному восприятию и к слуху.

Замечательно требование отношения к «основному ряду» додекафонии как к «целостной мелодии», то есть как к тематической категории, и противопоставление тематических и «гармонических» (читай: ладовых) отношений как разноаспектных. Вместе с тем подчеркивается роль тематизма — ритма, интервалики, членения — в создании ощущения «порядка»

² Бершадская Т. Лекции по гармонии. 2-е изд. Л., 1985. С. 64.

ка» (ладового типа). Здесь я вижу переключку с предложенной мною почти через пятьдесят лет после статьи Л. Дойча категорией результативного лада. Конечно, ни концепции переменности в четко сформулированном виде (подобно тому, как это сделал Ю. Н. Тюлин), ни какого-либо представления о монодических системах (которые сформулировал Х. С. Кушнарёв) у Л. Дойча мы не найдем. Но общая глубоко прогрессивная тенденция мысли пронизывает всю статью.

Круглые скобки, как и разрядка, отвечают авторским. Квадратные скобки с моими инициалами [Т. Б.] указывают, что слово (слова) вставлены мною ради уточнения переведенной фразы.

«Убеждение или познание» — этим примечательным заглавием, которое должно стать девизом в любых спорах вокруг проблем культуры, А. Шёнберг открывает ежегодник «Двадцать пять лет новой музыки». «Тональность или атональность, — говорит он там, — вопрос, является ли то или другое правомерным, допустимым, возможным или необходимым, нынче принял уже более подходящие для данного случая формы: его решение стало вопросом убеждения».

Как и этот, все вопросы права, в конце концов, переходят в вопросы убеждения. Однако дело не в том, чтобы доказывать или опровергать право на существование того или иного стиля, не в том, чтобы атональность «принимать» или «отвергать». Мы должны научиться как можно правильнее ее п о н и м а т ь.

А. Шёнберг и в этом случае вновь возражает против термина «атональность». «Термин Atonal³ может относиться только к тому, что не имеет никакого отношения к тону, что не связано с этой субстанцией. Все, что основывается на звукоряде, есть „тональность“, в музыкальные события она может быть только включена, но не исключена из них. Не „атональность“, а „пантональность“ лежит в основе новой музыки»⁴.

Здесь [у А. Шёнберга. — Т. Б.] термин «тональность» понимается гораздо шире, чем обычно. Раньше закономерную связь тонов считали тональной [tonal] только до тех пор, пока она образует систему классического мажоро-минора⁵; тональным в этом смысле будет комплекс одновремен-

³ Здесь возражение касается не существа системы, а самого слова: Atonal — лишенный тонов.

⁴ Прим. автора. Schönberg A. Harmonielehre. Wien: Universal Edition, 1922. S. 487.

⁵ Прим. автора. Tonart здесь и далее понимается как гармония, то есть как мажорная или минорная тональность. Это нельзя путать с гаммой [Tonleiter (2)], которая принадлежит мелодии. Это различие важно потому, что в гармоническом смысле дает только два рода системы [Tonart]: мажор и минор (еще разве только смешанные формы «миноро-мажор» и «мажоро-минор», но, с другой стороны, их можно рассматривать как унифицированную разновидность одного и того же рода). Гамма же (шкала) может быть представлена во многих разновидностях.

но звучащих или следующих друг за другом тонов, которые организуются в мажорно-минорную систему [Tonart]⁶. А. Шёнберг же называет тональным все, что обнаруживает закономерную связь. «„Атональность“ часто определяют как музыку беззако́ния, хаоса, анархии. Однако в атональной музыке тоже есть „тональность“, то есть закономерность — иначе она не была бы музыкой, — только здесь эту закономерность нелегко доказать»⁷.

Какого же, однако, рода эта закономерность, какие отношения связывают тоны в этом новом смысле, если они больше не подчиняются классической тональности? А. Шёнберг указывает несколько возможностей: вместо классической тональности [Tonart] — целотонная гамма как связанный внутренними отношениями [Beziehungsreihe] звукоряд (с. 465); вместо терцового принципа строения [аккорда. — Т. Б.] принцип связи квартовый (с. 478); наконец, отношения внутри самого двенадцатитонного ряда, то есть хроматической шкалы (с. 464).

Бруно Вейгль оспаривает утверждение, что целотонные или квартовые ряды могли бы привести к какой-либо новой закономерности, ссылаясь на то, что аккорды, образованные этими рядами, встречаются и в классической тональности [Tonart]. Со своей стороны, Вейгль предлагает привести в систему шёнберговские аккорды, основанные на двенадцатитонной шкале, составив общий ряд возможных комбинаций тонов от двух до двенадцати звуков — всего получается 5040 вариантов!

Однако как вейглевские возражения, так и его хроматическая аккордика проходят мимо главной обсуждаемой проблемы. Даже если целотонный или квартовый ряды не предлагают какие-либо новые аккордовые структуры, на их основании свободно могут образовываться новые последования гармоний, закономерности которых устанавливаются в соответствии с новым основным рядом [Grundreihe] вместо классической системы [Tonart]⁸. Во всяком случае, такие системы отношений должны

⁶ Как уже упоминалось в предисловии (введении), в немецком языке фигурируют два термина, характеризующие звуковысотную систему: Tonalität и Tonart. Tonalität понимается более широко, как «единство какой-либо музыкальной системы с функциональным значением отдельных звуков» (*Балтер Г. А. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений. М.; Лейпциг, 1976*). Это довольно близко нашему понятию «лад». Термин Tonart более узок и по существу тождествен по смыслу классическому представлению о мажорно-минорной системе. Л. Д. использует оба термина, указывая на их различие, и оба понимает как систему гармоний.

⁷ Прим. автора. *Schönberg A. Harmonielehre. S. 157*. Прим. переводчика. В этом случае А. Шёнберг, по-видимому, имеет в виду тот тип отношений, который мы обозначаем как «лад».

⁸ Здесь можно говорить об убежденности Л. Д. в различии между ладом и звукорядом. Из дальнейшего видно, что и в этом случае под основным рядом Л. Д. понимает не просто звукоряд, а некую новую систему функциональных отношений, то есть лад.

быть исследованы, и при этом каждый тон основного ряда должен быть отнесен к определенной функции соответственно [аналогично. — Т. Б.] функциям тоники, доминанты и т. д. классической системы⁹.

То же самое относится и к хроматической шкале в роли основного ряда. Отдельные аккорды, построенные на основании этого ряда, сами по себе тоже не новы, поскольку каждый хроматический аккорд, даже если слух уже не узнает его безоговорочно как тональный, по меньшей мере, теоретически может быть отнесен к [какой-нибудь. — Т. Б.] классической тональности. С другой стороны, предварительная [ладовая. — Т. Б.] настройка [слуха. — Т. Б.] здесь отсутствует. Схема говорит только об ограничении количества и выбора тонов хроматической шкалы, то есть в точности о тех же нормативах, которые детерминируют и систему классической тональности. Требование взаимозависимости с основным рядом не заканчивается отбором только отдельных тонов, но относится также и к созвучиям. В результате, поскольку в каждом аккорде, каждой фразе отражается основной ряд, последование аккордов и тонов обнаруживает некий порядок; это — предпосылка их внутренней взаимосвязанности, подлинно гармонического построения. Схема хроматических аккордов Вейгля показывает только арифметические, а не гармонические их отношения. Она никак не отражает возможности трактовки, [функциональной. — Т. Б.] интерпретации созвучия; аккорд можно лишь тавтологически описывать, единичным образом расположив его тоны. Ничего, кроме этого, сделанные Вейглем «гармонические анализы» отобранных им примеров из литературы не представляют; всякие действия с этими созвучиями требуют предварительного установления нескольких тысяч комбинаций. Относительно же взаиморасположения [последования. — Т. Б.] созвучий голая схема не дает ни малейших указаний; в принципе все созвучия оказываются равными друг другу по выполняемой ими функции. Отсутствуют какие-либо указания на формообразующие (формирующие систему) законы: [отсутствует. — Т. Б.] дифференцированность гармонической конструкции. К тому же просто составить ряд отношений еще не достаточно, намного важнее на основании этого ряда вывести столь же определенные принципы построения целой композиции¹⁰.

⁹ Считаю определение «аналогично» более точно выражающим мысль автора, ибо далее ни о субдоминанте, ни о доминанте речь не идет.

¹⁰ Здесь все время ощущается скрытая «оглядка» Л. Д. на систему мажоро-минора. Классическая тональность содержит целый ряд собственно формообразующих свойств: принцип определенного, «предсказуемого» последования; типовые кадансовые и начальные обороты; взаимосвязь ладовой функции и модуляционного движения с определенным разделом формы и т. п. Видимо, Л. Д. хочет потребовать этого и от новой системы.

Подобную попытку, основываясь на хроматической шкале, предпринял А. Шёнберг, и полученный таким образом новый принцип композиции он воплотил в целом ряде произведений. Одна из публикаций¹¹ описывает шёнберговский «закон двенадцати тонов» следующим образом.

Для каждой пьесы устанавливается «основная форма» [Grundgestalt], состоящая из двенадцати тонов хроматической шкалы в произвольной, но для данной пьесы твердо закрепленной последовательности тонов. Вариации основного ряда допускают только вертикальные или горизонтальные обращения (противоположное движение, ракоход), транспозиции начального тона, перемещения отдельных тонов на октаву вверх или вниз, повторение тонов. Ритм может быть свободным, так же как и голосоведение; неизменным в течение всей пьесы должен оставаться только изначально предписанный порядок размещения тонов основного ряда и его вариантов, как в следовании друг за другом, так и в одновременном звучании. В голосах, вследствие оговоренных показателей [строения. — Т. Б.] мелодии, последовательность тонов ряда должна точно соблюдаться, причем основной ряд в определенных обстоятельствах может начинаться каким-либо другим тоном. В условиях многоголосия основной ряд, и его варианты, переходят из голоса в голос, смотря по тому, где первоначально появился новый тон.

В каждой композиции, организованной таким образом, каждый отдельный тон и каждое созвучие находятся в определенных и закономерных отношениях с основным рядом. Однако это отношения совершенно другого рода, не такого, как отношения созвучий в классической тональности [Tonart]. Здесь нельзя говорить об аналогии в том смысле, что тоны сочинения, основанного на хроматической гамме или ее пермутациях, связаны, якобы, так же, как в диатонической гамме. В традиционной тональной композиции действует не просто гамма [Tonleiter], а система отношений [классическая тональность — Tonart]. Тональность [Tonart] — это и не гамма, и не основной тон [Grundton], и не основное трезвучие или какое-либо конкретное гармоническое или мелодическое образование вообще. Классическая тональность [Tonart] — это не что иное, как система отношений, организующий принцип, полностью абстрактное понятие, аналогичное понятию «семья» или «родство». Конкретные созвучия, гаммы, основное трезвучие только представляют, репрезентируют тональ-

¹¹ Прим. автора. *Greissle F.* Die formalen Grundlagen des Bläserquintetts von Arnold Schönberg // *Musikblätter des Anbruch.* VII (1925). S. 63–68. Ср. также: *Stein E.* Neue Formprinzipen // *Musikblätter des Anbruch.* VI (1924). S. 286–303.

ность. Утверждение, что некое созвучие «относится» к [какой-либо. — Т. Б.] тональности, говорит только о его возможной принадлежности к этой тональности, а также и о степени его родства с другими репрезентантами этой тональности. Благодаря этому каждое созвучие внутри гармонической последовательности проявляет определенную однозначно понимаемую функцию, то есть способность либо приближать слушателя к тональному центру, либо отдалять от него. В этом состоит смысл понятия организованной гармонической системы¹².

В отношении принципа двенадцатитоновости речь не идет ни о чем подобном; здесь нет центра, нет различий, нет функций¹³. Здесь созвучие не состоит в каких-либо отношениях к основному ряду, оно само — основной ряд или одно из его производных преобразований. То есть созвучия предоставляют материал для композиции. Через соотношение с основным рядом каждый отдельный тон построения получает не гармоническое, а тематическое значение¹⁴. В тональных композициях материалом тоже могут служить гаммы, трезвучия и т. д., однако там выбор их взаиморасположения свободен, и в порядке следования тонов нет никакого «принуждения», он не оговорен, не предписан заранее¹⁵.

Таким образом, в выражении «зависимость от основного ряда» общим между двенадцатитоновостью и тональностью [Tonalität] остаются только сами слова; смысл же в каждом случае различен: для тональности это связь гармоническая, а для двенадцатитоновой композиции — тематическая¹⁶. Здесь налицо совершенно самостоятельные принципы, друг с другом никак не связанные, друг от друга полностью не зависящие,

¹² Весь абзац с поразительной ясностью демонстрирует «ладоискательскую» позицию автора, его на удивление четкое видение абстрактной сущности ладовой системы, различия между категорией звукоряда и лада, материала и системы, понимание им ладовой функции как действенной роли звуковысотного элемента без конкретизации в виде субдоминант и доминант, равно как и без установления стабильных конструкций ладовых единиц.

¹³ Л. Д. имеет в виду отсутствие предустановленной системы. Я вижу в этом параллель с предложенным мною (опять же на пятьдесят лет позднее) противопоставлением автономных и результативных ладов.

¹⁴ Замечание имеет прямое отношение к уточнению сущности такого явления как «центральный элемент системы». Автор появившегося в середине прошлого столетия понятия и термина Ю. Н. Холопов наделяет центральный элемент ладовым (тоническим) значением. Я (как оказывается, в полном согласии с концепцией Л. Д.) постоянно возражаю, подчеркивая сугубо тематическую функцию этого феномена.

¹⁵ Понятно, что, говоря о свободе последований, Л. Д. имеет в виду последование тонов, то есть чисто мелодический фактор. Последования функционально значимых аккордов, как известно, в мажорно-минорной системе подчинено достаточно строгим законам.

¹⁶ Здесь, как и во многих других разделах текста, под словом «гармонический» понимается система ладо-функциональных отношений (еще одно подтверждение необходимости установления специального термина).

которые могли бы существовать рядом друг с другом на равных в аналогичных композициях. Насколько жестко принцип двенадцатитоновости поработает [автора. — Т. Б.] в отношении порядка следования тонов, настолько гармония [мажорно-минорная система. — Т. Б.] предоставляет в этом плане полную свободу выбора.

Принцип двенадцатитоновости не предполагает никаких определенных гармонических структур, ни тональных, ни атональных¹⁷. Связывать этот принцип с ними было бы не более справедливо, чем утверждать, что схема фуги, или сонаты, или какой-либо тематической разработки обязательно предполагает определенную гармонию. Тот факт, что в пьесе или ее части пронумерованные тоны выступают всегда в одной последовательности, и каждый тон обязательно через двенадцать шагов повторяется, ни в коем случае не исключает возможности значимости тона как принадлежащего какой-либо тональности. Соблюдение двенадцатитонового принципа — это вопрос композиционной техники, вдобавок [возможно. — Т. Б.] использующей и «атональность». Уже через выбор тонов и ритмизацию основного ряда можно в дальнейшем достичь оборотов тональной мелодики, а через соответственное маневрирование голосами получить и отвечающие классической тональности гармонические последовательности. Двенадцатитоновость, в том плане, что она «нацелена» на определенную аккордику, вынуждает преодолевать специфические композиционно-технические трудности; естественно эту аккордику тоже считают атональной. Атональность же этой новой композиционной схеме несколько не благоприятствует, а поначалу даже затрудняет сочинение, особенно из-за значительных тематических ограничений.

Это — между прочим. Важна здесь только констатация того факта, что для двенадцатитонового сочинения гармонический [тонально-функциональный. — Т. Б.] статус атональности не имеет никакого значения. Это же следует из приведенной публикации (Ф. Грайссле); скорее можно предположить, что двенадцатитоновость должна была бы *заменить* старую тональность. Возникает только категорическое требование, чтобы слушатель отказался от своих привычных представлений, чтобы он перестал ожидать гармонию в привычном (старом) смысле; в двенадцатитоновом сочинении надо узнавать и отслеживать не гармонические, а тематические структуры¹⁸. Исходя из этого требования можно заключить при-

¹⁷ См. предыдущее примечание.

¹⁸ Важнейшее положение, напрямую связанное и с определением статуса центрального элемента, и с проблемой соотношения категорий лада и конкретного интонационного

мерно следующее: двенадцатитоновость по существу — тематическая конструкция, ее гармония [ладовая система. — Т. Б.] как бы второстепенна. То, что эту тематическую конструкцию обычно связывают с атональностью, имеет чисто практическое значение: [это происходит. — Т. Б.] потому, что действие активной тональной структуры отвлекает внимание слушателя от тематизма¹⁹. Атональность используется здесь как средство, не вводящее слушателя в искушение обратить все внимание на гармонию, снимающее его интерес к гармонии в пользу тематизма²⁰, подобно тому, как программная музыка отказывается от завершенной архитектоники в пользу предметности, или «экспрессионистская» живопись — от предметности в пользу композиции красок.

Отсюда «атональность» получает устойчивый смысл как средство именно тематической (вместо гармонической) дифференциации тонов согласно их высотному положению, музыки, в которой гармония приносится в жертву тематизму.

Однако при ближайшем рассмотрении такое истолкование (интерпретация) атональности оказывается обманчивым. Потому что, если бы атональность действительно ограничивалась лишь намерением «сделать слух свободным от гармонии», она бы ошиблась в расчетах. Вообще, кто способен слышать гармонически, тот не сможет не слышать [знакомых. — Т. Б.] гармонических структур в любом произведении, как тональном, так и атональном. Воздействие атональной гармонии никак не слабее, а может и сильнее, чем действие тональности [Tonalität]²¹: во всяком случае, атональность больше, чем тональность, способна отвлечь внимание слушателя от гармонии и обратить его на тематизм.

И дело не только в том, что гармоническое слышание невозможно выключить; это не стоит делать даже напрямую в интересах четкости формулирования тематизма. Ибо предпосылки этого [тематического восприятия ряда. — Т. Б.] исходят из того, что тема (основной ряд) постепенно узнается благодаря повторениям, причем [узнается. — Т. Б.] именно не рассудком, а подлинно интуицией. Для этого не достаточно только [формального. — Т. Б.] совпадения границ изложения основного ряда с границами членения текста, важнее, чтобы эта согласованность ощущалась в процессе течения текста. Для того чтобы последование тонов устой-

(тематического) материала: тематизм обнаруживает и может даже «установить» лад, но это — разные аспекты, разные классификационные ряды, разные субстанции.

¹⁹ Не близкая ли аналогия с известным положением Ю. Н. Тюлина об обратной пропорциональности воздействия на слушателя фонизма созвучия и его ладовой функции?

²⁰ Разрядка переводчика.

²¹ Tonalität, как говорилось, — понятие уже более широкое, близкое по смыслу ладу.

чиво узнавалось слухом в постоянных повторениях, необходимо, чтобы оно было воспринято как некая [целостная. — Т. Б.] единица, то есть как мелодия. Тоны основного ряда должны рассматриваться [восприниматься. — Т. Б.] не как отдельно взятые, отчужденно друг за другом следующие, а как закономерно взаимосвязанные, в своем определенном ритме и в той гармонической системе, которая в него (возможно, бессознательно) привносится слушателем. При значительном изменении ритма или гармонизации мелодическая тема может быть преобразована до неузнаваемости. И, наоборот, тема, даже мелодически варьированная, будет узнаваемой, если сохранит основной характер своей ритмики и гармонии. Если исключить представление об основном ряде как о гармонической целостности, то это с самого начала приведет двенадцатитоновый принцип к абсурду, потому что пропадет всякая возможность слухового опознавания закономерности связи тонов.

Из цитированного в начале статьи высказывания А. Шёнберга, вне всякого сомнения, вытекает, что принцип двенадцатитоновости должен не вообще полностью заменить собою тональность [Tonalität], лишь привести к отказу от архитектурных форм тональной композиции. Традиционные архитектурные схемы — соната, вариации, fuga и т. д. — действительны только в произведениях, управляемых классической гармонической системой; в «атональных» структурах они — не более чем пустая формальность. Понимание этого, первоначально возможно инстинктивное, заставляло [композиторов. — Т. Б.] придавать первым двенадцатитоновым сочинениям, поскольку они не предназначались для озвучивания текста, образ скорее афористический, рапсодический. Ибо, чтобы получились новые, крупные, замкнутые формы, должны были быть найдены и новые архитектурные принципы, которые так же соответствовали бы атональности, как традиционные формы тональным сочинениям. Именно это должно было стать функцией двенадцатитонового принципа. Таким образом, тематизм двенадцатитоновой композиции — не единственный фактор, который в этих новых условиях упорядочивает звуковысотные взаимоотношения тонов; скорее параллельно с этим выступает и определенная гармонико-мелодическая закономерность.

В дополнение отметим, что таким образом опровергается постоянно выдвигаемое утверждение, что двенадцатитоновая композиция якобы не «сочиняется», а «высчитывается». Это справедливо только в отношении связанной строгим расчетом определенности последования составляющих тему тонов. Необозримые же возможности для музыкального изобретения заключаются в свободе самого расчета [Dimension] при выборе этого последования тонов [для основного ряда. — Т. Б.], независимого от

ритма и архитектоники, важнейших [факторов. — Т. Б.] для (атональной) гармонии и мелодии. Эти возможности следует оценивать особенно высоко потому, что создать такой тематизм, благодаря предписанным двенадцатитоновостью ограничениям, значительно труднее, чем обычный.

После того как установлено, что сам по себе принцип двенадцатитоновости не дает ключа к раскрытию смысла атональных структур и что вопрос о закономерности [термина. — Т. Б.] «атональность», как и ранее, заявляет о своих правах, становится ясно, что все прежние сомнения в исчерпанности проблемы возвращаются вновь. Если А. Шёнберг хочет вместо термина «атональность» применять определение «композиция с двенадцатью взаимосвязанными тонами», неизбежно возникает второй вопрос, а именно: о гармонических [ладовых! — Т. Б.] отношениях двенадцатитоновости, который независимо от первого и параллельно ему тематического [вопроса], должен быть положен в основу подобной композиции. Гармонический [ладовый! — Т. Б.] принцип двенадцатитоновости характеризуется тем, что он не выдвигает ни одного тона как главного в тональности [Tonart]. И это достигается в том числе и избеганием аккордов и мелодических оборотов, характерных для тональной музыки.

Именно эта особенность — самое яркое отличие гармонической системы двенадцатитонового принципа. А. Шёнберг вполне отчетливо объяснил, что трезвучия (тональной гармонии) избегаются не принципиально, а лишь потому, что включение в новую гармонию консонантных аккордов, именно из-за их яркой тональной характеристики, причинит огромные композиционно-технические трудности; лучше их не использовать, экономнее будет их обходить. Если же двенадцатитоновая система предстает как самостоятельная²², то при сопоставлении ее с классической тональностью [Tonart] обнаруживается так же мало общего, как и между двумя разными языками [вербальными. — Т. Б.]. Область действия двенадцатитоновых созвучий может быть или полностью отделена от сферы классической тональности, и тогда тональные трезвучия и им подобные не будут иметь к двенадцатитоновости никакого отношения, или обе системы будут действовать в одной зоне, и тогда сущность [тип системы. — Т. Б.] этого гермафродитного образования [Zwitterbildung] придется [можно будет попытаться. — Т. Б.] определять, исходя из его гармонического окружения, через созданную этим смешением атмосферу. Иными словами: если посреди двенадцатитоновой гармонии встретятся традиционные консонантные аккорды, их нельзя расценивать как тако-

²² Здесь Л. Д., по-видимому, имеет в виду мелодические обороты основного ряда, которые будут принципиально отличаться от типовых оборотов мажорно-минорной системы.

вые: они больше не отвечают своей обычной функции и должны быть рассмотрены с позиций двенадцатитоновой системы. (Другой рассматриваемый А. Шёнбергом случай, когда мы слуховым сознанием наполняем трезвучие старым значением, здесь не подлежит рассмотрению, ибо, если мы придаем трезвучию традиционный смысл, речь идет уже о тональной гармонии).

Если же, вопреки всему, окажется, что отношения двенадцатитоновости и отношения тональные сами по себе по сути не различаются, и что в первую очередь их задача — обслуживать композиционную технику именно через заботливое сохранение баланса во взаимоотношении конкретных систем [Tonart], это будет означать, что здесь мы имеем не два разных языка, а два диалекта единого языка, что двенадцатитоновая гармония возникает в результате расслоения тональности, что она [двенадцатитоновость. — Т. Б.] одновременно представляет собой ее [тональности. — Т. Б.] негатив.

Фактически речь идет об отступлениях от традиционной гармонии, которые А. Шёнберг настойчиво предлагает считать приемами новых гармонических отношений. Подмеченные им нарушения терцовости аккордов он определяет как «гармонически чуждые тоны» («Учение о гармонии», с. 378). Поскольку, однако, он воспринимает эти созвучия как собственно гармонические, а не как следствие линейного голосоведения, он признает их структуру как явление по существу иной, не терцовой закономерности.

Исходя из аналогичных наблюдений, можно сделать и еще один вывод: традиционное учение о гармонии не дало исчерпывающего обоснования ограничениям терцового принципа строения аккорда. Шаг в этом направлении делает Б. Вейгль, дополняя шкалу трезвучий и четырехзвучий (септаккордов) классической тональности [Tonart], пяти-, шести- и семизвучными комплексами. Это позволяет строить тональную гамму не как принято, в виде мелодии, а в виде гармонии, произвольно отобрав тоны для начального ряда, которые затем можно представить как обычный семиступенный звукоряд. Если исходить из определенных и неизменяемых функций тональности [Tonart], а именно тоники, ее доминанты и ее субдоминанты, если принять тонику за главный тон, а терцовый принцип строения [аккорда. — Т. Б.] как общий закон, то двойная доминанта предстанет всегда в одном виде, а нижняя и верхняя медианты как варианты.

g h d f $\frac{a}{as}$ c $\frac{e}{es}$ g h d f и т. д.

Только после выбора медианты удастся окончательно установить основной аккорд (один из одноименных) мажорной или минорной тональности (как и обеих смешанных [промежуточных — *Zwischenformen*] форм)²³. Сочетание тонов в этом распорядке, по крайней мере для современного слушателя, действует как, без сомнения, гармоническое, так же, как и любая избранная часть этого сочетания (каждый из тридцати пяти диатонических аккордов). Каждое такое созвучие будет так же несомненно признаваться принадлежащим тональности [Tonart]. В каждом подобном созвучии каждый тон может повторяться через октаву, может быть октавно перемещен или выпущен (удвоения, увеличения, обращения, неполные аккорды); далее, в каждом исходном аккорде каждый тон может быть повышен или понижен на полтона (альтерирован); тональные отношения продолжают действовать, и со временем впечатление гармонии [лада. — *T. B.*] возникает между такими созвучиями, которые прежде представлялись чуждыми. Отсюда следует, что буквально каждое мыслимое созвучие, любого состава и количества тонов, можно будет отнести к какой-либо тональности [Tonart], и, далее, что любое созвучие как и любая последовательность созвучий сможет принадлежать любой тональности.

Все эти разговоры о порядке, однако, отнюдь не только голые теоретические рассуждения, покоящиеся на рассудочном анализе; скорее они основаны на реальных ощущениях слушателя, а именно: в случае непривычных аккордов и их последовательностей — пусть не при первом прослушивании, но при соответствующем содействии, когда аккорды нового типа шаг за шагом анализируются в сопоставлении со знакомыми аккордами и когда между кажущимися неожиданными последовательностями аккордов временно вставляются переходные аккорды.

Если слушателю подобную «разбавленность» [Auflösung] повторять многократно и во множестве разных тональностей [Tonarten], он [слушатель. — *T. B.*] постепенно начнет их мысленно предслышать и в конце концов настолько «доверится» новым аккордам и последованиям, что в его сознании начнет устанавливаться система их организации. Эти преобразования тональности предстают вовсе не как нежизнеспособные, преходящие явления, а как способность слушателя вместе с впечатлением от акустической характеристики созвучия, одновременно интуитивно оценивать его и как принадлежащее какой-либо системе [Tonart]. При этом вовсе не обязательно, чтобы он услышал какую-либо определенную тональ-

²³ По-видимому, под основным аккордом Л. Д. имеет в виду трезвучия. Что же касается других аккордов, то это не уточнено.

ность [Tonart], скорее речь идет об ощущении принадлежности к тональности вообще²⁴. «Тональность» [Tonalität], таким образом, это некий модус, исходя из которого, наш музыкальный слух отдельные тоны мелодии и гармонии слышит и воспринимает как связанные между собой.

Способность тонально классифицировать звучание достигается предварительным систематическим воспитанием музыкального слуха. Это постепенное воспитание получают не только отдельные индивидуумы, скорее здесь можно говорить о значении общего исторического развития тональной музыки. «То, что вчера еще было диссонансом, завтра будет консонансом». Сегодняшние²⁵ учебники гармонии определяют доминантсептаккорд и квартсекстаккорд как диссонансы, которые требуют разрешения; так, гармонические открытия В. А. Моцарта и Л. Бетховена их современники называли «непереносимыми диссонансами». Вагнер, Брукнер, Малер, Штраус объявлялись поначалу «какофонистами». Регер отдает предпочтение таким альтерированным аккордам, которые сами по себе довольно просты, но [по звукоряду. — Т. Б.] ближе ладовому центру не основной, а чужой тональности; нетренированное ухо не способно подчинить их единой тональности и потому ощущает постоянные тональные сдвиги. Вследствие этого недоброжелательные, и к тому же стойко нацеленные на благозвучия, критики регеровских сочинений окрестили их «модуляционными судорогами».

Способность оценивать звучание как тонально организованное не имеет предела. Обывательская позиция «только до сих пор и не далее» упускает из вида, что гармоническое [тональное, ладовое. — Т. Б.] слышание — или, точнее, преобразование слухового восприятия гармонии — целиком лежит на слухателе, и что иначе невозможно было бы понять, каким образом объявляемые «дисгармониями» созвучия со временем переоцениваются и начинают восприниматься как «прекраснозвучные», и как то, что сегодня обозначается как «атональность», завтра становится «тональностью» [Tonart].

Система тональных отношений [das Beziehungssystem der Tonarten] охватывает всю совокупность всех возможных созвучий и могла бы достичь успеха в объединении без разбора всего самого непредсказуемого, случайного. Таким образом, шёнберговская «пантональность» есть не что иное, как бесконечно расширенное им понятие тональности [Tonalität].

²⁴ Наиважнейшее положение, значимость которого для автора подчеркнута к тому же применением разрядки. Речь идет о *непрерывности действия ладовых законов в любом наделенном смыслом тексте*, и практически обосновывается возникновение результативных систем с неограниченным составом и структурой звукового материала.

²⁵ Не забудем, статья написана почти век назад.

Использовать термин «атональный» неправомерно, ибо тональность [«Tonalität»] и атональность [Atonalität] — атрибуты не текста [des Satzes], а слуха [des Gehörs]. Атональное слышание — это гармоническая и мелодическая глухота, глухота или к данному сочинению, или к слышанию вообще. «Услышать текст атонально» означает не суметь уловить в нем тональную организацию (порядок), то есть ощутить [только. — Т. Б.] хаос и дисгармонию.

Если исходить из таких представлений, то можно сказать, что двенадцатитоновая гармония покоится не на какой-либо новой системе отношений, а является лишь одной из многих возможностей усложнения тонально-гармонических последовательностей. Разрушая все традиционные принципы, облегчающие слуху тональную ориентацию, она все же не может и не должна потерять внутреннюю связь с тональными системами. Аэроплан — используя притчу А. Шёнберга — преодолевает земное притяжение, но он, тем не менее, ни на момент не может прекратить его воздействие. Не через отвергание законов природы, а через мудрое им послушание²⁶ можно заставить их служить целям человека.

Так же обстоит дело и с двенадцатитоновостью, которую можно понять только сквозь призму неизменных предпосылок тональных законов. Толчком к такой гармонической системе, как это объясняет сам А. Шёнберг, послужили «блуждающие аккорды», которые, как, например, уменьшенный септаккорд или увеличенное трезвучие, могут принадлежать множеству различных тональностей. Предваряющий текст может «оправдать» их появление в любой тональности, и это может произойти не только с уменьшенным септаккордом и увеличенным трезвучием, но и со всяким другим аккордом²⁷. Все же «блуждающие» аккорды обнаруживают свое отличие от [некоторых. — Т. Б.] других. Септаккорд, образованный одной большой и двумя малыми терциями [по указанному Л. Д. принципу. — Т. Б.], мог бы найти свое место в каждой тональности. Но точнее всего он укажет на центр в той тональности, в которой является доминантсептаккордом. Если он звучит изолированно, слух, подчиняясь принципу экономии, отнесет его к тональности соответственно такому значению, иными словами, оценит его однозначно [как доминантсептаккорд. — Т. Б.]. Уменьшенный же септаккорд или увеличенное трезвучие не настраивают ни на какую тональность, они могут быть одинаково близкими многим. Если такой аккорд звучит изолированно, слух лишен повода отнести его к какой-либо определенной тональности, тональное

²⁶ Думаю, точнее было бы сказать «мудрое их использование».

²⁷ Здесь мы опять-таки выходим на проблему «результативного лада»: Л. Д. прямо говорит, что тональные (читай: ладовые) отношения возникают между созвучиями как результат «предваряющего текста», то есть без наличия автономно действующей системы.

ощущение теряется вообще, оставляя слушателя в нерешительности. «Коллеблющееся» впечатление от таких аккордов делает их тональную принадлежность предположительной; и хотя слушатель не может уверенно установить для такого аккорда определенную тональность, он «дарит» ему какую-то систему.

Из-за тональной неопределенности уменьшенного септаккорда старые мастера любили применять его для создания драматического эффекта. Более того, чтобы усилить его гармоническое воздействие, они надолго на нем останавливались, растягивая его, чтобы у слушателя функциональное напряжение перешло в напряжение эмоциональное. С доминантсептаккордом такого эффекта нельзя было бы достичь, ибо в этом случае слух ждал бы только одного возможного разрешения. Позднее, когда описанное воздействие уменьшенного септаккорда стало привычным [композиторы. — Т. Б.], останавливаются уже не на нем одном, а прибегают к уменьшенным септаккордам других ступеней и функций²⁸. Используются также аналогично действующие альтерированные трезвучия и септаккорды, особенно располагающиеся по хроматической шкале, но всегда с предсказуемым разрешением; так возникает напряженный драматизм Р. Вагнера. В этих многозвучных, многократно альтерированных или как-нибудь иначе преобразованных аккордах, которые сегодня еще непривычны, слух ощущает себя в замкнутом пространстве, лишенным тонально-однозначных представлений. Пребывая в сфере такой аккордики, вновь прибегают к помощи тех же действий, что и в отношении уменьшенного септаккорда. «Импрессионизм» имеет в этом плане большой опыт. Продолжительность действия подобного эффекта, как сегодня точно установлено, весьма ограничена, поскольку гармоническая²⁹ сила отдельного аккорда в этом случае очень быстро исчерпывается. Восхождение гармонии к новым вершинам, установление подлинного ее лидерства совершил А. Шёнберг, продолжая идти именно по тому пути, на котором Р. Вагнер пришел к гармонии «Тристана». Двенадцатитоновая гармония так использует многосоставные альтерированные аккорды, что их можно воспринимать, колеблясь и выбирая между всеми тональностями как равноправными. Именно так и никак иначе следует понимать шёнберговскую экстремальную «атональность». Следуя этому принципу, можно достичь таких высот гармонической действенности, какие только возможны в хроматической музыке. То, что эти принципы осуществимы,

²⁸ По-видимому, в первом случае Л. Д. имеет в виду не вообще уменьшенный септаккорд, а более конкретный — вводный. В дальнейшем же речь идет о привлечении уменьшенных септаккордов разных функциональных и ступеневых значений.

²⁹ По-видимому, здесь — в смысле тональная, то есть читай: ладовая.

предполагается всем вышеизложенным полностью тональным их осмыслением. И это, тем самым, ставит требование тонального мышления слушателя важнейшим условием для понимания таких гармонических последований. Для такого совершенного слышания, однако, сегодня отсутствует базис. А. Шёнберг гигантскими шагами обогнал наше время. Он со своей гармонией «перепрыгнул» через целую стилевую эпоху, и, вероятно, должны пройти целые поколения музыкантов, чтобы перебросить мост от Р. Вагнера и М. Рegerа к А. Шёнбергу (суждение, к которому сам А. Шёнберг, что следует из его сопроводительной записки, считал себя причастным). Если бы он не предвосхитил [не замыслил раньше времени. — Т. Б.] развитие новых форм гармонии, не возникла бы проблема «атональности»; тональность естественным путем перешла бы в «пантоналность».

Наверстывать это отставание — несомненно, долг современности; она должна примирить восприимчивых музыкантов со всеми на сегодняшний день еще им чуждыми аккордами и их последованиями именно через их широкое применение, растворяющее их в среде старых трезвучных гармоний. В этой миссии помимо ее [общей исторической. — Т. Б.] целесообразности есть еще особая, выдающаяся цель: она открывает необозримое богатство грандиознейших творческих возможностей. У мастеров этого стиля появляется возможность нести [в мир. — Т. Б.] непосредственное, живое, интуитивное, а не только теоретизирующее, познание и поднять истинное искусство над распрями партий и вознести его к высотам убеждений.

Литература

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии. 2-е изд. Л.: Музыка, 1985. 283 с.
2. Greissle F. Die formalen Grundlagen des Bläserquintetts von Arnold Schönberg // Musikblätter des Anbruch. VII (1925). S. 63–68.
3. Schönberg A. Harmonielehre. Wien: Universal Edition, 1922. 516 S.
4. Stein E. Neue Formprinzipen // Musikblätter des Anbruch. VI (1924). S. 286–303.

Агитационный путь развития искусства. Первые большевистские музыкальные организации

В статье рассматривается музыкальная жизнь России 1920-х годов с точки зрения наличия в ней двух основных музыкальных потоков. Первый, называемый современниками «художественной» музыкой, был представлен творчеством академической традиции без деления на отдельные стилистические направления. Второй, формирующийся с первых послереволюционных лет, получил название «агитационной» музыки.

Ключевые слова: революция, пропаганда, «агитационная» музыка, «художественная» музыка, Наркомпрос, Пролеткульт, РАПМ.

... Надоело писать о героях в кожаных куртках,
о пулеметах и о каком-нибудь герое-коммунисте.

Ужасно надоело... Нужно писать о человеке.

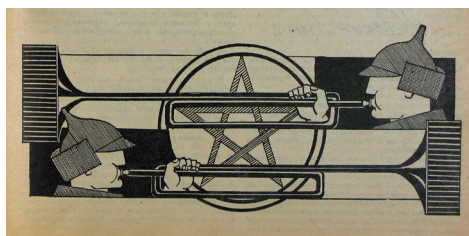
*Из агентурно-осведомительной сводки
о М. А. Булгакове 1926 года¹*

Большевистская власть уже в первые послереволюционные годы уделяла большое внимание пропаганде своих политических идей средствами искусства. «Для того, чтобы Красная Армия выполнила задачи, возложенные на нее пролетарской революцией, нужно, чтобы она была созна-

Статья представляет собой фрагмент исследования, осуществленного при поддержке Российского Фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 08-06-00212. Книга «1948 год в советской музыке», включающая этот фрагмент, выходит в издательстве «Классика-XXI» в 2010 году.

¹ Шенталинский В. Мастер глазами ГПУ. За кулисами жизни Михаила Булгакова // Новый мир. 1997. № 10. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/10/shental.html (дата обращения: 16.03.2010).

тельно боеспособной. А боеспособность достигается благодаря железной дисциплине. Но может ли быть армия боеспособной, даже при самой строжайшей дисциплине, если она темна, несознательна и не просвещена?.. Необходима в самых широких размерах культурно-просветительная работа среди создающейся Красной Армии»². Именно это пропагандистское направление деятельности, оформленное уже с первых шагов революции в виде газетных текстов, плакатов, листовок, вызывало у большинства представителей культуры стойкое отторжение.



Илл. 1. Так в 1923 году оформлялся журнал «Музыкальная новь», издаваемый Российской Ассоциацией Пролетарских Музыкантов.

Культурно-просветительная работа виделась как форма обслуживания трудящихся масс. Такой должна была стать и новая задача музыки. В этом пункте деятельность Пролеткульта и Музыкального Отдела Наркомпроса РСФСР как конкурирующих между собой организаций совпадала. Пролеткульт был организован еще до октябрьских событий, в сентябре 1917 года. В его Музыкальном отделе работали «инструктора-специалисты хорового пения» А. Д. Кастальский, Н. Я. Брюсова³ и В. С. Ка-

² Объявления // Известия. 1918. 14 июля.

³ Брюсова Надежда Яковлевна (1881–1951) — младшая сестра поэта В. Я. Брюсова. Окончила Московскую консерваторию по двум специальностям: теории музыки (1903, у С. И. Танеева) и фортепиано (1904, у К. Н. Игумнова). Пробовала свои силы и в композиции. В ее архиве находятся сочиненные ею фортепианные пьесы «Менуэт», «Вальс» и «Мазурка». Вела большую просветительскую деятельность в Народной консерватории, созданной в Москве в 1906 году. После революции была видным представителем Пролеткульта, затем Наркомпроса до увольнения А. В. Луначарского со своего поста. Вела от имени Наркомпроса письменные переговоры со Стравинским, Прокофьевым и Боровским о возвращении их на родину. Работая в Московской консерватории, активно пропагандировала привнесение политических идей в музыкальное искусство. В 1929 году вступила в РАПМ и была активным членом Ассоциации вплоть до ее расформирования. Также принимала активное участие в событиях 1948 года на стороне «демократически мыслящих» композиторов. В партию вступила в 1938 году.

линников. Объединяла их совместная деятельность в Народной консерватории, а после революции — в Хоровой академии, бывшем Синодальном училище. Заведовал Музыкальным отделом московского Пролеткульта Б. Б. Красин⁴. Декларация Отдела гласила: «Музыкальный отдел, исходя из ближайшей практической задачи — необходимости борьбы с ресторанной музыкой, и думая вести эту борьбу „чистой струей народной поэзии“, остановился в ближайшую очередь на устройстве хоровых студий»⁵.

Несколько позже в рамках Отдела искусств Наркомпроса летом 1918 года был организован Музыкальный Отдел (МУЗО), который возглавил Артур Лурье⁶. Одним из первых декретов Музыкального отдела стал декрет от 12 июля 1918 года «О переходе Петроградской и Московской консерваторий в ведение Народного комиссариата по Просвещению». Второго августа появился еще один: «О правилах приема в высшие учебные заведения РСФСР», в котором зафиксировано следующее положение: «На первое место, безусловно, должны быть приняты лица из среды пролетариата и беднейшего крестьянства, которым будут предоставлены в широком размере стипендии»⁷.

Как все создаваемые в послереволюционное время структурные объединения, МУЗО имел и свою Декларацию.

РСФСР
Н. К. П.

ДЕКЛАРАЦИЯ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОТДЕЛ

ПОЛАГАЕТ, что музыке естественно суждено совершить светлое действие обновления в деле устройства жизни народов. Извечно музыка была мятежной сжигающей стихией и творчески формирующей силой. Владея энергией ритма и слова (звука), музыка воплощает душевную тепловую волю к жизни: только пребывая в состоянии музыки, человек существует. Воспринимаемая всегда как подлинная действительность (самосознание) и мыслимая всегда как наибольшая абстракция (отрешенность), музыка есть

⁴ Красин Борис Борисович (1884–1936) — руководитель МУЗО московского Пролеткульта, с 1921 г. зав МУЗО Наркомпроса РСФСР, с 1923 года зав. музыкальной частью Большого театра.

⁵ Обзор Музыкального Отдела Московского Пролеткульта // Искусство. 1918. 6 августа. С. 4.

⁶ Лурье Наум Израилевич (1891–1966), псевдонимы: Артур (от Шопенгауэра) Винцент (от Ван Гога); Артур Сергеевич. Не завершил курс Санкт-Петербургской консерватории в классе А. К. Глазунова.

⁷ Собрание узаконений. № 57, 1918, 7 августа, л. 113.

мир высшей реальности. Одним дано слышать ритм вселенной — движение звезд, а другие не могут ощутить первичных начал музыки и существуют мимо живой народной песни. Если пути живой народной песни ведут к познанию движения звезд и ритма вселенной, тогда пребывание в духе музыки — единственный солнечный мир счастья. Для тех, кто не воспринимает первичных начал музыки, которые красно выявлены в говоре живой народной песни, музыка не существует, даже если они принимают ее в формально-схематическом состоянии — результате длительного опыта профессионально-музыкальной специализации (история музыки). В мировом катаклизме при обновлении всего человечества в эпоху преобразования основ бытия, форм государственной жизни и быта, музыка — вовлекая всенародный коллектив в круговорот своих органических процессов: зарождений, цветений и сгораний — незримо вершит всеми формами, в которые отливается жизнь, отмечая грани и разрушая их. Только театр в своих лучших периодах — трагедия и литургия — соучаствовал музыке в ее действии, ибо музыка есть вечно действенная стихия на всех путях, театр же существовал и утверждал себя как театр лишь в моменты своего высшего подъема в сознании народного коллектива, распад которого неизбежно приводил к крушению. Остальные виды искусства, заглушив звучащую в них музыку, существуют только в процессе индивидуального восприятия и сознания. В настоящие героические дни дух музыки дает о себе знать в кипящих ритмах мирового мятежа, мстя за забвение и расплавляя пласты мертвенных образований, поставленных ныне трепещущим, глухим человечеством, упорно и слепо сковывавшим его животворящую силу. Не находя духа музыки и музыкальной мысли в формальных образованиях академического музыкального искусства и созная полную беспомощность усилий и путей в области существующего музыкального образования и воплощения, в связи с утраченной другими искусствами связи с природой музыки, Музыкальный Отдел ОБЪЯВЛЯЕТ отныне музыку свободной от всех существующих до сих пор ложных канонов и правил музыкальной схоластики во всех ее проявлениях, как в области творчества, так и в области музыкальной педагогики, утверждая, что культурная музыка, как отражение духа музыки, подчинена единственно законам природы, как в индивидуальном, так и в коллективном, чувственном сознании и воплощении. Музыкальный Отдел ОПОВЕЩАЕТ, что им найдены пути к коллективному самоутверждению в быте как в целостном восприятии в противовес привычному тяготению к безличному схематизму и индивидуальным выкрикам — спасательным кругам современного штампованного художественного мещанства. Общее музыкальное образование ведет к овладению

чистым материалом природы музыки в процессе непосредственного опыта. Взамен механической данности рассудочного внушения, покоящегося на бесконечном повторении пройденного, оно рождает связь и взаимопроникновение между личным даром воплощения и воспринимающей средой. Свободно совершая опыт овладения материалом (органическая техника воплощения), чувствующий ум и познающее сердце претворяют всем родное и близкое — постоянное — в вечное устремление к непреложному, сегодня чаемому, утверждением Любви. В плоскости зримой действительности Музыкальный Отдел ОСУЩЕСТВЛЯЕТ в плане государственного строительства музыкальной культуры основы полного приобщения народных масс, статически таящих в глубинах своих дух музыки, к активному самовыявлению, вооружая их знанием и опытом. Реформа специального (профессионального) образования провозглашается сейчас соответственно темпу времени, как полный разрыв со средой прежних «культуртрегеров звука» и с областью «звукопроизводства», и как возврат к свободным путям народного художественного творчества. Государственный музыкальный Университет объединяет все живые силы страны, сохраняя цельность и единство дела, и охватывает все задания художественной воли к восприятию, воспроизведению и воплощению. Понимая внешкольную работу как общение с народной аудиторией, Музыкальный Отдел УТВЕРЖДАЕТ художественное внешкольное народное образование краеугольным камнем всего строительства музыкального дела в направлениях учебной, ученой и просветительной ассоциаций. Через большие и малые показательные коллективы (оркестр, камерные ансамбли) и через хоровые общины проходит вся концертная деятельность, как демонстрация музыки. Возрождая игру и празднества, музыкальная жизнь организует улицу, пронизывая ее пафосом песни. Вся остальная деятельность Музыкального Отдела (ученая и учебная — школы, курсы, лекции; издательство; распределение и производство) служит подспорьем основной цели — внешкольной работе. Музыкальный Отдел ВЕРИТ, что здесь поставленные вехи послужат заветом для каждого, кто идет путями музыки, помня в пафосе песни о духе музыки.

Председатель Коллегии Музыкального Отдела Артур Лурье

Члены Коллегии: Б. В. Асафьев, С. С. Митусов, А. П. Ваулин,
В. Л. Пастухов

Петербург, март 1919 года⁸

⁸ РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 2. Декларация была также опубликована в сборнике «Лад». Петербург: издательство МУЗО Наркомпроса, 1919. С. 3–4.

Если отбросить в сторону «пласты мертвенных образований» и не учитывать «индивидуальные выкрики», если закрыть глаза на всю романтическую словесную шелуху этого музыкального манифеста, над текстом которого, видно, немало потрудились его создатели, в остатке — та же программа массового музыкального образования трудящихся масс, которую заявлял Пролеткульт. То же сомнение в плодотворности художественных традиций, то же предпочтение, отдаваемое народной и создаваемой на ее основе массовой песне, наиболее востребованному после революции музыкальному жанру.

Одним из результатов деятельности МУЗО стала организация «Первой музыкальной артели», руководителем которой стал А. Лурье. Артель в основном занималась просветительской работой.

Первый советский песенный конкурс, насколько мне удалось установить, был объявлен через несколько месяцев после октябрьского переворота: «Музыкальный отдел Пролеткульта объявляет конкурс на революционные трудовые и пролетарские песни. Песни могут быть доставлены одноголосные и двухголосные для хора. Все песни должны быть простыми по своему мелодическому содержанию и структуре и доступными для исполнения широких масс»⁹. За сочинение песен полагалось вознаграждение. Позднее такие конкурсы были частыми и разными по масштабу. Но показательно другое: практически сразу, в первый послереволюционный год, была интуитивно найдена наиболее приемлемая для новой власти форма музыкального воздействия, о которой в том самом 1918 году в «Приказе по армии искусства», писал В. В. Маяковский:

Паровоз построить мало —
накрутил колес и утек.
Если песнь не громит вокзала,
то к чему переменный ток?



Илл. 2. Оформление журнала
«Музыкальная новь»

⁹ Объявления // Правда. 1918. 13 декабря.

Еще одна форма «музыкального обслуживания» заключалась в оформлении массовых празднеств, проходивших в дни «красного календаря». Самым представительным в первые послереволюционные годы стало «массовое зрелище» (около 8 000 участников), поставленное в Петрограде 25 октября 1920 года, в третью годовщину Октябрьской революции. Главным организатором был Д. З. Темкин, вскоре покинувший Россию и впоследствии прославившийся как талантливый автор музыки к голливудским фильмам¹⁰. Есть косвенные свидетельства о службе Темкина в тот период в органах Главполитпросвета, что наверняка соответствует действительности, ведь не имея мощных властных полномочий, осуществить столь грандиозную акцию, как «Взятие Зимнего дворца», было бы нереально. К примеру, для освещения Зимнего дворца потребовалось 150 прожекторов, которые были реквизированы силовыми методами. Точно так же путем конфискации, больше похожей на обыкновенный разбой, были добыты строительные материалы для огромных платформ, ткань для их обивки.

Очевидцы вспоминали, что декорации были невиданных размеров. Специально для постановочных залпов из Кронштадта был пригнан крейсер «Аврора». Для сообщения с огромным количеством статистов, принимавших участие в грандиозном спектакле, была задействована телефонная связь. Правда, в нужный момент она не сработала, и «Аврора» палила не переставая до тех пор, пока помощник администратора, оседлав велосипед, не доехал до корабля.

Вместе с Темкиным над созданием «действия» работала именитая постановочная бригада, которую в качестве главного режиссера возглавлял Н. Н. Евреинов¹¹. Помимо него «действие» создавали А. Р. Кугель, А. Петров, Г. Державин. Декорации писал художник Ю. П. Анненков. Как впоследствии указывал Анненков, действие «Взятие Зимнего дворца» вошло во все справочные и учебные издания по истории театра XX века. Правда, он не добавлял при этом, что запечатленные на кинематографической пленке постановочные моменты штурма Зимнего заложили основу новой советской мифологии, согласно которой огромные толпы восставшего народа победоносно громят старый режим.

Что касается музыки, то она, как правило, играла вспомогательную иллюстрирующую роль, и не только в этом, но и в других аналогичных про-

¹⁰ Темкин Дмитрий Зиновьевич (1784–1979) — композитор и пианист, выпускник Санкт-Петербургской консерватории. В 1921 году покинул Россию, в 1937 получил американское гражданство, автор музыки примерно к 150 кинофильмам, обладатель четырех премий «Оскар».

¹¹ Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) — режиссер, драматург, теоретик и историк театра, музыкант, художник и психолог.

ектах. Создавались «симфонии» (как у Г. Варлиха¹²) из простого набора аранжированных для оркестрового исполнения песен, куда входил «Интернационал», «Марсельеза», «Варшавянка», «Замучен тяжелой неволей». Немного позднее эти и другие узнаваемые песни перекочуют в партитуры крупных оркестровых сочинений в качестве нехитрых музыкальных иллюстраций подразумеваемых революционных событий.

Ощущение того, что современники находились в каких-то условных декорациях непрерывно разворачивающегося театрального события, всячески поощрялось и поддерживалось. Возможно, в том числе и для того, чтобы не фиксировать внимание на невероятных бытовых трудностях и лишениях. Так, первый после революции Праздник труда (Первомай) был отмечен в Москве тем, что художники вымазали футуристическими разводами все торговые ларьки в Охотном ряду, покрасив синей краской еще голые деревья.

В своих воспоминаниях о музыкальном творчестве первых послереволюционных лет Н. Я. Брюсова описывает эксперимент Арсения Михайловича Краснокутского (1866 – 1944), известного под псевдонимом Арсений Авраамов: «Вероятно, многим также помнится еще одно Первое мая, когда по замыслу Арсения Аврамова в назначенный момент гудки всех московских заводов и фабрик должны были прозвучать над городом мелодией „Интернационала“. Замысел не удался. Поставленные на крышах заводов исполнители его, растерявшись в решительную минуту, просто открыли сразу все скрепы, и загудели одновременно все звуки из звукоряда „Интернационала“. Получилась довольно дикая „симфония“ фабричного города. Вместе с гудками в тот момент звонили также колокола всех московских церквей»¹³. Колокольный звон, по замыслу Аврамова, отождествлялся с революционным набатом, колоколом революции. Данный эксперимент вошел в историю как Симфония гудков. «Коммунистическими колоколами» назвал его М. Ф. Гнесин. Современников и самого автора («директора») Симфонии нисколько не обескураживало отсутствие художественного результата. Собственно говоря, он и не планировался. Итогом должно было стать укрепление революционных чувств, что и было достигнуто. Многочисленные слушатели, оглохнув от рева гудков, качали на руках организаторов эксперимента. В своем радикализме А. Авраамов

¹² Варлих Гуго Иванович (1856–1922) — немецкий и российский дирижер, чех по национальности. С конца 1870-х годов жил в России. Был первым капельмейстером придворного оркестра. В конце 1918 г. возглавил красноармейский оркестр, выступавший в госпиталях. Автор обработок революционных песен и гимнов, которые называли «симфониями».

¹³ РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 122. Л. 16.

дошел до призывов уничтожить рояли, в которых сконцентрирована равномерная температура Баха, калечащая слух народа и композиторов.

Называть подобные представления произведениями искусства язык не поворачивается. Один из сценаристов «Взятия Зимнего дворца», в то время сотрудник Культпросвета и политорганов Красной Армии и Балтийского флота Лев Вениаминович Никулин¹⁴, несколько ранее писавший в белой прессе, а затем резко сменивший политическую ориентацию, оставил красноречивые о том свидетельства: «Они [репетиции] происходили ночью в Гербовом зале Зимнего дворца. Полторы тысячи актеров и статистов, потрясая оружием, бегали и кричали и безумствовали в огромном оранжево-черном Гербовом зале. Отряд режиссеров пытался внести некоторую организованность в хаос, но все это было началом, цветочками, потому что на площади участвующих должно было быть не менее десяти тысяч»¹⁵.

Взрослые люди, как дети, играли в войну и в победу. Создатель Симфонии гудков А. Авраамов «дирижировал» своим урбанистическим монстром, стоя на крыше четырехэтажного дома и размахивая красными флагами. Наверное, он чувствовал себя революционным покорителем звуковой стихии. Многотысячная фанатичная толпа была доведена до экстаза. Так обеспечивалось решение главной агитационной задачи — зажечь толпу, тогда писали — массу! Эта же цель была и у знаменитых физкультурных парадов, первый из которых состоялся в 1919 году. С 1937 они стали ежегодными и над их созданием работали превосходные специалисты (в том числе К. Я. Голейзовский, С. С. Прокофьев и В. Э. Мейерхольд). Один из наблюдателей послевоенного парада 1945 года, американский генерал Д. Д. Эйзенхауэр, вспоминал: «Пять часов стояли мы на трибуне мавзолея, пока продолжалось спортивное представление. Никто из нас никогда не видел ничего даже отдаленно похожего на это зрелище. Спортсмены-исполнители были одеты в яркие костюмы, и тысячи людей исполняли движения в едином ритме. Народные танцы, акробатические номера и гимнастические упражнения исполнялись с безупречной точностью и, очевидно, с огромнейшим энтузиазмом. Оркестр, как утверждали, состоял из тысячи музыкантов и непрерывно играл в течение всего пятичасового представления»¹⁶.

¹⁴ Настоящее имя Лев Владимирович Ольконицкий (1891–1967) — писатель, сценарист. Один из основателей советского приключенческого романа («Никаких случайностей», 1924; «Тайна сейфа», 1925 и другие). По сценарию Л. Никулина снят фильм «Операция „Трест“», 1967. Писал также о деятелях культуры: о Ф. И. Шалапине, И. А. Бунине, А. И. Куприне.

¹⁵ Цит. по: Анненков Ю. Дневник моих встреч. М., 2002. С. 356.

¹⁶ Цит. по: Карпов В. В. Маршал Жуков. Опала. М., 1994. С. 104.

Без музыкального сопровождения осуществить перечисленные и многие другие в изобилии создаваемые советские массовые «действия»¹⁷ было бы невозможно. Революционных песен и гимнов было не очень много, так что возникала острая необходимость в создании нового специфического репертуара. Первой массовой «агиткой», предназначенной для этих целей, можно с полным основанием назвать коллективную декламацию с сопровождением духового оркестра «Наш марш», написанную первым комиссаром МУЗО Артуром Сергеевичем Лурье. Первое исполнение произведения состоялось во время открытия памятника Карлу Марксу. «На торжества мы приехали на нашем автомобиле, обтянутом для пушного эффекта красным кумачом, — вспоминал Лурье. — В таком виде мы появились на площади около Смольного; свидетелем этого зрелища был тогдашний председатель Петроградского совета Г. Зиновьев»¹⁸. Современники относили Лурье к числу «комфутов» (коммунистов-футуристов — выражение В. В. Маяковского). «Комфутом» он считался не столько потому, что состоял тогда в партии большевиков, сколько потому, что в его музыке революционность идейного посыла соединилась с радикализмом художественного высказывания. Путь, по которому шли тогда многие «левые» и в западной музыке.

И совсем не случайно русская эмиграция уловила в этом сочинении «первого советского музыкального комиссара», вскоре навсегда отчалившего от родных берегов, чуждый ей содержательный слой. «Эмигранты ничего лучшего не придумали, как объявить „Наш марш“ гимном большевистской революции», — впоследствии писал Лурье¹⁹. Своим творческим примером Лурье наметил три направления новой деятельности Музсектора Госиздата: музыкальные «плакаты» (уже упомянутый «Наш марш»), хоровые песенные композиции (двенадцать хоров на тексты из поэмы А. Блока «Двенадцать») и детская музыка (фортепианный цикл «Рояль в детской»). Когда вскоре в Музсекторе был создан Агитационно-просветительный отдел, он начал работу в заданном Лурье направлении.

¹⁷ Перечислено лишь некоторые из советских массовых зрелищ или действ (в то время оба обозначения массовых праздников были употребительными): «Действо о III Интернационале» (силами Красной Армии) 7 ноября 1918 в Петрограде; «Мистерия освобожденного труда» 1 мая 1920 в Петрограде; (реж. Ю. П. Анненков, А. Р. Кутель, С. Д. Масловский); «К мировой коммуне» (реж. Н. В. Петров, С. Э. Радлов, А. И. Пиотровский, начальник пост. К. А. Марджанов) в 1920 в Петрограде; «Борьба труда и капитала» (реж. Н. П. Охлопков) в 1921 в Иркутске. См.: *Луначарский А. В. О народных празднествах // Театр и революция. М., 1924. С. 63–67; Луначарский А. В. История советского театра (очерки развития). Т. 1. Л., 1933. С. 264–290.*

¹⁸ *Нестьев И. В. Из истории русского музыкального авангарда. Статья первая. Артур Лурье — комиссар по делам музыки // Советская музыка. 1991. № 1. С. 81.*

¹⁹ Там же. С. 84.

Но уже без него. Смещенный в январе 1922 года с должности, Лурье в том же году был направлен Луначарским в заграничную командировку и на родину уже не вернулся.

«Наш марш» Лурье породил последователей. В 1919 году Музсектором был издан «Гимн-марш 1 мая» Н. Р. Кочетова²⁰ (и это при дефиците всего, в том числе и бумаги, отсутствии денег в обращении и продовольственной диктатуре). Еще один пример «революционного» репертуара, как называли такую музыку современники, — «Марш Буденного» Д. Я. Покрасса (слова А. А. Д'Актиля). Конечно, этим сочинениям далеко до эпатазирующей оригинальности опуса «первого музыкального комиссара». Это были произведения традиционного склада. «Марш Буденного» («Мы — красные кавалеристы»), написанный в 1920 году, стал одной из самых популярных песен времен Гражданской войны. В дальнейшем он получил скандальную известность. Некоторые посчитали, что Покрасс использовал фольклорную мелодию еврейского свадебного напева. На рубеже 1920 – 1930-х годов данное обстоятельство стало поводом для требования РАПМ запретить эту песню.

Массовое издание «революционного» репертуара началось уже после окончания периода «военного коммунизма», в пору разворачивания «новой экономической политики». В конце 1921 года в Музсекторе Госиздата организован Агитационно-просветительный отдел. На это обстоятельство следует обратить особое внимание. Как свидетельствует Н. Я. Брюсова, это было «оформленное признание „революционной“ музыки как особого музыкального жанра»²¹. Главной задачей Отдела стало «обслуживание» самодеятельных хоровых коллективов: красноармейских, рабочих и школьных. На обложках таких изданий значилось общее обозначение «агитационно-просветительная литература». Возникло также противопоставление — собственно концертов и концертов для рабочих. В инструктивных письмах, содержащих запреты на исполнение, часто встречается использование словосочетания: «разрешается (или запрещается) для концертов в рабочих клубах».

Соответственно «агитационной» или «революционной» музыке была противопоставлена «художественная». «...Печататься здесь, будучи консультантом по современной русской художественной музыке и регулируя вопросы очереди печатания (так как мы очень стеснены пока), я, конечно,

²⁰ Кочетов Николай Разумникович (1864–1925) — окончил как юрист Московский университет, работал в качестве музыкального критика в дореволюционных периодических изданиях, композитор и дирижер. С 1918 года состоял в МУЗО Наркомпроса. Один из организаторов Института музыкальной науки (ГИМН).

²¹ РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 122. Л. 5.

поставлен в такое положение, что свои сочинения мне очень трудно здесь продвигать в издание», — писал в мае 1924 года Н. Я. Мясковский С. С. Прокофьеву²². «Агитационный» репертуар, в противоположность «художественному», печатался много. За один 1923 год отдел выпустил более пятисот произведений. К тому же издавались такие сочинения всегда ярко и красочно, с использованием советской символики: серпа и молота, красных звезд и знамен.

Круг авторов «революционной» музыки был широк. Для отдела писали Д. С. Васильев-Буглай, К. А. Корчмарев, Л. В. Шульгин, А. А. Сергеев, А. Е. Туренков, М. И. Красев, А. Д. Кастальский, С. Н. Василенко и А. Ф. Гедике. Издавал свои сочинения по Агитационно-просветительному отделу и Н. А. Рославец. Назову такие его композиции, как «На Первое мая» из цикла «Песни революции», «Ткач» из цикла «Поэзия рабочих профессий», «Последнее чудо» и «Смокли залпы» из цикла «Песни о 1905 годе».

Как воспринималась такая новая музыка? Какие задачи перед ней ставились?

Прежде всего, наличествовало ясное понимание того, что данный вид «продукции» — это «некий добавок к тому, что является музыкой в собственном смысле этого слова, по существу, даже не искусство, а использование художественной формы для целей агитации»²³. Различие двух родов музыкального сочинительства подчеркивалось всеми средствами. И далеко не все композиторы приняли подобное разделение. Для многих участие в подобных «революционных» замыслах являлось в 1920-е годы абсолютно неприемлемым. Через много лет, уже после «переворота 1948 года», мысленно обращаясь к начальным годам советской власти, Н. Я. Брюсова мучительно пыталась обозначить начало, исток того пути, по которому двинулось отечественное искусство. «Основная группа композиторов восприняла Великую Октябрьскую социалистическую революцию как что-то далекое от творческой жизни художника. Большинство их стояло в стороне от политической жизни». Брюсова выделяла приверженцев классической традиции (А. К. Глазунов, М. М. Ипполитов-Иванов, А. Ф. Гедике и Р. М. Глиэр) и «композиторов-западников» (Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, В. В. Щербачев, С. Е. Фейнберг, Ан. Н. Александров, М. Ф. Гнесин, А. А. Крейн и молодые Д. Д. Шостакович, Л. К. Книппер, А. М. Веприк, Д. Б. Кабалевский, Л. А. Половинкин, Н. Н. Крюков, А. В. Мосолов, В. М. Дешевов, В. Я. Шебалин, А. С. Абрамский). «Но это деление на

²² С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / Сост. М. Г. Козлова и Н. Р. Яценко. М., 1977. С. 193.

²³ Здесь и далее цитируются воспоминания Н. Я. Брюсовой (РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 122. Л. 7).

„новаторов“ и „консерваторов“ не мешало композиторам ощущать себя в целом единой идейно сплоченной группой. Для тех и для других музыка делилась только на „хорошую“ и „плохую“. Это основное ядро фактически руководило в эти первые годы всей музыкальной жизнью страны, и издательствами, и репертуарной концертной политикой, и организацией педагогической работы. Лишь массовая музыкально-просветительная работа велась обособленно, ибо она не казалась „ведущим“ музыкантам достаточно значительным явлением»²⁴.

Конечно, мемуаристка приводила слишком категоричные оценки, искала «идейного врага». Прежде всего, преувеличивалась резкость оценки, которую давали академические композиторы общему руководству музыкальной жизнью. В 1920-е годы наблюдалась полная неупорядоченность. Создавалось огромное количество структур, управляющих искусством: Главрепертком, Главискусство, Наркомпрос, Главполитпросвет, Пролеткульт, Культпроп. Каждая из них имела свои представления о том, как, в каком направлении развиваться искусству. Часто, как говорится, правая рука не знала, что делает левая. В общей несогласованности имелись свои плюсы, дававшие возможность реализации смелых художественных проектов. К тому же вышеназванных композиторов объединяла отнюдь не «идейность» («западническая», «асмовская»), которую будут постоянно приписывать им оппоненты. Объединяло другое — брезгливое неприятие халтуры, забвения секретов ремесла, конъюнктурности посылов, низведения свободного творческого высказывания до рамок «пролетарского обслуживания масс». Двадцать третьего декабря 1923 года Мясковский писал Прокофьеву из Москвы в Париж: «...потерял почву под ногами. Писать с той идеологией, то есть, строго говоря, вовсе ни о чем не думая, больше не могу, так как, очевидно, вся эта ранняя канитель никому не нужна. Писать так, чтобы было нужно у нас, — трудно, так как придется опроститься до райского состояния, а я все-таки слишком от этой безоблачности и бескостюмности далеко уехал»²⁵. К тому же вокруг «агитационной» музыкальной продукции по большей части группировались сочинители весьма скромных дарований, нередко просто графоманы. Таких имен, как Лурье и Рославец или Кастальский среди «революционных» композиторов поначалу было совсем немного. Индивидуальность всегда одинока. Бездарность имеет громкий голос и способность к сплочению.

Но и отрицать идеалистический просветительский пафос «агитационного» направления в музыке, сложившегося в первые послереволюцион-

²⁴ РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 134. Л. 26.

²⁵ С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. С. 179–180.



Илл. 3. Карикатура на Н. Я. Брюсову, помещенная в журнале «Советская музыка» (1933. № 4. С. 175) со следующим текстом:

Созвездие «Дева»

Пела я ладовый ритм, шествуя гордо налево,
Ныне умолкла и я — Брюсова, Музыки дева.

ные годы, было бы также сильным упрощением. «Революционная» музыкальная продукция появилась на подготовленной почве. Достаточно назвать деятельность известного издательства «Посредник», направленную на поднятие образовательного уровня российского народа. «Посредник» в дореволюционной России миллионными тиражами печатал массовую литературу, в том числе назидательные рассказы Л. Н. Толстого.

И еще один, уже психологический фактор, кажется, следует учитывать, размышляя о первых послереволюционных годах. Прежде всего, это фактор восприятия прошлого как завершенного, исчерпанного времени с устарелой культурой разгромленных «дворянских гнезд», которая в новой реальности уже не нужна. В новом социальном пространстве все должно быть новым — язык, алфавит, одежда (кожанка, сапоги и кепка с высоким околышем), отношения между мужчиной и женщиной (всту-

пить в половые отношения так же просто, как выпить стакан воды), и, конечно, новая «агитационная» музыка. «Действительно, композиторы Агитационно-просветительного отдела поставили перед собой явно непосильную для них задачу. В их музыке должны были полно, законченно отразиться образы новых, раньше редко изображавшихся музыкой людей, представителей ведущего класса революции — рабочих заводов и фабрик, машинистов поездов, шахтеров»²⁶.

Скоро тематика произведений стала повторяться. Среди наиболее распространенных сюжетов — варианты «гудковой» или «набатной» музыки. Это «Революционный гудок» и «Три гудка» М. И. Красева, «Гудки» С. А. Каца, «Набат» В. Н. Денбского, «Набат» А. И. Орлова. Это песни, хоры и ритмодекламации, посвященные кузнице: «Песня кузницы», «Ковачи», «Кузнец» А. Е. Туренкова, «Бей молотом» К. М. Лазарева, «Кузнец» В. Н. Денбского, «Кузницы» Н. А. Орлова, «Кузнец» А. А. Касьянова», «Кукушка» («Кукует в кузнице кукушка») М. И. Красева.

Наиболее популярной в те времена стала «агитационная продукция» Дмитрия Степановича Васильева-Буглая (1888–1956). Выпускник Синодального училища, он одним из первых среди музыкантов перешел на сторону большевиков. В 1918 году он организовал музыкальный отдел Пролеткульта в Тамбове, сочинял хоры для самодеятельных кружков, эстрадные песни, написал знаменитую песню «Проводы» («Как родная меня мать провожала») на слова Д. Бедного. Песни Васильева-Буглая «Завет» на слова Самобытника²⁷, «Тише, товарищи» на слова Бруснова, «Красная молодежь» на слова Г. Фейгина распевались повсеместно, а «Лейся, песня удалая» на слова С. Потоцкого стала визитной карточкой после революционного рабочего энтузиазма страны, встающей из руин после Гражданской войны.

В марте 1923 года московские «музыканты-коммунисты», как они себя называли, писавшие для Агитационно-просветительного отдела, организовали новую творческую ассоциацию, по примеру художественных объединений, уже имевшихся в других областях искусства. Непосредственным поводом к оформлению ассоциации послужило событие в литературном цеху. Надо сказать, что музыканты часто повторяли действия писателей, которые считались передовым отрядом советской творческой интеллигенции. В 1920-е годы такая поведенческая зависимость проявлялась особенно заметно. После первой конференции пролетарских писателей, прошедшей в марте 1923 года, литераторы, относящие себя

²⁶ РГАЛИ. Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 122. Л. 15.

²⁷ Самобытник — псевдоним. Настоящее имя — Маширов Алексей Иванович.

к пролетарскому направлению, объединились в Московскую ассоциацию пролетарских писателей (МАПП). Музыканты последовали их примеру. Двадцать шестого августа в «Правде» было напечатано воззвание ассоциации, которое современники называли «декларацией»:

Аполитичность и замкнутость музыкальной среды, не нашедшей в себе воли к революционному творчеству, растущая разнужданность концертных программ, проникших в пролетарские клубы, идеологическая неустойчивость молодежи, идущей навстречу музыкальным вкусам нэпа и попадающей в кафе-рестораны, полное отсутствие методологически-классовых подходов к музыкальному просвещению в школах, как общеобразовательных, так и специальных, — такова обстановка нашей музыкальной повседневности, которая привела к созданию ассоциации, положившей в основу своей работы устранение разрозненности революционно-творящих музыкальных сил, и выработку четкой и ясной марксистской линии в подходе к музыкальному искусству.

Отсутствие дошкольных и школьных сборников игр и песен, весьма низкопробный музыкальный материал, преподносимый будущим гражданам в детских садах и в школе, диктуют необходимость строгого пересмотра детской музыкальной литературы.

Хаотичность концертного репертуара, не объединенного ни классовым, ни даже элементарным художественным содержанием, чрезвычайно легкомысленное отношение к репертуару рабочих хоров, военных и народных оркестров, отсутствие популярной литературы по вопросам истории музыки и ее теории, по вопросам изучения ритма трудовых процессов и, наконец, отсутствие художественного классового критерия при издании музыкальных произведений прошлого и настоящего, — таков ряд пустых мест, к заполнению которых должны быть привлечены как музыканты-коммунисты, так и лица, разделяющие основные положения ассоциации.

Инициативная группа ассоциации избрала временное бюро в составе т.т. Черномордикова, Сергеева и Шульгина.

Бюро, тесно связанное с музыкальным сектором Госиздата, устанавливает также связь с партийными органами и политпросветительными учреждениями Москвы и организует исполнительный аппарат ассоциации с целью пропаганды среди пролетариата музыкально-революционных произведений и динамически-насыщенных произведений прошлого и вовлекает в сферу воздействия ассоциации музыкально-теоретические силы республики.

Исполнительное бюро ассоциации, учитывая общность основных целей с союзом пролетарских писателей и с объединени-

ями «Молодая гвардия», «Кузница» и др., мыслит в дальнейшей работе необходимость сотрудничества этих групп, родственных по своим пролетарским устремлениям и, приступая к своей практической работе, призывает всех музыкантов-коммунистов и лиц с революционно-творческим тяготением к объединению и четкому осознанию своих классовых задач.

Исполнительное бюро пролетарских музыкантов²⁸.

Ассоциация расположилась в помещении Музыкального сектора Госиздата, непосредственно в Агитационно-просветительном отделе, что свидетельствовало о том, что с первых дней своего существования она имела государственную поддержку²⁹.



Илл. 4. Обложка первого номера журнала «Музыкальная новь». Автор обложки неизвестен.

На этот факт следует обратить особое внимание. Не случайно декларацию Ассоциации напечатала «Правда», а за ней и «Известия». Ни одно из существующих творческих объединений с самого начала не располагало такими мощными, как теперь принято выражаться, административными ресурсами. Уже с января следующего 1924 года Ассоциация в музыкальном секторе Госиздата начинает издавать свой журнал «Музыкальная новь». Ответственный редактор журнала — А. А. Сергеев, редакторы — С. М. Чемоданов и Д. А. Черномордилов. Издание выходило ежемесячно тиражом в 1 500 экземпляров. Казначеем нового общественного объединения был избран Л. Лебединский.

Присутствие имени С. М. Чемоданова, популярного в музыкальной Москве 1920-х годов критика, облагораживало новое издание. Сергей Михайлович Чемоданов (1888–1942) имел два образования, за его плечами был филологический факультет Московского университета и Московская консерватория (класс К. Н. Игумнова). В послереволюционные годы он

²⁸ Ассоциация пролетарских музыкантов // Правда. 1923. 26 августа. С. 6.

²⁹ К Декларации АПМ, помещенной в «Правде», прилагался постскриптум с указанием адреса нового творческого объединения: «Для справок и связи обращаться к т.т. Черномордилову, Шульгину и Сергееву — Неглинный проезд, 14, тел. 63-27 и 15-42. Музыкальный сектор Госиздата».

преподавал в Московском университете, в ГИТИСе, активно работал в области музыкального радиовещания, много печатался, выступал публично. В первых номерах журнала «Музыкальная новь» появляются статьи о Д. Мило [Мийо. — Е. В.] и Павле [так! — Е. В.] Хиндемите, дается информация о работе других творческих объединений. С программной статьей «Современное музыкальное творчество и предпосылки нашей творческой работы», являющейся журнальной версией доклада, прочитанного в Ассоциации 31 января 1924 года, выступает композитор Л. В. Шульгин. В качестве основных задач Ассоциации названы:

1. «Живая связь с пролетарской массой», проявляющаяся в работе в рабочих кружках;
2. «Преодоление фетишизма творчества», заключающееся в использовании коллективной работы как основного метода;
3. «Овладение старой культурой, в частности, техникой. <...> В этом мы должны уподобиться нашему рабочему правительству. <...> ...Без овладения техникой мы далеко не уйдем»;
4. «Создание революционной музыки без слов, агитационной по своему своему существу»;
5. «Создание новых инструментов»³⁰.

Шульгин ссылаясь, в частности, на то, что подобные работы уже велись в ГИМНе.

В декларации и основных задачах АПМ обращает на себя внимание то, что в них впервые заявляется о классовом подходе к искусству, а также о просветительском характере объединения, о приверженности его членов идее сохранения традиционного и нового искусства, революционного по сути, а не по характеру использования литературных текстов.

Деятельность основателей организации очень скоро показалась молодым ее членам недостаточно радикальной, и примерно через год в РАПМе случился раскол.

Однако не заметить родственность намерений Пролеткульта, МУЗО Наркомпроса и РАПМа невозможно. Не случайно после разгрома Лениным Пролеткульта Б. Б. Красин и Н. Я. Брюсова оказались при должностях в Наркомпросе. Не случайно та же Брюсова стала фактически идейной вдохновительницей ПРОКОЛЛа. Не случайна и ее работа по кадровому «укреплению» Московской консерватории. При всех сварях, которые случались у музыкантов-революционеров между собой, при всем различии степени радикализма их «идейных платформ», все они являлись провод-

³⁰ Шульгин Л. В. Современное музыкальное творчество и предпосылки нашей творческой работы // Музыкальная новь. 1924. № 4. С. 15–17.

никами взглядов, которые внедряли большевики: взглядов на искусство как на способ идеологического обслуживания их политических намерений в художественных формах.

Литература

1. *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч. М.: Захаров, 2001. 512 с.
2. Ассоциация пролетарских музыкантов // Правда. 1923. 26 августа. С. 6.
3. *Карпов В. В.* Маршал Жуков. Опала. М.: Вече, 1994. 415 с.
4. *Луначарский А. В.* О народных празднествах // Театр и революция. М., 1924. С. 63–67.
5. *Луначарский А. В.* История советского театра (очерки развития). Т. 1. Л.: Художественная литература, 1933. 404 с.
6. *Нестьев И. В.* Из истории русского музыкального авангарда. Статья первая. Артур Лурье — комиссар по делам музыки // Советская музыка. 1991. № 1. С. 81–90.
7. Обзор Музыкального Отдела Московского Пролеткульта // Искусство. 1918. 6 августа. С. 4.
8. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / Сост. М. Г. Козлова и Н. Р. Яценко. М.: Советский композитор, 1977. 599 с.
9. *Шенталинский В.* Мастер глазами ГПУ. За кулисами жизни Михаила Булгакова // Новый мир. 1997. № 10. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/10/shental.html (дата обращения: 16.03.2010).
10. *Шульгин Л. В.* Современное музыкальное творчество и предпосылки нашей творческой работы // Музыкальная новь. 1924. № 4. С. 15–17.

Документы

Из личного дела Э. И. Каплана

Публикуемые документы из личного дела Э. И. Каплана (архив СПбГК) знакомят с творческой биографией оперного режиссера и педагога и театральной жизнью 1920-х годов в целом, открывая одну из страниц истории Ленинградской консерватории и Оперной студии. Впервые публикуется письмо В. Э. Мейерхольда к Каплану.

Ключевые слова: Каплан, Мейерхольд, Оперная студия Ленинградской консерватории, кафедра режиссуры музыкального театра, архив СПбГК.

Эмануил Иосифович Каплан (1895–1961) — разносторонне одаренный художник. Певец и декоратор оперных спектаклей, автор архитектурных проектов и исследователь теоретических основ музыкальной режиссуры, Каплан особенно ярко проявил себя как оперный режиссер и педагог. Он был солистом и режиссером МАЛЕГОТ’а и ГАТОБ’а имени С. М. Кирова, преподавал в Ленинградской консерватории и в Ленинградской академии художеств. Его постановки опер «Евгений Онегин» (1929) и «Дон Жуан» (1956) в ГАТОБ’е, «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1932) и «Фальстаф» (1941) в МАЛЕГОТ’е имели большой успех. Дарование Каплана высоко ценил Б. В. Асафьев, написавший ему на дарственной фотографии: «Режиссеру, превращающему музыку в театр и театр в музыку». Среди учеников Каплана — известные режиссеры Р. И. Тихомиров и А. Н. Киреев.

Отобранные для публикации материалы из личного дела Каплана, которое хранится в архиве Санкт-Петербургской консерватории, представляют интерес как для знакомства с его творческой биографией и театральной жизнью того времени в целом, так и для изучения истории Консерватории и Оперной студии.

Особую ценность представляет публикуемое впервые письмо В. Э. Мейерхольда к Каплану. Великий режиссер был одним из тех, кто оказал решающее влияние на творческое формирование Каплана. Школу режиссуры Мейерхольда Каплан прошел на практике, будучи лаборантом Театра имени Вс. Мейерхольда (апрель 1927), а также приняв деятельное участие в знаменитой мейерхольдовской постановке «Пиковой дамы» на сцене МАЛЕГОТ’а (1935). Публикуемое письмо — свидетельство того, как Мейерхольд поддерживал режиссерские и педагогические начинания

своего молодого коллеги. Возможно, не без содействия и рекомендаций Мейерхольда Каплан получил предложение поставить оперы для «Русских сезонов» в Париже.

Становление Каплана-режиссера было тесно связано с Оперной студией Консерватории. Его режиссерский дебют — постановка «Бастьена и Бастьенны» Моцарта (1925). Следующими этапными спектаклями стали «Кашей бессмертной» Римского-Корсакова с И. В. Ершовым в главной роли (1926) и «Саламанкская пещера» Б. Паумгартнера¹ (1928). В этих работах реализовались новые, экспериментальные взгляды Каплана на режиссуру музыкального театра. Все три спектакля составили основу программы триумфальных гастролей Оперной студии на Моцартовских торжествах в Зальцбурге (1928). Среди публикуемых документов выделяются два, запечатлевшие колоритные подробности скандала, произошедшего во время спектакля «Бастьен и Бастьенна» в Оперной студии. В роли обвинителя выступает зачинщик скандала и автор жалобы, ревнитель закона и порядка «Завпож т. Петс», как будто сошедший со страниц зощенковского рассказа. «Обвиняемый Каплан» в ответном послании наносит противнику сокрушительное поражение. Эти материалы живо передают атмосферу, в которой приходилось работать творческому коллективу Оперной студии в 1920-е годы.

Каплану принадлежит ключевая роль в становлении кафедры режиссуры музыкального театра СПбГК. К началу 1927 года он разработал собственную программу для класса оперно-сценического искусства, получившую одобрение Мейерхольда. В 1934 году Каплан совместно с Б. В. Асафьевым, А. В. Оссовским и И. И. Соллертинским организовал оперно-режиссерский факультет. С 1937 года Каплан — заведующий оперно-режиссерской кафедрой, с 1938 — профессор оперно-режиссерского факультета. В публикуемой Автобиографии 1945 года Каплан пишет: с 1927 года «работа в качестве педагога Консерватории является непрерывной моей основной работой». Можно не сомневаться, что работу эту он с огромной пользой для Консерватории продолжал бы до самой своей смерти. Однако в 1949 году его освободили от обязанностей зав. кафедрой «как не обеспечившего необходимой идейно-политической направленности в работе кафедры». Следующий удар был нанесен осенью 1951 года, когда Каплана попытались перевести в Ташкентскую консерваторию; в ответ на это он подал прошение об увольнении из Ленинградской консерватории. Материалы о драматичном завершении педагогического пути Каплана также представлены в данной публикации.

Михаил Алейников

¹ Бернхард Паумгартнер (1887–1971) — австрийский композитор.

Д. 107. Л. 200.

РСФСР
Народный Комиссариат
по Просвещению
Ленинградская
Государственная Консерватория
21 января 1927 г.
№ 3426.
Ленинград.
Театральная пл. 3.

УПОЛНОМОЧЕННОМУ НКП

Правление ЛЕНИНГРАДСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ в дополнение к личному Вам докладу проректора — професс[ора] ОССОВСКОГО А. В. и в изъятие из указания Центра на нежелательность приглашения в текущем учебном году новых педагогов ввиду финансовых затруднений — настоящим просит дать Ваше согласие на допущение гр[аждани]на КАПЛАН Эммануила Иосифовича² к исполнению должности ассистента по режиссерскому классу Оперной Студии согласно избранию Совета Вокального Отделения, утвержденному Правлением Консерватории³. Должность эта не вызывает лишних расходов, так как КАПЛАН поведет режиссерскую работу взамен С. Э. РАДЛОВА⁴, заканчивающего постановку оперы «РИГОЛЕТТО» и затем прекращающего дальнейшую работу по Оперной Студии.

РЕКТОР ЛГК

А. К. Глазунов

СЕКРЕТАРЬ ПРАВЛЕНИЯ

Б. Н. Хватский⁵

[Резолюция]

На личном докладе 25/1

Зам[еститель] Уполномоченного признал достаточным постановление Правления об допущении асс[истента] Каплана теперь же к работе, с тем,

² Сам Каплан писал свои имя и отчество как Эмануил Иосифович. В документах его имя нередко записывали как Эммануил, а отчество — как Осипович или Иоселевич.

³ Правление ЛГК допустило Каплана к исполнению должности ассистента по режиссерскому классу с 7.01.1927.

⁴ Радлов Сергей Эрнестович (1892–1958) — режиссер, драматург, теоретик и историк театра.

⁵ Б. Н. Хватский — секретарь Правления ЛГК.

чтобы избрание его в асс[истен]ты было представлено в общем порядке
в Главпредобр на утверждение.
Проф[ессор А. В.] Оссов[ский]
[...]
26/1

* * *

Д. 107. Л. 201.
КОПИЯ

ПРОФСОЮЗ
РАБОТНИКОВ ИСКУССТВ СССР
Ленинградск. Губотдел
27/I-1927 года
№-92.

УДОСТОВЕРЕНИЕ

Дано сие члену Союза Работников Искусств архитект[ору] Каплан Э. И.
(чл[енская] книжка № 230/9), состоящему на службе в Консерватории,
в том, что он по своей квалификации причислен к — XV-[му] разряду 17-ти
разр[ядной] общей тарифной сетки и посему имеет право на дополни-
тельную комнату, что подписями и приложением печати удостоверяется.

ОСНОВАНИЕ: Постановление ВЦИК и СНК РСФСР от 22/XII-24 г.
Вестн[ик] Лен. Совета № 6 от 2/I-25 г. и инстр[укция] Наркомтруда НКВД
и НКФ РСФСР от 7/VII-25 года № 195-1152 о порядке оплаты жилой пло-
щади работников Искусства.

Председатель Секции ИЗО
Инструктор по Охране Труда
Управляющий делами
ВЕРНО:

Филиппов
Бордюг
[Б. Н.] Хватский

* * *

Д. 107. Л. 202.

№ 4439
15/III-27 г.

СПРАВКА

Дана сия Правлением ЛЕНИНГРАДСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОН-
СЕРВАТОРИИ гр[аждани]ну КАПЛАН в том, что он действительно был
командирован в Москву для участия его в работах лаборантов Театра
имени Мейерхольда.

Выдана на основании про[токола] от 23 ноября 1925 года и удостоверения о командировании в Москву от 3-го апреля 1926 года за № 2727.

Зам[еститель] ПРОРЕКТОРА

по Уч[ебной] части

СЕКРЕТАРЬ ПРАВЛЕНИЯ

профес[сор] АСАФЬЕВ Б. В.

Б. Н. ХВАТСКИЙ

* * *

Д. 107. Л. 205.

№ 1152

4/V 1927 г.

В Правление Л. Г. Консерватории

ассистента

Э. И. Каплана

Заявление

Прошу разрешить мне выехать в Париж после 20^{го} мая для работы по постановке 4-х русских опер в «русском сезоне в Париже». Соответственно прошу выдать мне удостоверение для представления в Административный Отд[ел] Губисполкома⁶.

4/V 1927.

Эм. Каплан

* * *

Д. 107. Л. 208⁷.

РСФСР

НКП

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР

имени

В.С. МЕЙЕРХОЛЬДА

Б. Садовая, 20.

ДИРЕКТОР

Зав. Художествен. Частью

НАРОДНЫЙ АРТИСТ РЕСПУБЛИКИ

Всеволод Эмильевич

МЕЙЕРХОЛЬД

Москва, Большая Садовая, 20.

⁶ Несмотря на то, что «со стороны Консерватории препятствий к отъезду его в отпуск за границу не встречается» (так гласило Удостоверение, выданное Каплану Правлением ЛГК; Д. 107. Л. 206), режиссера за границу не выпустили.

⁷ См. фото данного документа (Илл. 1).

Телефоны:

Служебные (кабинет) 56-18
 " 3-33-82, 3-63-01
 Домашний 3-04-11

9–III–1927

Режиссеру Оперной Студии
 Ленинградской Государственной
 Консерватории г. Э. И. Каплану

Познакомившись с выработанной Вами программой для руководимого Вами оперно-сценического класса, а также с черновым планом разрабатываемой Вами постановки оперы Филидора «Санчо Пансо», считаю необходимым выразить свое одобрение как в отношении программы, так и в отношении экспликации к «Санчо Пансо».

Положенная Вами в основу программы концентрическая система дает Вам возможность с наибольшей эластичностью вносить в нее те или иные изменения и дополнения, необходимость которых встретится в процессе Вашей работы.

Я с своей стороны и в дальнейшем буду оказывать Вам свое содействие.
 В. Мейерхольд.

* * *

Д. 107. Л. 209.

В приказ от 18/I-28.

Остается при прежнем
 постановлении. Прот[окол] № 2 § 2
 от 20/I-28 г. 8 пед[агогических] часов.
 [подпись А. П. Аланда⁸]
 19/I-28 г.

В Правление Ленинградской Государственной
 Консерватории

Ассистента
 Эм. Каплана

Заявление

В январе 1927 г. Правление Ленинградской Государственной Консерватории поручило мне постановку опер «Саламанкская пещера» и «Санчо Панса». Вскоре после начала моих занятий мной добровольно в дополне-

⁸ Аланд Александр Павлович — секретарь Правления ЛГК.

ние к порученной мне работе было сделано предложение о предоставлении мне класса оперно-сценического искусства, для которого мной была составлена особая программа, одобренная В. Э. Мейерхольдом⁹.

В силу технических обстоятельств, лежащих вне моей компетенции и известных Правлению, класс до сих пор не образовался. Работа со студентами по постановке выше названных опер не могла протекать нормально в силу неорганизованности всей студийной работы, еще и, в частности, в силу перегрузки аккомпаниаторов и участников этого спектакля, являвшихся ко мне на работу, о чем и я, и студент Брагинский неоднократно заявляли проректору по учебной части и на заседаниях оперного бюро. Перебои в работе привели к тому, что спектакли «Саламанкская пещера» и «Санчо Панса» находятся в отношении работы со студентами в зачаточном состоянии, и их осуществление в текущем сезоне требует интенсивнейших занятий и самых энергичнейших мероприятий для проведения таковых.

Обращая внимание Правления на то, что мной уже проделана большая работа по проработке постановки и ее художественного оформления, игры всех персонажей, совершенно заново составленного сценария и музыкального монтажа «Санчо Панса», текста обеих опер, организации дешевой закупки материалов, причем время, затраченное на всю эту работу, значительно превышает установленную норму и совершенно не под[д]ается учету, обращая также внимание на то, что работа эта ударная и общественного значения, прошу предоставить мне 30 часов в неделю для осуществления этой начатой работы¹⁰.

Эм. Каплан

17 го января 1928 г.

⁹ См. письмо Мейерхольда.

¹⁰ Просьба Каплана нашла поддержку со стороны Президиума Аккомиссии (Академической комиссии). См. следующий документ.

* * *

Д. 107. Л. 211.

№ 37

9/V-28 г.

Выписка из протокола № 23 заседания Президиума
от 9 мая 28 г.

слушали:

О работе Каплана в связи
с сокращением его учебных
часов.

постановили:

Давно недоумевая по поводу жесткого
урезывания часов занятий асс[истента]
Каплан, Президиум Аккомиссии, тем не
менее, не возбуждал этого вопроса, зная,
что указанное действие ревиз[ионной] ко-
миссии явилось результатом недостаточ-
ного знакомства последней с работой Кап-
лана, и лишь теперь, после постановки
«Саламанкской Пещеры», являющей собой
несомненно крупное достижение в рабо-
те Оперной Студии, — Президиум счита-
ет своевременным ходатайствовать перед
Правлением о пересмотре вопроса о на-
грузке асс[истента] Каплан.

С подлинным верно

отв[етственный] секр[етарь]
1928 г.

А. [Л.] Остров[ский]¹¹.

[...]

Прот[окол] Пр[ика]за № 23 от 14/V-28

Вопрос открыт до
выяснения, когда фактически
приступил к работе.

[подпись А. П. Аланда]

21/V-28 г.

¹¹ Островский Арон Львович (1905–1985) — музыковед-теоретик ЛГК.

* * *

Д. 107. Л. 216¹².

№ 446

16/XI 1928 г.

В ПРАВЛЕНИЕ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ.

5-го Ноября при оперной постановке «САЛАМАНСКАЯ ПЕЩЕРА» и «БАСЬЕН и БАСТЬЕННА» режиссер Каплан требовал об установке в зрительном зале в проходах приставных стульев для участников в опере «БАСТЬЕН и БАСТЬЕННА». Принимая во внимание что согласно положения о пожарной охране приставные стулья категорически воспрещаются, а потому мною как завпожу было ему сообщено, что приставить на проходах стулья разрешить не могу, после чего реж. Каплан с повышенным тоном при присутствии участников студентов сказал, что в таком случае опера не пойдет и тут же объявил, что участники могут идти домой, опера снимается. Учитывая предстоящий скандал со стороны публики и недопустимый подрыв учебной работы Консерватории в интересах Консерватории я был принужден разрешить под своей ответственностью установить 5 шт. приставных стульев, нарушая существующий закон, не смотря на то что в зале партера имелось около 200 свободных мест. Принимая во внимание вышеизложенное, считаю поведение реж. Каплан не совсем уместным и солидным, так как его отношение к своим служебным обязанностям при такой постановке дела говорит за абсолютное отсутствие интересов общего дела Консерватории, ибо приставные стулья не являлись основным в постановке оперы и совершенно без полезно можно было обойтись без таковых. Но вот здесь встал принцип, благодаря которого он мог учинить позор Консерватории. Кроме того, прошу Вашего распоряжения реж. Каплан о том что при постановке в будущем «САЛАМАНСКАЯ ПИЩЕРА» не будет разрешена на аванс сцене, а должна идти общим порядком за железной занавесью табы небыло-бы инцидентов и угроз о срыве оперы, после заключенных условия на таковую с организациями.

В силу всего вышеизложенного прошу призвать реж. Каплан к порядку в смысле подчинения существующих законоположения в общих интересах к делу.

Завпож

Петс

12/XI-28 г.

¹² Документ публикуется с сохранением особенностей оригинала.

Прот[окол] № 8 от 14.XI.28 г.
[подпись А. П. Аланда]

Поставить на заседание
правления и вызвать
режиссера т. Каплана
на разбор этого вопроса.
[подпись Б. Н. Хватского]
14/XI 28

* * *

Д. 107. Л. 217.

Прот[окол] № 8 от 22–XI–28 г.
[подпись А. П. Аланда]

В дело
[подпись А. П. Аланда]

На правление
[подпись Б. Н. Хватского]
21/XI 28

В ПРАВЛЕНИЕ ЛЕНИНГРАДСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ.
№ 446
16/XI 1928 г.

14-го сего ноября я был вызван на заседание Правления и мне было прочитано заявление т. ПЕТСА с обвинением меня в целом ряде «грехов» в связи со спектаклем 5-го ноября и с требованием «призвать меня к порядку».

Правление, заслушав мои объяснения, решило считать вопрос исчерпанным (так мне было объявлено). К сожалению, я сам не могу считать вопрос исчерпанным, когда меня обвиняют в «не совсем уместном и солидном поведении», в «отсутствии интересов общего дела Консерватории» и в «принципиальном желании учинить позор Консерватории» (так гласит заявление т. ПЕТСА), и принужден обратиться в Правление с нижеследующим объяснением и просьбой.

5-го сего ноября во время спектакля перед началом «БАСТЬЕН и БАСТЬЕННА» выяснилось, что режиссерское управление не позаботилось о местах, полагаемых по действию для участников спектакля. Принимая

во внимание, что, согласно положениям о пожарной охране, приставные стулья разрешаются только в особых случаях, я сделал попытку при помощи гл[авного] контролера освободить нужные для действия места. Это оказалось невозможным, и я обратился к дежурному пожарному с просьбой разрешить поставить в проходе несколько стульев, на что получил согласие. Неожиданно появился тов. ПЕТС и объявил, что категорически запрещает установку стульев. Не учитывая предстоящего художественного скандала и недопустимый подрыв художественной стороны учебной работы Консерватории, т. ПЕТС, не взирая на мои разъяснения, что «БАСТЬЕН и БАСТЬЕННА» в этом зале уже четыре раза шла, что в Зальцбурге спектакль шел 3 раза¹³, причем приставные стулья во всех случаях разрешались, что зал далеко не переполнен (кстати, к сведению Правления: 13-го ноября с[его] г[ода] на премьере «ДЖОННИ»¹⁴ в Малом оперном театре, где проходы значительно уже, к рядам были приставлены около 15-ти стульев) и что антракт из-за продолжительных споров затягивается, т. ПЕТС в повышенном тоне в присутствии студентов повторил свой отказ, и я в интересах Консерватории принужден был ему заявить, что спектакль им срывается и пойти не может, т. к. изменить мизансцены в течении нескольких минут не представляется возможным. Мое категорическое заявление произвело надлежащее действие: Завпож сдался, затаив, к сожалению, антракт на лишние 15 минут.

Считая такое поведение т. ПЕТСА совершенно неуместным и несомненно вредным, свидетельствующим об абсолютном отсутствии интересов к художественному производству Консерватории, считаю, что, благодаря моей энергичной настойчивости, удалось предотвратить позорный случай, тем более что т. ПЕТС, согласно его заявлению — «приставные стулья не являлись основным в постановке оперы и совершенно [без] полезно» (очевидно — безболезненно. Э. К.) можно было обойтись без таковых», — претендует на право оценивать необходимости или бесполезности тех или иных установленных режиссером положений художественного порядка, прошу призвать т. ПЕТСА к порядку, вменить ему в обязанность по должности предварительное ознакомление со спектаклями или ходатайствовать о том и другом перед Губпожаром, или, наконец, если Правление видит возможным считаться с замечаниями по отношению к художественной стороне спектаклей с точки зрения пожарной охраны, а не художественной, поручить т. ПЕТСУ художественную

¹³ Опера «Бастьен и Бастьенна» была в числе спектаклей, показанных Оперной студией на Моцартовских торжествах в Зальцбурге (1928).

¹⁴ «Джонни наигрывает» — опера Э. Кшенека.

корректуру спектаклей, соответственно поместив в афишах и программах имя т. ПЕТСА вместо моего.

Я же со своей стороны считаю совершенно недопустимыми такие явления, как вмешательство кого бы то ни было во время хода спектакля, как чинение препятствий, исходящее изнутри самой Консерватории, проявляющееся уже не в первый раз со стороны Завхоза¹⁵ в форме бюрократической и чиновнической, проявляющееся со стороны служащего в самой Конс[ервато]рии, по-видимому, не имеющего достаточной общественной подготовки, чтобы судить и действовать по отношению к работам, за которыми определенная общественная ценность в достаточной мере признана (прав т. ХВАТСКИЙ: «Поистине, в Ленинградской Консерватории неблагополучно»), также считаю своей прямой обязанностью самым энергичным образом протестовать в подобных случаях, чем и определяю свое поведение 5-го ноября.

Искренно сожалею, что принужден заниматься таким «делом», как писать подобные заявления.

20 ноября 1928 г.

г. Ленинград

Э. КАПЛАН

* * *

Д. 131. Л. 31¹⁶.

Каплан Э. И.
Автобиография

Отец мой, Каплан, Иосиф Юльевич, происходит из мещан местечка Грозово, Минской губ[ернии], Слуцкого уезда.

Он еще мальчиком служил на лесных сплавах, на Зап[адной] Двине. В 80^x годах он оказался в г. Риге. Всю свою жизнь работал, в качестве служащего, специалиста по лесу, гл[авным] обр[азом], на лесных сплавах, иногда на лесопильных заводах.

Мне известно, что он принимал активное участие в революции 1905 г. Он умер в г. Риге в 1939 г.

Мать — Анна Борисовна, ур[ожденная] Фридланд, занималась домашним хозяйством.

Я родился в г. Риге, 16 янв[аря] (ст. стиля) 1895 г. Среднее образование получил в г. Риге, в реальном училище Петра I^{го}, которое окончил в 1914 г. В 1914, 1915 и 1916 держал экзамены на поступление в Петербургскую

¹⁵ Т. е. со стороны Н. Ю. Петса.

¹⁶ См. фото данного документа (Илл. 2).

Академию Художеств. Все три раза сдавал все экзамены на отлично, но дважды не был принят из-за 3% нормы для евреев. Поступил в Академию в 1916 г.

В 1915 г. был принят в Петербургскую Консерваторию.

В январе 1916 г. был призван в Царскую армию, где прослужил до февраля 1918 г., в чине вольноопределяющегося.

С осени 1918 г. начал учиться в Академии Худ[ожеств]. В мае 1919 г. был призван в Красную Армию, назначен в Политотдел Южфронта и в декабре 1919 г. демобилизован по ходатайству А. В. Луначарского, для продолжения учебы.

В декабре 1919 г. снова поступил в Ленингр[адскую] Консерваторию, которую окончил в 1923 г.¹⁷ Академию Художеств окончил в 1926 г.¹⁸

С 1914 г. сам зарабатывал на жизнь, гл[авным] обр[азом], уроками.

В 1918 г. начал свою педагогическую деятельность, в Музык[альном] училище села Смоленское в г. Ленинграде.

С января 1920 г. (или 1921 г.) поступил на службу в Ленинградские Акад[емические] Театры¹⁹. С момента разделения театров на 2 самостоятельных, служил попеременно то в театре им. С. М. Кирова, то в Малегот'е (1930 – 32 — Малегот, 1932 – 1941 — в театре им. Кирова, с 1941 – 45 — эвакуация с Консерваторией, с 1945 г. до сих пор в Малегот'е).

После окончания Консерватории, в 1923 г. был оставлен при ней, но до 1927 г. работал на основе трудовых соглашений.

С 15/I 1927 г. — работа в качестве педагога Консерватории является непрерывной моей основной работой.

В 1920^м г. женился на сестре М. Штейнберга, Елизавете Осеевне. В 1925 г. развелся с ней: она вышла замуж за моего брата Марка и уехала к нему, вместе с моей дочерью, Мариной (в Берлин).

С этого времени прекратил с ними связь и переписку.

Старший брат, Марк, с 1909 г. жил в Берлине, там учился и до прихода к власти фашистов был профессором Шарлоттенбургского политехникума. С первых дней фашистской власти он бежал из Германии в Иерусалим (сведения получены от проф[ессора] М. Штейнберга).

Мне известно, что дочь моя училась в Лос-Анджелосе, в Театр[альном] Институте.

¹⁷ Учился в вокальном классе Г. А. Боссе. Окончил по специальности «сольное пение».

¹⁸ В тексте ошибочно «1925». Каплан окончил архитектурный факультет Академии художеств.

¹⁹ В МАЛЕГОТ'е: солист (с 1919), художественный руководитель и режиссер (с 1931), главный режиссер (1947 – 1948). В ГАТОБ'е им. С. М. Кирова: солист (с 1920), режиссер (с 1928).

Все мои родственники всегда жили в Риге или за границей. Младшая сестра, Юлия, жила в Италии до прихода к власти фашистов и затем бежала в Америку.

Мать, тетка, старшая сестра и все их дети, мужья и родственники расстреляны немцами в 1941 г. в г. Риге.

В декабре 1934 г. я женился на Шилиевой Зое Владимировне.

Эм. Каплан

2 XII 1945 г.

* * *

Д. 131. Л. 28.

копия

ПРИКАЗ № 171
ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ
КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СОВЕТЕ
МИНИСТРОВ СССР

Москва

22 марта 1949 г.

Освободить профессора КАПЛАНА Эммануила Иосифовича от обязанностей заведующего режиссерской кафедрой Ленинградской Ордена Ленина Государственной Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова как не обеспечившего необходимой идейно-политической направленности в работе кафедры.

Начальник Главного Управления
Учебных Заведений —

Е. Северин

Верно: ст[арший] инсп[ектор] отд[ела]

ГУУЗ'а —

[подпись нрзб.]

* * *

Д. 131. Л. 32.

ПРИКАЗ № 894
КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ
СОЮЗА ССР

Москва

27 октября 1951 г.

§ 2.

Профессора КАПЛАНА Э. И. перевести на педагогическую работу в Ташкентскую Государственную Консерваторию из Ленинградской

Ордена Ленина Государственной Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Председатель Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР

Н. Беспалов.

Верно:

Порохова

В приказ

П. Сер[ебряков]

1/XI 51

* * *

Д. 131. Л. 33.

Копия

Приказ
Освободить
с февраля
9 II – 52 г.

Директору ЛОЛГК

Прошу освободить меня от работы в связи с переходом на пенсию по инвалидности.

профессор Э. Каплан

9 II – 1952 г.

С подлинным верно: [подпись нрзб.]

Рецензии

Павел Луцкер, Ирина Сусидко «Моцарт и его время»

М.: Классика–XXI, 2008. — 624 с.

Творческий дуэт супругов Павла Луцкера и Ирины Сусидко, взяв паузу в работе над фундаментальным многотомным трудом «Итальянская опера XVIII века» (1998 и 2004, продолжение обещано), выпустил в свет монографию «Моцарт и его время».

Нужно сказать, что отечественная моцартиана последнего десятилетия на диво богата интересными публикациями. Тут и два разных по полноте, духу и задачам собрания писем Моцарта¹, и монографии², и издания просветительского характера³, и более десятка научных статей. Готовясь к написанию этого труда, П. Луцкер перевел книгу воспоминаний и анекдотов современников о Моцарте, а также подготовил долгожданное переиздание любимой многими книги А. Эйнштейна⁴. Столь богатый фон, с одной стороны, облегчал задачу авторов, позволяя не тратить время на подробное изложение общеизвестных фактов и на длинные цитаты из источников. С другой стороны, задача, напротив, усложнялась, ибо требовалось сказать о Моцарте нечто новое и притом не сенсационно-парадоксальное, а солидно обоснованное.

На мой взгляд, авторам это вполне удалось.

Книга рождалась практически на моих глазах, и ее замысел прошел путь от почти спонтанного порыва — написать нечто свежее, компактное и достаточно популярное в честь отмечавшегося в 2006 году юбилея Моцарта — до солидного тома для неспешного чтения и вдумчивого перечитывания. Нельзя сказать, что от первоначальной идеи совсем ничего не осталось. Живой язык, иногда переходящий в публицистический (впрочем, лишь там, где это уместно), заострение, а не замалчивание «боль-

¹ *Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем.* М.: Международные отношения, 2006 (научный руководитель издания И. С. Алексеева); *Вольфганг Амадей Моцарт. Письма.* М.: Аграф, 2000 (составление, введение и редакция переводов А. Розинкина, предисловие и общая редакция А. Парина).

² Помимо рецензируемого труда, назову выдержавшую уже три издания книгу: *Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени.* М.: УРСС, 2000.

³ *Акопян Л. Моцарт. Путеводитель.* М.: Классика–XXI, 2006; *Мысли о Моцарте.* М.: Классика–XXI, 2004 (сост. А. М. Меркулов).

⁴ *Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество.* М.: Классика–XXI, 2007.

ных» проблем, интересующих любого читателя (Был ли Моцарт отравлен? А много ли он зарабатывал? А правда ли, что он часто влюблялся?), увлекательные экскурсы в творческую лабораторию композитора: как он сочинял, как записывал, что заимствовал у современников и как с этим материалом обходился... Необходимо сказать, что в процессе написания книги авторы посетили практически все моцартовские места в Австрии, Германии, Чехии и Италии, и в альбоме с иллюстрациями есть поучительные сопоставления одних и тех же пейзажей и зданий: как было при Моцарте и как стало сейчас. Удивительно, но очень многое осталось на своем месте либо было в точности восстановлено после разрушений войны, и это касается не только «музейного» Зальцбурга.

Но все-таки в окончательном своем варианте книга рассчитана в большей мере на профессионально подготовленного читателя, чем на того, кто надеется легко и быстро узнать о Моцарте самое главное, не вслушиваясь в его музыку и не беря в руки партитур, чтобы сверить свои впечатления с приводимыми в книге анализами. Труд Луцкера и Сусидко адресован тем, кто уже освоил и фундаментальную монографию Г. Аберта, и книгу А. Эйнштейна, и работы моцартоведов второй половины XX века. Поэтому читатель не найдет здесь последовательно рассказанной биографии Моцарта или «школьного» разбора хрестоматийных шедевров. Повествование можно сравнить с системой узлов, к которым стягиваются и от которых расходятся многочисленные разноцветные нити. Некоторые из узлов больше связаны с «жизнью», другие с «творчеством». Строгих границ между этими сферами нет, и в целом возникает объемный портрет великого мастера на фоне не только его собственной эпохи, но и всех последующих столетий. Ибо в дискуссии о сути моцартовского гения оказываются вовлечены и его современники, и страстные моцартианцы XIX века, и практически все, кто сумел высказать что-то важное или спорное по этому поводу в наши дни.

Суть замысла книги высказана самими авторами в первой же главе: это — «критическое осмысление мифов о Моцарте», которое, впрочем, отнюдь не равно нигилистическому «развенчанию» всех этих мифов, во многом плодотворных для культуры. Ведь первой «русской книгой» о Моцарте стала маленькая трагедия А. С. Пушкина, из которой вырзла немалая часть моцартовского мифа вообще (переводы трагедии на иностранные языки появились еще в первой половине XIX века). Возможно, поэтому книга П. Луцкера и И. Сусидко начинается как бы с конца — с таинственной истории смерти и погребения Моцарта, смерти, причину которой прежде объясняли то завистью соперников (Сальери или Ф. К. Зюсмайра), то тайным заговором масонов. Ныне серьезные исследователи,

будь то историки с медицинским образованием или музыковеды, пункт за пунктом разбивают все прежние обвинения, расценивая преждевременную кончину и более чем скромное погребение композитора как результат рокового стечения обстоятельств, в которых не было ничего криминального и даже ничего особенно таинственного. Однако живучесть легенды связана, по мнению авторов (к которому я полностью присоединяюсь), с неистребимой потребностью всякой культуры в мифах: Моцарт играл в культуре Нового времени роль Адониса, и «в соответствии с логикой этого архетипа „юный бог“ неизбежно *должен* стать жертвой: он должен погибнуть, чтобы возродиться» (с. 26).

Очень подробно и всесторонне рассмотрен и миф о Моцарте — вечном «ребенке», от чудо-мальчика до «гуляки праздного», сочиняющего музыку между любовными увлечениями, салонными играми и дружескими вечеринками. И вновь пресловутый «инфантилизм» Моцарта оказывается явлением крайне неоднозначным: действительно, некоторая детскость реакций на происходящее (включая нарочитую дурашливость) была Моцарту свойственна до конца его дней, но иногда это была просто защитная маска (о чем догадался шурин Моцарта, актер и художник Йозеф Ланге), иногда — потребность во внешней разрядке после колоссального духовного напряжения, однако, по большому счету, ни «наивным», ни «незрелым» Моцарт не был ни в жизни, ни в искусстве.

Изошренная сложность мышления Моцарта становится предметом пристального анализа в «музыкальных» главах монографии, которые также сфокусированы скорее на проблемах, нежели на отдельных шедеврах. Изучаются самые разные произведения композитора, в том числе малоизвестные (очень ранние или не входящие в обычный репертуар); проводятся наглядные и убедительные сравнения с музыкой современников (главка «„Плагиагы“ Моцарта»). Анализ выявляет, что Моцарт, в принципе говоривший на общем для своей эпохи языке, выражал настолько непростые идеи, что отнюдь не каждый понимал их тогда и понимает теперь. «Ясность» Моцарта — мнимая, и трагическая неприкаянность мастера подтверждает это: такое искусство инстинктивно отторгалось публикой как нечто слишком мудреное, хотя вроде бы похожее на привычную для XVIII века музыку в «галантном» или каком-то ином общепринятом стиле.

В книге предлагается новый взгляд на вопрос о причинах «невостробованности» зрелого Моцарта, которому так и не удалось получить вожделенного места капельмейстера ни при одном из дворов, рукоплескавших ему ранее как вундеркинду. Этому посвящены главы «Претендент I» (история с неполучением должности в Мюнхене) и «Претендент II»

(полууспех в Вене, принесший Моцарту звание придворного «камерного композитора», но не капельмейстера). П. Луцкер и И. Сусидко, еще раз изучив документальные данные и музыкально-исторический фон, приходят к выводу о том, что отчасти в своих карьерных неудачах был виноват и сам Моцарт — вернее, характер дарования и тип его личности, мало приспособленной к ежедневной рутинной службе: «Вольфганг хотел занять придворный пост, но при этом вел и внутренне ощущал себя концертирующим виртуозом-солистом, рассчитывая при этом на соответственно высокую оценку своих талантов и высокую оплату. А это было невозможно в принципе» (с. 224; здесь речь идет о попытках 1777–1779 годов). Но, с другой стороны, и свободным художником Моцарт стал, как пишут авторы, «поневоле»: ни один здравомыслящий музыкант XVIII века не представлял себя без какого-либо официального статуса, поскольку тип творца, заведомо противопоставляющего себя обществу, тогда еще не сформировался.

Наиболее проблематичной, с моей точки зрения, остается дискуссия о «позднем стиле» Моцарта: существовал ли этот стиль вообще, и разумно ли говорить о «позднем стиле» композитора, умершего совсем еще, по нашим понятиям, молодым? С одной стороны, всякий, кто имеет опыт эмоционального и умственного погружения в произведения Моцарта 1788–1791 годов, ощущает, что в них появляется некое новое качество, которого еще не было, например, ни в «Свадьбе Фигаро», ни в Пражской симфонии (№ 38). Но этот сдвиг трудноуловим и трудноописуем, и потому любое наблюдение может быть опровергнуто примерами из более ранних сочинений, где есть аналогичные приемы, а любые психологические экскурсы легко отменяются в сторону как субъективные и ненаучные. Нынешние слушатели музыки Моцарта, например, знают, что какое-то произведение было написано в год смерти композитора, и оно насыщается для них трагическими обертонами.

На мой взгляд, в этом разделе авторы слишком осторожны и уклончивы, и слишком часто прячутся за чужие мнения, так что остается не совсем понятным, полностью ли они отрицают наличие «позднего стиля» у Моцарта, или признают его с некоторым оговорками, — или, быть может, усматривают его признаки в чем-то ином, не в пресловутых «трагических» аллюзиях. Единственный музыкальный анализ в этой главке (Andante из струнного Квартета KV 421 d-moll — 1783 и аналогичная часть из струнного Квартета KV 590 F-dur — 1790) меня не очень убеждает, поскольку существует как бы сам по себе, наподобие вставной новеллы без однозначного вывода.

Зато совершенно по-новому освещена проблема позднего оперного творчества Моцарта, где акцент делается не только на сверхпопулярной «Волшебной флейте», но и на загадочной *Così fan tutte* и на внешне академичном «Милосердии Тита». Не секрет, что многие крупные музыковеды первой половины XX века, воспитанные на реалистическом и психологическом театре XIX века, были склонны очень предвзято относиться к жанру оперы-сериа. Почти ни одного доброго слова не говорят в адрес «Милосердия Тита» ни Г. Аберт, ни А. Эйнштейн, с сожалением отмечая стечение обстоятельств, заставивших уже больного композитора спешно взяться за этот «госзаказ» (опера, напомним, ставилась в 1791 году в Праге по случаю коронации императора Леопольда II королем Чехии). Между тем в конце XVIII века «Милосердие Тита» пользовалось любовью публики и вызывало восторги некоторых знатоков, а сам Моцарт охарактеризовал свою оперу как «образцовую». Именно это, как полагают авторы, должно помочь нам понять особенности этого необычного произведения: вроде бы конъюнктурного и консервативного, но в то же время безупречно красивого и овеянного той самой мудростью, в которой много печали.

Книга названа «Моцарт и его время», и она этому названию полностью соответствует: личность и творчество композитора рассматриваются исходя из тех представлений и ценностей, которые были присущи ему самому и его современникам. Однако постоянным контрапунктом звучит и другая тема: «Моцарт и наше время», которая откровенно вырывается на поверхность в публицистическом финале, где выражается «ужас, смешанный с восхищением» от неумной фантазии предпринимателей, присваивающих ныне имя Моцарта самым неожиданным предметам, включая портсигары, подтяжки, мячики для гольфа, ползунки и т. д. (с. 587–588). Как никто более из череды великих композиторов, Моцарт сделался модным «брендом» и объектом массовой культуры: «О Моцарте знают те, кто никогда *не слышал* его музыки — кроме пары-тройки мелодий, использованных для рингтонов в мобильных телефонах» (с. 589). Проще всего брезгливо отстраниться от подобной профанации, но авторы и тут пытаются понять и обосновать сам феномен моцартовской популярности: Моцарт олицетворяет «некий абсолютный эквивалент той неиссякаемой творческой силы, которая движет жизнью» — то есть божественное начало. И неважно, что поклонение этому началу может приобретать фетишистские или языческие формы (например, через поедание конфет или ветчины под названием «Моцарт») — важно, что значение личности Моцарта отнюдь не исчерпывается его собственным временем.

Читатель-неспециалист, я думаю, получит по прочтении книги богатую пищу для размышлений. А специалист непременно будет к ней воз-

вращаться, используя в том числе и приложенный хорошо составленный справочный аппарат: хронологический список сочинений Моцарта и указатели произведений и имен (жаль только, что иностранные фамилии приведены только в русской транскрипции). Библиография обширна, но не безразмерна, что, по-моему, правильно, поскольку мировая моцартиана практически неисчерпаема. Однако в список цитируемых и обсуждаемых в книге трудов вошли все значительные отечественные и зарубежные новинки конца прошлого и начала нынешнего столетия.

Труд П. Луцкера и И. Сусидко написан с любовью и знанием, и потому после его прочтения возникает чувство благодарности авторам.

Лариса Кириллина

LIBER AMICORUM: Festschriften for music scholars and nonmusicians, 1840 – 1966

Ed. by Zdravko Blažeković and James R. Cowdery. New York: RILM, 2009. — XXXII, 599 S.

С 1967 года Международная ассоциация музыкальных библиотек (IAML) в рамках одного из своих совместных проектов издает Международный каталог литературы по музыке (RILM) — сводный указатель научных публикаций со всего мира, посвященных изучению музыки и связанных с нею сфер. Ежегодные выпуски каталога содержат библиографическое описание печатных книг и журналов, электронных музыкальных ресурсов и других документов на языке оригинала с аннотациями на английском языке и снабжены отдельным справочным томом с указателями авторов и персон и периодических изданий, представленных в выпуске.

Если добавить к этому то, что сейчас RILM доступен в виде электронного издания (онлайн и на CD-ROM), то получается, что он является почти универсальным помощником в поиске научной информации о том объекте, в котором заинтересован исследователь или исполнитель.

Данный каталог охватывает все издания после 1967 года, но Международный центр RILM выпускает также серию ретроспективных тематических каталогов. В конце прошлого — начале этого столетия в этой серии

уже вышли аннотированные библиографические справочники: *Thematic catalogues in music* («Тематические каталоги по музыке», ¹1972, ²1997), *French language dissertations* («Диссертации на французском языке», 1979), *Guitar and vihuela* («Гитара и виуэла», 1985), *Speaking of Music: Music conferences, 1835 – 1966* («Говорить о музыке: музыкальные конференции, 1835 – 1966», 2004). И вот в 2009 году появился первый том еще одного выпуска ретроспективной серии RILM — *Liber amicorum: Festschriften for music scholars and nonmusicians, 1840 – 1966* («Liber amicorum: Фестшрифты музыкальным ученым и немусыкантам, 1840 – 1966»).

Традиция отмечать какую-то юбилейную или памятную дату изданием сборника статей или монографии существует в разных странах. Однако именно краткое и емкое немецкое *Festschrift* (Fest — праздник, торжество + Schrift — сочинение) стало жанровым наименованием для подобных изданий, закрепившимся в разных языках, в том числе, с недавнего времени, и в русском. Первым изданием, в котором оно появилось, была книга К. фон Винтерфельда *Dr. Martin Luthers deutsche geistl. Lieder*, опубликованная в 1840 году как *Festschrift für die vierte Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst* («Фестшрифт к четвертому юбилейному торжеству изобретения книгопечатания»). Эта дата и определяет начало библиографии музыкальных юбилейных и памятных изданий.

Количество фестшрифтов, опубликованных за более чем вековой период, оказалось огромным — более одиннадцати с половиной тысяч изданий в сорока странах на тридцати одном языке. Столь значительный объем побудил составителей разделить справочник на три тома. В первом собраны издания, посвященные музыковедам, а также поэтам, писателям, философам, ученым, церковным деятелям, политикам, титулованным особам. Во втором (он, как и третий, готовится к изданию) — композиторам и музыкантам-исполнителям, в третьем — фестшрифты, посвященные институтам, обществам и даже городам и странам.

Польза *liber amicorum* для музыкального научного мира несомненна. Круг тем юбилейных изданий, чаще всего не ограниченный определенным направлением, не отражается в их заглавиях-адресах, а тиражи обычно невелики (иногда речь идет о единичных экземплярах, как, например, рукописное «Приношение композиторов Вены Ее Величеству Императрице Австрийской Елизавете» — см. *Liber amicorum*, № 146). И вот, благодаря труду сотрудников Международного центра RILM, этот малоизвестный материал получает всестороннее информационное освещение и вводится в поле зрения ученых и исполнителей.

Русских заглавий в первом томе *Liber amicorum* немного: два издания, посвященные Б. В. Асафьеву (брошюра «Борис Владимирович Асафьев,

орденоносец, Народный Артист РСФСР: К 30-летию композиторской работы и 25-летию литературно-критической работы», № 25, и книга «Памяти академика Бориса Владимировича Асафьева: Сборник статей о литературно-критическом наследии», № 26), брошюра к 150-летию со дня рождения А. С. Пушкина («Пушкин на сцене Большого Театра», № 494) и два труда в честь В. В. Стасова («Владимир Васильевич Стасов, 1824–1906: К 125-летию со дня рождения», № 609, и «В. В. Стасов. К пятидесятилетию со дня смерти (1906–1956)», № 610). Эта подборка содержит далеко не все юбилейные и памятные книги, изданные в России и СССР до 1966 года: здесь, например, пропущены брошюра к семидесятипятилетию А. В. Оссовского («Александр Вячеславович Оссовский». LXXV. Л., 1946) и выпуск журнала «Музыкальная старина», посвященный памяти С. В. Смоленского¹. Думается, однако, что, даже неполная, эта подборка вполне репрезентативна: научные приношения музыковедам, поэтам, писателям в нашей стране выходили и в конце XIX, и в первой половине XX веков, но, как правило, в периодической печати, отдельные издания были редкостью.

Среди других адресатов фестшрифтов, перечисленных в справочнике, обратим внимание на имя Жака (Якова) Гандшина (1886–1955), органиста и музыковеда, преподававшего в 1909–1920 годах в Санкт-Петербургской консерватории, затем уехавшего в Швейцарию. Два сборника памяти Гандшина (они изданы в США и Франции, № 223 и № 225) посвящены медиевистике — одной из главных сфер его интересов и области, в которой Гандшин сделал значительный вклад в европейское музыковедение. Еще один мемориальный сборник (издан в Швейцарии, № 224) включает статьи самого Гандшина, опубликованные в разное время в европейских журналах и свидетельствующие о широчайшем кругозоре ученого — от индийской музыки до европейской классики, от средневековья до современности, от специальных теоретических проблем до общих вопросов музыковедения. Целый ряд статей сборника посвящен русской музыке — народной песне, церковной музыке, роли русской музыки в европейской музыкальной культуре, Мусоргскому, Бородину, Чайковскому, Стравинскому.

По фестшрифтам, посвященным музыковедам, можно судить об истории музыковедения, о сложении и развитии национальных и региональных научных школ, об их основателях и выдающихся представителях, о внимании общества к деятельности музыкальных ученых и о признании их заслуг. Цифры говорят сами за себя: Золтану Кодаю посвящено шесть фестшрифтов (из них пять прижизненно), Беле Бартоку — двенадцать (из них десять прижизненно), а Зденеку Неедлы — тринадцать (все прижизненно).

¹ Музыкальная старина. Вып. V. 1911. Составители указателя, впрочем, сами констатируют невозможность учесть абсолютно все когда-либо изданные фестшрифты.

Фестшрифты в честь немусыкантов представляют музыку в контексте искусства, общества, религии, политики и других сфер жизни. В их заглавиях встречаются имена поэтов и писателей: И.-В. Гете, Горация, Э.-Т.-А. Гофмана, Т. Манна, Б. Бьёрнсона, Ш. Пётефи, Р. Тагора; философов: М. Мендельсона, К. Ясперса и Ф. Ницше; культурологов: Б. Кроче и Г. Вёльфлина; церковных деятелей: Папы Григория I и св. Бенедикта; мореплавателей: Х. Колумба и Э. Кортеса; титулованных особ: императора австрийского Франца Иосифа I и югославского короля Александра Карагеоргиевича; политиков: И. Сталина² и А. Гитлера; а также археологов, лингвистов, антропологов, дипломатов, банкиров и других.

Предисловие (автор Дж. Р. Каудери) и две вступительные статьи (авторы Б. Доббз Маккензи и И. Феллингер) рассказывают о возникновении идеи проекта и его истории, освещают особенности жанра юбилейного издания и его развитие, место и значение фестшрифтов в музыкальной жизни. Основная часть тома содержит библиографию самих юбилейных изданий, а также библиографию содержащихся в них статей. Библиография статей сгруппирована по рубрикам: «Справочные материалы», «Общие вопросы», «История музыки», «Этномузыкология», «Звуковые ресурсы», «Исполнительская практика и нотация», «Теория, анализ и композиция», «Педагогика», «Музыка и другие виды искусства», «Музыка и смежные дисциплины», «Музыка в литургии и ритуале». Внутри рубрик описания собраны по темам, например «Звуковые ресурсы» включают в себя «голос», «орган», «клавишные инструменты [прочие]», «струнные», «духовые», «ударные». Систему поиска дополняют предметно-персональный указатель и перечень музыкальных произведений, включенных в фестшрифты.

Книгу не обошел своим вниманием дьявол опечатки. Например, в сведениях о деятельности французского музыковеда и библиотекаря русского происхождения Владимира Фёдорова (1901–1979) указано, что он был «библиотекарем Библиотеки Сорбонны с 1933 по 1993 год» (с. 28), ошибки вкрались и в некоторые русские слова, набранные кириллицей (с. 7, 103).

Мелкие недочеты, однако, не умаляют достоинств такого ценного и чрезвычайно интересного научно-справочного издания, как *Liber amicorum*. Приятным дополнением к нему могла бы стать лишь коллекция самих перечисленных в справочнике фестшрифтов.

Кирилл Дискин

² Сборник, посвященный 70-летию И. Сталина (№ 603), издан в Праге в 1949 году.

*Луи Андриссен, Элмер
Шёнбергер «Часы Аполлона».
Луи Андриссен «Украденное
время». Элмер Шёнбергер
«Искусство жечь порох»*

Андриссен Л., Шёнбергер Э. Часы Аполлона. О Стравинском. Пер. с нидерландского И. Лесковской под ред. Б. Филановского. — СПб.: Институт ПРО АРТЕ, 2003. — 300 с.

Андриссен Л. Украденное время. Сост. и комм. М. Зегерс. Пер. с нидерландского И. Лесковской под ред. Б. Филановского. — СПб.: КультИнформПресс, 2005. — 328 с.

Шёнбергер Э. Искусство жечь порох. Пер. с нидерландского И. Лесковской под ред. Б. Филановского. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2007. — 400 с.

«Настоящее влияние Стравинского только начинается, — пророчили Элмер Шёнбергер и Луи Андриссен в 1983 году. — ...Это воздействие метода, который подпитывается недоразумением, нарочитым искажением, преувеличением, верным неверным выводом» («Часы Аполлона», с. 18).

Сегодня можно констатировать, что прогноз голландских композиторов оказался точным. Одно из подтверждений этому — пронизанные аполлонийским духом Стравинского сочинения самого Луи Андриссена, знаковой фигуры современной академической музыки.

За шесть лет своей жизни в России книги Андриссена и Шёнбергера стали настольными для многих профессиональных музыкантов. Первым появился перевод их совместного труда «Часы Аполлона. О Стравинском» (2003), затем вышли еще две книги: «Украденное время» (2005), собравшая рассказы, лекции, статьи, интервью Луи Андриссена, и «Искусство жечь порох» (2007), объединившая три сборника статей Элмера Шёнбергера.

Все три нидерландских опуса переведены на русский музыковедом Ириной Лесковской в соавторстве с редактором перевода Борисом Фи-

лановским. Перевод в данном случае — титанический труд: в этих искрящихся интеллектуальным блеском текстах что ни фраза, то афоризм, каламбур или фигура умолчания. Поэтому и задача перед Лесковской и Филановским стояла увлекательная, сродни переводу японских хокку или английских лимериков.

«Искусство жечь порох» — собрание очерков композитора и критика Элмера Шёнбергера, лаконичных, стремительных, действительно зажигающих, которые охватывают историю музыки от Баха до Губайдулиной.

В одном из эссе автор цитирует высказывание Аарона Копланда, сравнивающего хорошие стихи с научным открытием: они «словно отвечают на еще не осознанный вопрос» (с. 21). Именно такие неожиданные прозрения, фокусы угадывания мыслей, «ответы, оставшиеся без вопроса» подстерегают читателя на каждой странице книги.

Эти вопросы часто действительно не осознаются, но неизбежно возникают у каждого слушателя/исполнителя/композитора. Шёнбергер рассказывает нам то, что мы хотели бы знать о музыке, но боялись спросить: что такое гений? кто из композиторов заслуживает такого определения? должна ли музыка вызывать «растроганность»? и эмоции вообще?

И Шёнбергер отвечает. «Признак гения — к нему нельзя питать слабость» (с. 65). «XX век кишит изобретателями, но *нашедших* среди них немного. „Находить“ имеет большее отношение к гению, чем к таланту» (с. 71). Эмоции, рождающиеся при слушании музыки, не имеют «ни малейшего отношения к повседневной радости-грусти» (с. 23). Они намного глубже и возникают благодаря «отождествлению с формой [музыкального произведения]» (с. 21). А переживание музыки связано с «неким агрегатным состоянием души, гораздо более глубоким, чем радость... и скорбь» (с. 23).

Предмет исследования Шёнбергера — не только музыка, но и ее отсутствие. Он собирает собственную коллекцию «пауз, у которых не все дома» (с. 33), с гордостью завязанного филателиста демонстрируя и в самом деле редкостные экземпляры: паузы из *Andante* симфонии Гайдна «Часы», «Слышу...умолкло» Губайдулиной и, конечно, произведений Игоря Стравинского («Орфей»).

Ощутимо родство идей Шёнбергера и его соавтора Луи Андриссена, изложившего свою «музыкальную поэтику» в книге «Украденное время».

Андриссен принадлежит к редкой породе композиторов, способных толковать музыку, формулировать действующие в ней законы. Андриссен четко определяет свою эстетическую позицию: «В искусстве мне нравится ненастоящность. Искусство, желающее усилить действительность,

проходит мимо меня» (с. 15). Он также говорит, что хорошее искусство должно быть холодным (с. 145).

В книге «Украденное время» композитор с помощью слов разъясняет смысл своей музыки, занимается толкованием музыкальных текстов, своеобразной музыкальной экзегетикой. Андриссен обращается к философским трудам Платона (в «Государстве» для женских голосов и большого ансамбля), Августина Блаженного (во «Времени»), Маркса (в «Материи»). Сам перечень его сочинений звучит как список логико-философских трактатов: «Время» (1980–1981), «Материя» (1984–1989), «Государство» (1972–1976), «Скорость» (1982–1983, ред. 1984) и даже «Новая математика» (для ансамбля, электроники и видео, 2000).

На сегодняшней музыкальной арене Андриссен — самый значительный продолжатель, чтобы не сказать подражатель, Стравинского. Это определение в данном случае отнюдь не подразумевает вторичности или отсутствия собственного лица. Стилль Стравинского так многообразен и изменчив, что подлинный подражатель неминуемо становится таким же «музыкальным Протеем»; похожий на Стравинского должен быть в первую очередь непохож на него.

Андриссен в своем творчестве не перенимает приемы и музыкальные лексемы Стравинского, но усваивает его правила игры.

Подобно Стравинскому, Андриссен чувствует себя свободным только тогда, когда полностью ограничен. В оркестровой пьесе «Как обстоят дела» (1969) он сознательно «парализует» целую группу оркестра, и не какую-нибудь, а струнную: исполнители должны играть только по пустым струнам, не используя левую руку.

Композитор признается, что не слишком любит струнные, и пьеса специально направлена «против» них. Свои счеты со струнными были и у Стравинского, который однажды на несколько лет совсем отказался от их звучания — слишком чувственного и субъективного для воплощения поставленных им задач.

Андриссен походит на Стравинского и своим отношением к композиторской работе. Он так же пунктуален: ежедневно отводит композиции определенные часы (с десяти до трех), перед началом собственно сочинения играет на рояле — гаммы, фуги Баха, вслушивается в созвучия, интервалы (именно так проводил «разминку слуха» Стравинский) (с. 147).

Творческим *credo* Андриссена стал принцип «что бы ты ни делал, будь настолько точен, насколько можешь» (с. 142), что опять же корреспондирует с высказыванием Стравинского: «некоторые играют мою музыку хорошо, некоторые плохо, и только я один играю ее верно». Верно — больше, чем хорошо.

Есть у Андриссена и свой «Орфей» (Orpheus, музыкальный театр, 1977), а жанр и авторская интонация «Украденного времени» иногда кажутся «украденными» у знаменитых «Диалогов» Стравинского с Крафтом.

С «украденным» временем у Андриссена вообще особые отношения. Одним из способов его обретения для композитора стала работа над «Временем» — сочинением для женского хора и большого ансамбля. Импульсом к его написанию «стал уникальный опыт, в котором время исчезло, оставив вечно длящееся мгновение. Это было больше, чем совершенный покой, это была эйфория — такая сильная, что я решил сочинить про нее музыку» (с. 149). Прежде чем сесть за нотную бумагу, Андриссен два года исследовал все, что прямо или косвенно связано с понятием времени: в первую очередь сочинения Данте Алигьери, которого композитор считал «хранителем времени», а также теорию относительности, историю математики и астрологии, календари, философские труды Оккама, Николая Кузанского («Об ученом незнании») и, конечно, Августина — именно его текст и лег в основу сочинения. В поисках утраченного времени композитор как-то раз даже отправился во Флоренцию — на родину автора «Божественной комедии».

Понятие времени возникает и в «Скорости» для большого ансамбля, построенной на конфликте предельно быстрого пульса и крайне медленного гармонического ритма: «разогнавшись до предела, уже не движешься» (с. 171). Андриссен признается, что хотел написать виртуозное скерцо, в котором «скорость заходит в тупик, а побеждает неспешность» (с. 165). Хочется добавить: неспешность и подлинность.

Idée fixe Андриссена всегда было желание разгадать загадку «стрелок на часах Стравинского» (с. 137). Поиском разгадки (как для него, так и для Шёнбергера) стала работа над «Часами Аполлона»¹ — главной голландской «книгой о Стравинском».

Шёнбергер и Андриссен приближаются тут к деконструктивистскому анализу литературного произведения. Сторонники такого метода анализа считают, что само изложение научного текста должно быть адекватно (а в идеале — конгениально) предмету исследования. То есть научная статья о сонетах Шекспира должна представлять собой венок сонетов, а скажем, диссертацию об «Илиаде» следует писать гекзаметром. В этом смысле «Часы Аполлона» можно считать идеальной музыковедческой книгой — такой, которая сама написана как музыкальное произведение. В данном случае — еще и как произведение Стравинского. Стиль этой книги так же лаконичен, изощрен, в структуре видны мастерство и ясность, за каждым

¹ На голландском языке книга вышла в 1983 году.

поворотом мысли читателя ждет «нарочитое искажение», «недоразумение», «верный неверный вывод».

Опыт Шёнбергера и Андриссена доказывает, что нельзя рассуждать об искусстве нехудожественно. Что мысль, изреченная не изящно, есть ложь. И наоборот — что красиво выраженная идея априори верна.

Композиторы Андриссен и Шёнбергер создают музыковедческий труд как произведение искусства. Составитель книги «Украденное время» Мирьям Зингерс говорит об Андриссене: «Осознание того, что он не философ, не историк, не литератор и не музыковед, дает ему такую свободу, какую носители этих профессий не всегда могут себе позволить. Он не обязан блюсти границы факта и вымысла» (с. 138).

Для голландских авторов важно не только то, *что* говорит китайский философ, и даже не то, что он говорит это *по-китайски*. Важнее — насколько совершенно выражена его мысль. И какой оттенок иронии звучит в его голосе (об иронии см.: «Часы Аполлона», с. 217–219). И даже — что при этом видно из окна («пейзаж в пейзаже» — с. 29–32).

Основной формой выражения мыслей в «Часах Аполлона» становятся афоризм, максима, каламбур. Любые сложные построения сводятся к формулам — объектам с бесконечной плотностью. И потому всегда попадают в цель:

«Творчество Стравинского — лабиринт. Нить Ариадны в каждом закоулке» (с. 54).

«Requiem canticles — реквием реквиему». И пояснение: «Это Messe des morts Берлиоза, усохшая до афоризма» (с. 19).

«„Агон“ — это *игра*, где водит дьявол, а против него вся история балета» (с. 215).

«Слушатель помнит арию — *почти*». «Мелодии Стравинского *почти* удобонапеваемы» (об арии Параши, с. 50).

«Последние такты „Агона“ звучат как конец флорентийского балета 1380 года. И лишь самый последний аккорд дает понять, что это не свечи задули, а выключили свет» (с. 215).

«Первое, что появляется, и последнее, что исчезает, — его улыбка» (о сходстве Стравинского с Чеширским котом, с. 63).

«Брукнеровский ми-мажор на три страницы, втянутый в пылесос» (о *соль-диезе* у бас-кларнета в окончании Вариаций памяти Олдоса Хаксли, с. 58).

Андриссен и Шёнбергер представляют универсалии творчества Стравинского как набор парадоксов (неслучайно Луи с семнадцатилетнего возраста увлекался буддийскими коанами).

Иногда авторы сами формулируют парадоксы по модели известного: лжет или не лжет человек, говорящий «я лгу»? Например: «назовем это мелодией в октаву с неверными нотами. Но тогда кто играет неверные ноты, тромбон или кларнет?» (о фрагменте *Ebony Concerto*, с. 85). Можно ли назвать контрапунктом такое удвоение, в котором неясно, кто кого удваивает? В других случаях авторы выявляют парадоксы в музыке Стравинского: «Парадокс параллельного контрапункта ставит слушателя перед выбором, который невозможно сделать» (с. 85). И демонстрируют примеры, в которых октавы звучат как диссонанс (с. 89).

Парадоксальная логика помогает «поджигателям пороха» прийти к «верным неверным выводам», совершить «прорыв к смыслу через бессмыслицу» — почти по Бердяеву.

«Часы Аполлона» «длятся» 269 страниц, но поражают воображение именно своим лаконизмом. За каждой предельно концентрированной формулой видны напряженные длительные размышления, за каждым словом — умолчание целого предложения, а каждый афоризм выглядит как вывод из пространных логических цепочек — опущенных в тексте. И потому чтение этой книги сопровождается ежесекундной радостью открытия. Как будто после многостраничных алгебраических выкладок внезапно сокращаются подобные члены, и мы получаем $E=mc^2$.

В безумных «Часах Аполлона» за секунду проходят целые сутки, в каждой короткой главе предельно сжат материал огромных исследований. Это целая *Summa* музыковедческих трактатов о Стравинском, усохших до афоризма.

Втянутых в пылесос.

Настасья Хрущева

«Музыка военной поры».
Санкт-Петербургский госу-
дарственный академический
симфонический оркестр.
Дирижер Александр Титов

Northern Flowers NF/PMA 9966-9981. 2009–2010

После «Антологии русской симфонической музыки» Евгения Светланова ни один дирижер в России не отваживался на проекты такого масштаба. Лишь сейчас появилась серия записей, сопоставимая по объему представленным в ней раритетам со светлановской «Антологией». Проект «Музыка военной поры», в который на данный момент вошли двенадцать компакт-дисков, вдохновлен идеей главного дирижера и художественного руководителя Санкт-Петербургского академического симфонического оркестра (ГАСО) Александра Титова. Это уникальное собрание воскрешает целую эпоху, и создание его потребовало от дирижера колоссального труда: надо было отыскать партитуры и проделать их текстологический анализ, подготовить партии, организовать и провести множество репетиций.

Александр Титов — один из немногих дирижеров в нашей стране, преданных музыке XX века. Причем такой, какая не обещает широкого успеха, принадлежа к категории «не для всех». Титов постоянно борется за то, чтобы она была в концертных программах, звучала по радио и записывалась на дорожки компакт-дисков. Нужно обладать колоссальным дирижерским мастерством, чтобы разбираться в пестроте стилей минувшего века, преодолевать технические сложности партитур. И вот перед нами «Музыка военной поры» — собрание произведений, безукоризненных по качеству исполнения и звукорежиссуры. Это симфонии, концерты, симфонические поэмы.

Годы войны были временем расцвета симфонической музыки в СССР. Именно в это время создаются Седьмая и Восьмая симфонии Шостаковича, Пятая Прокофьева — одни из самых известных симфоний XX века. Но симфоническую музыку писали не только вознесенные уже тогда к вершинам мировой славы Шостакович и Прокофьев. Музыка Попова,

Вайнберга, Щербачева, Мосолова, Книппера, в последующие мирные десятилетия не исполнявшаяся или прозвучавшая лишь единожды, достойна того, чтобы о ней вспомнили.

Среди записанных и изданных Александром Титовым сочинений — Вторая и Третья симфонии Попова, Восьмая Книппера и Первая Вайнберга, Симфония ми мажор Мосолова. Попов и Мосолов на этих дисках предстают перед нами почти неузнаваемыми, уже «перековавшимися»: свой симфонизм они густо декорируют «народно-песенным» колоритом. От прежних формалистов осталось только почти скрытое шаблонами соцреалистического стиля мышление линейными структурами, которое дирижер всячески старается подчеркнуть. Вайнберг же, еще свободный от влияния симфонического письма Шостаковича, звучит здесь как вполне европейский композитор, наследник Малера и Шимановского.

Находкой Титова является воскрешение забытой массовой музыки Шостаковича (в частности, для репертуара ансамбля НКВД) и киномузыки Попова, а также «Табачного капитана» Щербачева. Складывается ощущение, что к массовому слушателю композиторы того времени относились безо всяких скидок: путешествие музыкального материала с киноэкрана в симфонию, со сцены дома культуры в филармонический зал выглядит на фоне развернутой в «Музыке военной поры» панорамы вполне естественным. Интересно, что сами сюиты из музыки к кинофильмам, симфонических плакатов и прочей прикладной музыки слушаются сейчас намного интереснее и живее, чем впоследствии собранные из них симфонии. Конечно, это не относится к Одиннадцатой симфонии Шостаковича и забытой всеми музыке для театрализованной постановки «Родной Ленинград», написанной за пятнадцать лет до симфонии, где композитор впервые опробовал технику коллажа, взяв для этого революционные песни. Мясковский же вообще избегал прикладных жанров; четыре его военные симфонии — образцы музыкального стоицизма.

Но, скажем, киномузыка Попова явно выигрывает в сравнении со Второй симфонией, которая была удостоена Сталинской премии. Вот Третья симфония для струнного оркестра, которая возникла из музыки к фильму о гражданской войне в Испании, этой премии вряд ли удостоилась бы, ведь в ней слишком уж хорошо проглядывается прежний Попов — резкий, полифоничный, искусный стилизатор. И «Табачный капитан» Щербачева явно превосходит его же Пятую симфонию: в сюите из «Капитана» есть масса остроумных моментов, напоминающих о Штраусе и Стравинском, тогда как симфония как бы изъята из «большого» музыкального времени. Слушая эту и ей подобные симфонии советских композиторов, невольно вспоминаешь статью Шёнберга «Симфонии из народных песен», где он

дает резкий отпор такого рода музыке. Приходит на ум и военная публицистика крупных советских писателей, гораздо более острая и живая, чем писавшиеся тогда же романы-«кирпичи».

Военная музыка той эпохи представлена во всем многообразии, и слушателю дается возможность самому определить, что является шедевром, ведь прежние оценки, определявшиеся идеологией и менявшиеся вместе с ней, безнадежно устарели.

Исполнительский стиль Титова мало похож на работу дирижеров предыдущих поколений, в том числе исполнявших премьеры этих опер. Судя по записям тех лет, дирижеры заботились в первую очередь об «общем плане» сочинения, игнорируя детали. Это было связано со спецификой премьерных и первых послепремьерных исполнений, когда сочинения требовалось хорошенько «обкатать» в разных залах и радиостудиях. Но дальнейшая их судьба оказалась плачевна, традиции исполнения сформироваться тогда было не суждено. Титов и стал создателем этой традиции, он вернулся к исполнению «нулевого уровня», где субъективная составляющая интерпретации уходит глубоко на второй план, и личность дирижера остается как бы за звукоизолирующей перегородкой студии. Так сегодня играют и записывают новейшую музыку: погружаются в детали, выверяют каждый звук, долго работают над монтажом. Большой опыт работы Титова с «едва испеченными» сочинениями наших современников гарантирует высокое качество исполнения. Новое звучание при таком подходе приобрели даже хорошо известные партитуры — Девятая Шостаковича и четыре военные симфонии Мясковского.

Стоит отметить и работы молодых солистов в концертах и концертных пьесах Попова, Вайнберга, Книппера. Михаил Крутик, Дмитрий Еремин — музыканты того поколения, которое не застало расцвета стиля, долгие годы главенствовавшего в официальной советской музыке и после победы. Их исполнение полностью лишено того характерного, часто совершенно ложного, пафоса, к которому привыкло старшее поколение слушателей. Да и сверстники солистов, из которых в основном и состоит оркестр, не застали за пультами Ваймана или Мравинского. У них совершенно другое представление об оркестровой культуре, с которым старшее поколение, которое помнит эпоху советских премьер в исполнении тогдашних кумиров, неповторимую ауру тех лет, может и не согласиться. Сейчас в исполнительстве актуальны совершенно другие критерии, которым, на наш взгляд, работа Титова, его оркестра и солистов более чем соответствует.

Слушатели наверняка воспримут эту музыку по-разному: кому-то она искренне придется по душе, у кого-то вызовет тоску по прошлому. Где

еще услышишь симфонический плакат «Поход красной конницы» или посвященную памяти Алексея Толстого арию для виолончели с оркестром? Но главным в проекте «Музыка военной поры» является заполнение пробелов в отечественной культурной памяти. Работа над собранием продолжается, и с каждым диском панорама симфонической музыки военных лет становится все шире.

Федор Софронов
Владимир Тарнопольский

The Complete Josef Hofmann. Vol. 1. The Chopin Concertos

VAI AUDIO VAIA1002 ©2007 © 1992

Звукорежиссер Уорд Марстон сделал новую реставрацию записей концертов Шопена в исполнении Иосифа Гофмана, уже выходивших ранее в этой серии. Концерты Гофман исполняет с неидентифицированным оркестром под управлением Джона Барбиролли. Запись Первого концерта сделана в 1938, Второго концерта — в 1936 году. В качестве бонуса включено интервью Гофмана 1956 года и фрагмент первой части Первого концерта с Симфоническим оркестром BBC под управлением Хамильтона Харти. Детали дивной игры Гофмана слышны в этой прекрасно отреставрированной записи отчетливее и яснее, но поскольку для большинства слушателей этого диска главным героем будет не Марстон, а Гофман, перейдем к его игре.

Имя Гофмана в первую очередь ассоциируется с Шопеном потому, что он прославился именно как исполнитель его музыки, и потому, что Шопен занимает центральное место в дошедшем до нас исполнительском наследии Гофмана. Шопеновский фортепианный стиль, так мало кому дающийся сегодня, был, похоже, чем-то совершенно понятным и естественным для большинства крупных пианистов той эпохи. При всей индивидуальности исполнительских интерпретаций великие пианисты прошлого удивительно чутко угадывали стиль музыки Шопена.

Гофман, при его немислимом пианистическом мастерстве, возможно, был наиболее близок к реальному воплощению своих художественных представлений. Скорее всего, перед ним не стояла задача приведения

к общему знаменателю своих исполнительских императивов и стиля исполняемой музыки. Его почерк чрезвычайно узнаваем, и иногда возникают сомнения в стилистической адекватности его прочтений, скажем, Бетховена. Шопен и другая романтическая музыка получаются будто сами собой. Весь пианизм Гофмана — певучий звук, совершенное владение legato, необычайно богатая звуковая палитра, легкость в воздушных пассажах — был совершенным инструментом для исполнения романтической музыки. При большой организованности и продуманности его игры, гармоничности и взвешенности всех исполнительских деталей, ему удавалось создавать ощущение полной свободы и спонтанности.

Исполнительское владение временем у Гофмана — особый предмет восхищения и удивления. Оно абсолютно не поддается копированию. Гофман, по сравнению с другими пианистами своего времени, отличался большой ритмической организованностью. У него мы редко найдем сильные ритмические отклонения, существенные зависания на вершинах фраз и т. п. Вместе с тем постоянный, иногда явный, иногда едва уловимый «свинг», «падения» последних нот перед сильными долями создают ощущение абсолютной свободы, а не организованности. Выбор темпов всегда кажется безошибочно точным и наиболее подходящим данному сочинению. Никакой статичности, музыка всегда струится с легкостью. Как и большинство «старых» пианистов (за исключением, пожалуй, Шнабеля), Гофман не прибегает к медленным темпам.

Дивной красоты певучий и протяженный гофмановский звук никогда не мерцает и не испаряется, но всегда присутствует. Никакое pianissimo не заставит его звучать худосочно, и никакое fortissimo не заставит его пытаться выйти за пределы возможностей рояля. Вместе с тем он был непревзойденным мастером игры легчайших нонлегатных пассажей (известно, что сам он считал штрих non legato более сложным, чем legato, так как первый требует больше мышечных усилий), и часто заменял legato в быстрых пассажах на non legato, что в рамках шопеновского *leggiero* весьма уместно. Различного рода педальные эффекты (превосходным мастером которых был, например, Игнац Фридман), видимо, мало занимали Гофмана. Его педализация всегда мастерская, ясная, точная, она украшает его игру и никогда ничего не «замыливает».

Прекрасно ощущая вокальную природу шопеновской музыки, Гофман чаще начинает, нежели заканчивает, фразы более полным звуком, что также дает ему возможность для дальнейшей нюансировки. Затакты часто исполняются сильней основной доли, что было в то время обычно. Удивительное разнообразие гофмановской фразировки, кажущееся таким непредсказуемым и прихотливым, на самом деле тщательно выве-

рено и всегда очень гармонично. Его *tubati* никогда не выглядят эксцентрично. Все детали подчинены требованиям формы как в целом, так и внутри отдельных построений. Гофмановские решения относительно формообразования часто поражают своей неожиданностью, фантазией и одновременно полной логичностью и законченностью.

Гофман — один из самых «полифоничных» пианистов. По разнообразию фактурного голосоведения ему практически нет равных. Всегда выразительная басовая линия, играющие и переплетающиеся подголоски, часто всплывающие выше основной мелодической линии по силе звучания, и подробнейшее интонирование гармонии не дают возможности даже после многих прослушиваний охватить все разнообразие его исполнения. Незначительные произвольные изменения авторского текста, которые присутствуют в игре подавляющего большинства пианистов того времени, никак не идут вразрез с шопеновским стилем.

В период, когда были сделаны записи обоих концертов Шопена, Гофман был в расцвете своих творческих сил и в отличной пианистической форме. Многие считают, что это лучшие записи концертов Шопена. Тут и непринужденная легкость и скольжение, и размах, и драматизм, и полная гармония целого.

Первую часть Первого концерта Гофман начинает без привычного пафоса, аккордовое вступление рояля с последующими нисходящими пассажами объединяются в одно целое и «без мучений» перетекает в главную тему. Вся часть в его исполнении воспринимается как светлая музыка, несмотря на драматизм кульминации в разработке, что прекрасно вписывается в контекст всего концерта. Фиоритурные пассажи главной партии Гофман укладывает в такты, а не подстраивает такты под пассажи, обеспечивая удивительную легкость и струящуюся непрерывность развития темы. Гофман стремится к максимальному темповому объединению всей части, побочная тема сыграна по-вокальному певуче, без «лирики», но с очень выразительным и «полифонизированным» аккомпанементом. Разработка пролетает на одном дыхании, Гофман не стремится сыграть непрерывную череду пассажей «выразительно», но играет легко, красиво и насквозь.

Вторая часть в подвижном и текучем темпе Гофмана абсолютно лишена какой-либо статики. Вторая часть концерта, Романс, сыграна точно в том темпе, в каком удобно было бы его петь. Разнообразнейшая фразировка и нюансировка мелодической линии дополняется сыгранным подробно, как второй голос, аккомпанементом. Впечатляющ по силе эмоционального воздействия до-диез-минорный эпизод.

Жанровый финал исполнен с невероятной пианистической красотой и легкостью. Скупая и притом выразительная педаль в окраске подголосков достойна здесь отдельного упоминания. Штриховое разнообразие левой руки в рефрене, многочисленные свободно летящие пассажи с акцентированной басовой линией, с фантазией и остроумием исполненная «унисонная» тема — во всем какая-то фонтанирующая радость.

Первую часть Второго концерта Гофман трактует в светлом лирическом ключе, оставляя почти весь драматизм оркестровым разделам. Рояль вступает, без пафоса вторгаясь в затихший в ожидании оркестр, как бы продолжает его линию и перетекает в сольную тему. Фа минор звучит без напряжения, как ностальгическое воспоминание. При всей подробности и разнообразии динамических и ритмических оттенков Гофман с легкостью и на одном дыхании развивает музыкальную мысль от главной партии через связующую к побочной, сглаживая динамический рельеф в пассажах шестнадцатыми. Так же легко, красиво и без напряжения протекают многочисленные непрерывные пассажи и заключительной разработки. Звучит это настолько по-шопеновски, и гений Гофмана всегда настолько убедителен, что, кажется, иначе и быть не должно.

Larghetto — шедевр Гофмана, выделяющийся даже на фоне гениально исполненных остальных частей. Необычайно деликатно, с поразительной колористической изобретательностью, исполняет пианист крайние разделы с их изощренной орнаментикой, которую Гофман, как всегда, не стремится вписать в общий мелодический рисунок, а показывает, словно в увеличении, как заслуживающую отдельного внимания ценность. Тихое светло-грустное воспоминание нигде не нарушается откровенной вокализацией. Средний эпизод, пафос из которого устранен насколько это возможно, звучит как напряженный внутренний монолог.

Первая танцевальная тема финала также звучит в несколько ностальгическом ключе. Создается впечатление, что музыка постепенно возвращает нас к реальной жизни — в драматических разворотах в кульминациях с гофмановскими мощными басами, в радостной коде.

Этот диск с новой реставрацией великих записей Гофмана, безусловно, вызовет интерес не только профессиональных пианистов, но и всех тонких ценителей музыки.

Александр Пироженко

Alexandre Tharaud.

Chopin: Preludes

Harmonia Mundi HMC901982. 2008

Мода на исторически дотошный «аутентизм» прошла, вновь становится актуальной традиция индивидуальной пианистической интерпретации. Один из ее представителей — молодой, но уже имеющий достойную историю сотрудничества с фирмой звукозаписи Harmonia Mundi, француз Александр Таро. Самым наглядным жестом музыканта в этом отношении можно считать исполнение клавесинных сюит Жана Филиппа Рамо на рояле, что само по себе событие не экстраординарное: барочную клавирную музыку на «Стейнвее» играли и Глен Гульд, и Григорий Соколов. Но Таро искушен в фортепианном репертуаре начала XX века, так что к изощренной барочной вязи он подходит как строгий математик и отдает предпочтение не обильной орнаментике, а ясному каркасу формы. Впрочем, сдержанный подход у Таро обнаруживается и в романтическом репертуаре: в подтверждение тому последняя запись пианиста, выпущенная Harmonia Mundi, — цикл прелюдий Шопена.

В Шопене пианист отрицает всякую человеческую теплоту — ни тебе польских генов, отвечающих за сентиментальную тоску по родине, ни чувственной искушенности французской салонной культуры. Иногда кажется, что Шопен Александра Таро — это Шёнберг с кропотливо рассчитанными инъекциями экспрессивной «истерики». Металлическое звучание и аполлонически ясная трактовка формы в нужных местах педантично дополняются убойными темпами.

В комментариях к диску Таро пишет, что 24 прелюдии Шопена воедино связывают насилие и смерть. Эти слова исполнителя, которые больше напоминают диагноз психоаналитика, объясняют и подчеркнутую строгость басовой линии с нарочито выпирающими диссонансами, и всё то же нестандартное использование темпов. В ре-бемоль-мажорной прелюдии, известной под названием «Капли дождя», резкие смены темпа создают ощущение монтажных склеек, однако буквально осязаемая цельность формы при этом не теряется. Крепкой основой бурного триптиха прелюдию делают окружающие ее ми-бемоль и си-бемоль-минорные — щедрые на мощные динамические взлеты и падения.

Шопеновский цикл пианист удачно дополняет несколькими живописными миниатюрами испанца Федерика Момпоу. И хотя Таро недодал мягкости самому Шопену (и зря), он наделил шопеновскими чертами Момпоу.

Александр Таро на первый план выдвигает интеллект и в рамках этого подхода безупречен: техника его виртуозна, мельчайшие детали исполнения продуманы. Нейтральность Таро можно сравнить с отстраненной позицией психоаналитика, расшифровывающего чужое подсознание. Эмоциональная стерильность здесь может смутить того, кто привык к другому Шопену: тихому, печальному и трогательному. Однако недостаток Таро не в игнорировании этой ортодоксальной версии шопеновского мифа. Беспристрастность и безупречность стиля для Таро оказываются фетишами, которые сковывают его фантазию. Насилие, в котором пианист подозревает Шопена, скорее всего, свойственно ему самому.

Нина Ковба

Сведения об авторах

Алейников, Михаил Иванович — научный сотрудник, преподаватель кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Учился в Таганрогском музыкальном училище на теоретическом отделении у И. В. Николайчук. Окончил историко-теоретический факультет (2003) и аспирантуру (2006) Санкт-Петербургской консерватории. Ученик проф. Г. К. Абрамовского и проф. Е. В. Титовой. Готовит к защите диссертацию «Опера „Монна Ванна“ С. В. Рахманинова: История создания. Либретто. Музыкальная драматургия».

m-alejnikov@yandex.ru

Бершадская, Татьяна Сергеевна — профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории, заведующая секцией гармонии. Доктор искусствоведения (1986), профессор (1979), заслуженный деятель искусств РФ (1992). Ученица и последовательница Ю.Н. Тюлина и Х.С. Кушнарева, в области методики преподавания — Н. Г. Привано. Основная область исследований — звуковысотная организация музыки. В центре внимания Бершадской находятся проблемы гармонии и лада, вопросы организации монодии, аспекты организации вербального и музыкального языков. Преподавать начала в 1943 году, с 1953 работает в Ленинградской (Петербургской) консерватории. Под руководством Бершадской подготовлено около семидесяти дипломных музыковедческих работ, около двадцати кандидатских диссертаций. Среди учеников Бершадской — ведущие музыковеды, профессора и преподаватели Санкт-Петербургской, Таллиннской, Петрозаводской консерваторий. Автор монографий «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни» (1961); «Лекции по гармонии» (1978, 3-е изд. 2003); «Гармония как элемент музыкальной системы»

Contributors to this issue

Mikhail Aleynikov teaches in the Department of the History of Russian Music at the St. Petersburg Conservatory. He studied theory of music, first under I. V. Nikolaychuk at the Music School of Taganrog and then at the St. Petersburg Conservatory and in 2006 received his postgraduate degree. Mikhail Aleynikov is a student of Prof. G. Abramovsky and Prof. E. Titova. Currently he is working on his thesis on Sergei Rachmaninoff's opera *Monna Vanna*.

m-alejnikov@yandex.ru

Tatyana Bershadskaya teaches in the department of Theory of Music and heads the Section of Harmony at the St. Petersburg Conservatory. In 1986 she received her Grand Ph.D degree in musicology, in 1979 became Professor, and in 1992 she was awarded the title of the Honoured Artist of the Russian Federation. She is a disciple of Yu. Tyulin and Kh. Kushnaryev and an adherent of N. Privano's educational principles. Her research field is pitch organisation in music. Prof. Dr. Bershadskaya concentrates on the problems of harmony, tonality, monody, and some aspects of the structure of verbal and music languages. She began her teaching career in 1942 and since 1953 has been on the teaching staff at the St. Petersburg Conservatory. Prof. Dr. Bershadskaya has directed about seventy graduate and about twenty postgraduate students in preparing their master's theses and doctoral dissertations. Among her former students are leading musicologists, professors and teachers at the conservatories of St. Petersburg, Tallinn, and Petrozavodsk. She is the author of monographs on Russian folk song and the study of harmony, textbooks, tutorials, and more than thirty scholarly articles.

itf@conservatory.ru

(1997); «Статьи разных лет» (2004); учебников и учебных пособий, более тридцати статей.

itf@conservatory.ru

Власова, Екатерина Сергеевна — кандидат искусствоведения, руководитель научно-исследовательского центра «Наследие», доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Автор и составитель книг «Союз композиторов России. 40 лет» (2000, совм. с Д. Г. Дараган), «Р. К. Щедрин. Жизнь и творчество» (2006), «Р. К. Щедрин. Материалы к творческой биографии» (2007), «Наследие: русская музыка — мировая культура» (совм. с Е. Г. Сорокиной, 2009), а также статей по проблемам истории русской музыки XX века в отечественных и зарубежных изданиях.

vlasovaes@yandex.ru

Дискин, Кирилл Владимирович — ведущий библиограф Отдела иностранной литературы Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории. В 2005 г. окончил Консерваторию, в 2008 г. — аспирантуру (научный руководитель — проф. К. И. Южак). Работает над диссертацией на тему «Учение о фуге в немецкой музыкально-теоретической традиции XVIII века». Преподает полифонию в Консерватории и музыкальную литературу в Музыкальном колледже им. М. П. Мусоргского. Автор статей, посвященных вопросам полифонии, истории музыкальной теории и истории Санкт-Петербургской консерватории.

d_iskin@mail.ru

Кириллина, Лариса Валентиновна — профессор Московской государственной консерватории, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания. В 1985 г. окончила историко-теоретический факультет Московской консерватории. Обучалась по специальности

Yekaterina Vlasova holds a Ph.D. degree, teaches in the History of Russian Music Department at the Moscow Tchaikovsky Conservatory and heads the Naslediye (Heritage) Research Centre. She is the author of a number of books and numerous articles. Her academic interests include Russian music of the twentieth century.

vlasovaes@yandex.ru

Kirill Diskin is a bibliographer at the research library, Foreign Literature section, at the St. Petersburg Conservatory. After graduating from the St. Petersburg Conservatory in 2005, he continued his education under Prof. K. Yuzhak. Currently he is working on his thesis about the concept of fugue in eighteenth-century Germany. He teaches polyphony at the St. Petersburg Conservatory and music literature at Mussorgsky College of Music. He is the author of articles on polyphony, the history of music theory, and the history of the St. Petersburg Conservatory.

d_iskin@mail.ru

Larisa Kirillina teaches at the Moscow Conservatory and does research at the State Institute for Art Studies. In 1985 she received her M.A. from the Moscow Conservatory, where she had studied the history and theory of music under Yu. Kholopov, Beethoven's music under N. Fischman, and taken organ

в классе Ю. Н. Холопова; изучала бетховенистику под руководством Н. Л. Фишмана; посетила факультатив по игре на органе (класс Б. А. Романова). В 1990 г. защитила кандидатскую диссертацию по теме: «Бетховен и теория музыки XVIII – начала XIX века», в 1996 — докторскую диссертацию по теме: «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: самосознание эпохи и музыкальная практика». Участник международных конференций и конгрессов (Германия, Великобритания, Россия), член Российского общества по изучению XVIII века при Академии наук РФ. Автор монографий «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века». Ч. 1–3. (1996–2007), «Итальянская опера первой половины XX века» (1996), «Реформаторские оперы Глюка» (2006), «Бетховен. Жизнь и творчество». В 2-х томах (2009). Составитель, автор переводов и комментариев: «Письма Бетховена: 1817–1822 (совм. с Н. Л. Фишманом; 1986); «XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2» (1995); «Вспоминая Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса» (2001; 2-е изд. 2007). Автор более ста статей в сборниках, словарях, энциклопедиях и периодических изданиях, в том числе в журналах «Музыкальная академия», «Старинная музыка», *The Beethoven Journal*, ежегоднике «Гётевские чтения», альманахе «Мир искусств», электронном музыкальном журнале «Израиль XXI».

larissa_kir@mail.ru

Ковба, Нина Валерьевна — магистрант филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета, отделение свободных искусств и наук (Смольный институт). Степень бакалавра получила на том же отделении в 2008 году. Диплом посвящен музыкальной семантике и параллелям ее толкования в семиотике и когнитивных науках. Пишет о классической музыке для журналов «Time Out Петербург», «Собака», сотрудничает с жур-

lessions from B. Romanov. In 1990 she earned her Ph.D. with a dissertation on Beethoven and the music theory in the 18th and early 19th centuries, and in 1996 her Grand Ph.D. with a dissertation on the classical style in the music of the 18th and early 19th centuries. L. Kirillina has taken part in international conferences and congresses in Germany, UK, and Russia. She is a fellow of the Society for Eighteenth Century Studies at the Russian Academy of Sciences and Arts. L. Kirillina is the author of a number of monographs on the style of music of the 18th and early 19th centuries, Italian opera of the first part of the 20th century, Gluck's operas, and Beethoven. She is the author of translations and over a hundred articles published in music journals, both printed and online, including *Muzykal'naya Akademia*, *Starinnaya Muzyka*, *The Beethoven Journal*.

larissa_kir@mail.ru

Nina Kovba received her bachelor's degree in 2008 and now is studying for her master's degree at St. Petersburg University (Smolny College of Liberal Arts and Sciences). Her academic interests include semantics in music and its parallel conception in semiotics and cognitive sciences. She writes about classical music for *Time Out*, *Petersburg* and *Sobaka* magazines and is a contributor to the journal published by the Pro Arte Institute. She is currently completing her dissertation on the

налом «Современное искусство в традиционном музее» института Pro Arte. Работает над диссертацией, посвященной новым медиатехнологиям в оперном спектакле.
aucensia@gmail.com

Мищенко, Михаил Петрович — музыковед, органист, доцент Санкт-Петербургской консерватории. Окончил Консерваторию (1993) по спец. музыковедение (проф. Л. Г. Ковнацкая) и орган (Т. М. Чаусова). Игре на органе учился также под руководством Ю. Н. Семенова (Музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова) и Х. Давидссона (Гётеборгский музыкальный институт, Швеция). Кандидат искусствоведения (дисс. «Творчество и эстетика Вильгельма Стенхаммара как феномен скандинавской музыкальной культуры», науч. рук. — проф. Л. Г. Ковнацкая; 1997). Автор книг, переводов: «Три трактата о Сезаре Франке» (1999), «Из истории моцартоведения» (2005), «Приношение Глазунову» (2006), «Музыкальная историография» (2009); «Парадокс Падеревского» Р. Стивенсона (2003), «Живая музыка» К. Нильсена (2005). Инициатор и исполнитель цикла концертов скандинавской музыки для органа Musica Nordica (Петербург, Москва, 2006), органно-камерно-инструментального цикла «Два века Феликса Мендельсона (1809–2009)» (Петербург, 2009). Исполнитель премьеры органной драмы в трех вечерах Messis («Время жатвы») датского композитора Руда Ланггора (Петербург, 2007–2008).
musicus@yandex.ru

Пироженко, Александр Петрович — пианист, преподаватель кафедры специального фортепиано Санкт-Петербургской консерватории. В 1998 году окончил Среднюю специальную музыкальную школу при Санкт-Петербургской консерватории по классу М. В. Вольф. В 2003 году окончил Консерваторию, а в 2005 аспирантуру по классу проф. А. М. Сандлера. Учился в аспирантуре Высшей школы музыки

use of modern media technologies in staging operas.

aucensia@gmail.com

Mikhail Mishchenko is a musicologist and an organist. He is a graduate of the St. Petersburg Conservatory where he studied musicology under Prof. L. Kovnatskaya and organ under T. Chausova. He studied organ also at the Rimsky-Korsakov Musical College under Yu. Semenov and under H. Davidsson in High School of Music in Gothenburg (Sweden). M. Mishchenko received his Ph. D. in music with a thesis on Wilhelm Stenhammar's aesthetics. His academic interests include performing art and history, theory, and philosophy of music. He is the author of books on César Franck, Mozart, Alexander Glazunov, and music historiography. M. Mishchenko has translated into Russian Carl Nielsen's *Levende Musik* (Living Music) (tr. from the Swedish) and R. Stevenson's *The Paderewski Paradox* (tr. from the English). In 2006 he performed in Musica Nordica event, a concert series of organ music in St. Petersburg and Moscow he had organised. In 2009 he organised a series of organ and chamber ensemble concerts of Felix Mendelssohn's music.

musicus@yandex.ru

Alexander Pirozhenko is a performing pianist and teacher at the St. Petersburg Conservatory. In 1998 he finished the St. Petersburg Conservatory Secondary School, where he had been taught by M. Wolf. After graduating from the St. Petersburg Conservatory in 2003, he continued his education under Prof. A. Sandler and in 2005 received his postgraduate degree. As a postgraduate student he studied at Hochschule für Musik und Theater in Hanover

в Ганновере в классе проф. А. Варди. Лауреат и член жюри международных конкурсов. В 2007 году в Италии вышел его компакт диск с сочинениями Шопена, Листа и Прокофьева.

pirojenko@yandex.ru

Сапонов, Михаил Александрович — историк музыки, переводчик, текстолог. Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории, член Союза композиторов России. В 1968–1976 г. обучался в Московской консерватории (педагоги: В. Н. и Ю. Н. Холоповы, В. Дж. Конен, Т. Э. Цытович, Е. М. Левашёв, А. Г. Шнитке). Автор шести книг, более ста пятидесяти статей. Изучал устные формы европейского музыкального профессионализма XIII–XVII в. Свою концепцию средневековой музыкальной культуры как культуры менестрельной, а также теорию игровой формы и универсальное определение профессионализма в искусстве изложил в монографии «Менестрели: книга о музыке средневековой Европы» (1996; 2-е изд. 2004). В 1992–2002 возглавлял музыкальный центр «Коллегия старинной музыки» в Московской консерватории. С 1991 г. выступает с лекциями и докладами за рубежом, занимается исследовательской работой в научных центрах США, Германии и Швейцарии. Впервые опубликовал ряд ранее неизвестных писем Вагнера и Малера из московских архивов, переводы вокальных текстов И. С. Баха, статьи о музыке Ж. Кокто, русские дневники Л. Шпора и Р. Шумана и др. материалы.

saponov@mail.ru

Софронов, Федор Михайлович — композитор, музыковед, педагог. Закончил Московскую консерваторию и аспирантуру у проф. Р. С. Леденева. Стажировался как музыковед в Венском университете. Рабо-

under Prof. A Vardi. Alexander Pirozhenko is a prize-winner of numerous international competitions and a member of the jury board at international competitions in Spain and Ukraine. A CD featuring his performance of Chopin's, Liszt's, and Prokofiev's music was released in 2007 in Italy.

pirojenko@yandex.ru

Prof. Dr. *Mikhail Saponov* is a music historian, translator, and textual critic. He holds a doctor's degree in art criticism and is the head of the Department of the History of Western Music at the Moscow Tschaikovsky Conservatory. M. Saponov had graduated from the same conservatoire, where among his teachers (1968–1976) were Yu. Kholopov, V. Kholopova, V. Konen, T. Tsytovich, E. Levashev, and A. Schnittke. He is the author of six books and numerous scholarly articles. His academic interest includes the professional aspect of oral tradition in Western European music of the 13th – 17th centuries. In 1996 he published a book titled *Minstrels*, where he offered his concept of the musical history of the Middle Ages stating that its essence had been determined mostly by minstrel culture and gave a comprehensive definition of professionalism in art. From 1992 to 2002, M. Saponov was the head of the music centre Early Music Collegium at the Moscow Conservatory. Since 1991 he has lectured and performed research in USA, Germany and Switzerland. M. Saponov is fellow of the Russian Composer's Union. He published a number of previously unknown letters of Wagner and Mahler found in Moscow archives. M. Saponov is the author of the Russian translation of J. S. Bach's vocal texts, Jean Cocteau's musical articles, the Russian diaries of Ludwig Spohr and Robert Schumann and other texts.

saponov@mail.ru

Feodor Sofronov is a composer, musicologist, and a teacher. He received his graduate and postgraduate degrees from the Moscow Conservatory, where he had studied under Prof. Ledenev, and then continued his education

тал на радио, в газетах и журналах, преподавал в музыкальных училищах, институте им. М. М. Ипполитова-Иванова. Старший преподаватель кафедры современной музыки и научный сотрудник Центра современной музыки МГК (курсы: «Техника композиции XX века» и «Концертный репертуар XX века»). В 2003 году защитил кандидатскую диссертацию на тему: «Джаз в художественной культуре Центральной и Восточной Европы 1920-х годов». Среди сочинений — два концерта, камерные инструментальные и вокальные сочинения для разных составов, музыка к театральным постановкам.

sofronow@list.ru

Тарнопольский, Владимир Григорьевич — композитор и педагог. Закончил Московскую консерваторию и аспирантуру, где учился у Н. Н. Сидельникова и Э. В. Денисова по композиции и у Ю. Н. Холопова по теоретическим дисциплинам. Сочинения Тарнопольского исполняются на крупнейших международных фестивалях современной музыки в России, Европе и США. В 1989 году Тарнопольский был одним из инициаторов образования Ассоциации современной музыки. С 1993 года руководит созданными по его инициативе ансамблем «Студия новой музыки» и Центром современной музыки Московской консерватории. В 1994 году организовал Международный фестиваль авангардной музыки «Московский форум». С 1992 преподает композицию в Московской консерватории. С 2003 г. — заведующий основной им кафедрой современной музыки. Лауреат премий Дмитрия Шостаковича (Россия, 1991), Пауля Хиндемита (Германия, 1991), Rostrum (UNESCO, Франция, 2001) и других.

vladimir.tarnopolski@ccmm.ru

Хрущёва, Настасья Алексеевна — студентка V курса композиторского факультета Санкт-Петербургской консерватории (класс проф. С. М. Слонимского), науч-

at the University of Vienna. He has worked for the radio, written for newspapers and magazines, taught at music colleges and at the Ippolitov-Ivanov Institute. He teaches in the Contemporary Music Department and does a research at the Contemporary Music Centre at the Moscow Conservatory. In 2003 he earned his Ph.D. degree with a dissertation on the role of jazz in the culture of Central and Eastern Europe in the 1920s. He is the author of two concerts, chamber instrumental and vocal music, and music for theatre.

sofronow@list.ru

Vladimir Tarnopolsky is a composer and teacher. He received his graduate and postgraduate degrees from the Moscow Conservatory, where he studied composition under N. Sidelnikov and E. Denisov and theory of music under Yu. Kholopov. Tarnopolsky's music has been performed at international festivals of contemporary music in Russia, Europe and the USA. Tarnopolsky was one of the organisers of the Contemporary Music Association founded in 1989. He heads the Contemporary Music Studio, which he created in 1993, and the Contemporary Music Centre at the Moscow Conservatory. In 1994 he organised the Moscow Forum international festival of avant-garde music. Since 1992 he has been teaching composition at the Moscow Conservatory. Since 2003 he has chaired the Contemporary Music Department, which he created. Vladimir Tarnopolsky is a winner of numerous prizes and awards, including the Dmitry Shostakovich Award (Russia, 1991), the Paul Hindemith Prize (Germany, 1991), and the UNESCO Rostrum Award (France, 2001).

vladimir.tarnopolski@ccmm.ru

Nastasia Khruscheva is in her fifth year of graduate study at the St. Petersburg conservatory, where she studies composition under Prof. S. Slonimsky and writes her dissertation

ный руководитель — проф. Н. И. Дегтярёва. Лауреат международных юношеских конкурсов «Я — композитор» (1999 год — II премия, 2003 год — I премия). Победитель конкурса на лучший романс на стихи А. Тарковского в рамках международного фестиваля «Три века классического романса» (2007). Финалист всероссийского конкурса молодых композиторов Радио «Орфей» (2009). В 2008 году стажировалась в Варшавской Академии им. Ф. Шопена (по специальности электронная музыка). Сочинения Н. А. Хрущёвой исполняются как в России, так и за рубежом (Швеция, Англия, Германия, Мексика, Польша).
n-khroustcheva@yandex.ru

under the direction of Prof. N. Degtyareva. She is a prize-winner of numerous young performers' competitions, including the *Ya kompozitor* (I am a composer) competition (second prize in 1999, first prize in 2003). In 2007, at the international Three Centuries of Classical Romance festival competition, she won first prize for the best romance song based on Tarkovsky's poems. In 2009 she became a finalist in the young composers' competition organized by Orfey Radio. In 2008 she studied electronic music at the *Akademia Muzyczna* in Warsaw. Khrushcheva's music is performed both in Russia and abroad (Sweden, Germany, Great Britain, Mexico and Poland).
n-khroustcheva@yandex.ru

Abstracts

Mikhail Saponov

Corno da Caccia: a Lost Voice in Modern Interpretations of Bach's Music

Today Johann Sebastian Bach's Mass in B minor is generally performed with the corno da caccia replaced by another instrument. Yet, the performing range of a corno da caccia in D, an instrument with a seven foot bore (mostly cylindrical) used in Bach's time and also called *welsche Trompete*, was different from that of the instruments used today as replacements. For instance, a baroque horn in D basso, the most usual substitute, plays the Corne da caccia part in Bach's Quoniam aria an octave lower, but Bach's instrument could not perform it in that low register. Researchers who favour the *lower octave* version and assume that a corno da caccia and a horn are essentially the same provide no convincing argument in support of the acceptability of the substitution. The author claims that in historically informed performances of Bach's music corno da caccia is essential and that any substitution of the period instrument results in a radical remaking or a violation of the original text.

Keywords: *Bach studies, history of performance, source studies, baroque brass instruments.*

Mikhail Mishchenko

On the Concept of the B – A – C – H Motif (Melosophical essay)

The author offers his view on the four-note motif that J. S. Bach used as a musical signature, investigates its melodic configuration, its constructive and expressive significance, explains why this four-note sequence exhibits characteristic Bachian musical interconnection of tones, thus being symbolic for the whole of Bach's music, and describes the motif as a model for the interval pattern used in all classical European music.

The author draws upon the ideas of Isaiah Braudo, Yakov Druskin, Ernst Kurth, and Rudolf Steiner.

Keywords: *Bach, B – A – C – H, Kurth, Steiner, melosophy, musical ornamentation, gruppetto, largo.*

Leonhard Deutsch

Das Problem der Atonalität und das Zwölftonprinzip (The Atonality Problem and the Principle of Dodecaphony)

Translation, foreword and notes by Tatyana Bershadszkaya

This is Prof. Bershadszkaya's translation of Leonhard Deutsch's article published in *Melos* (1927). The article offers a view, unusually modern, on the pitch organisation of music called nowadays atonal by most musicians. L. Deutsch, based on Schoenberg's *Harmonielehre*, denies the concept of *atonality* and attempts to detect laws of inner connection of pitches in music which no longer uses classical diatonic scale; laws based on aural perception rather than mathematic calculation.

L. Deutsch comes to a conclusion about a deep relationship of pitch systems of *tonal* and dodecaphonic music.

Keywords: *Schoenberg's dodecaphony, tonality, atonality, musical theme.*

Yekaterina Vlasova

Propagandistic Art. Early Bolshevik Music Organizations

The article is an overview of the musical situation in Russia of 1920s. The early postrevolutionary years was a period when a new, politically charged, 'propagandistic' music emerged and gradually, promoted by official bodies, gained a strong position.

The article includes the first, previously unpublished, version of the declaration issued by the music department of the people's commissariat for education.

Keywords: *revolution, propaganda, 'propagandistic' music.*

From E. Kaplan's Personal File

Prepared for publication by Mikhail Aleinikov

Emmanuel Kaplan was a singer (tenor), opera director and teacher. He served as a director for the Maly Opera House (former Mikhailovsky Opera) and the Kirov State Academic Opera House (former the Imperial Mariinsky Opera) and taught at the Leningrad Conservatory and the Russian Academy of Arts. E. Kaplan was a key figure in creating the musical drama directing department and the opera directing school at the Leningrad Conservatory. In 1949 he was dismissed from his position at the opera directing school and in 1951 resigned from the Conservatory.

The documents provide an insight into the atmosphere of the 20s and a situation in which the opera studio at the Conservatory where E. Kaplan staged his experimental productions existed.

The documents include a previously unpublished V. Meyerhold's letter addressed to E. Kaplan, which testifies to V. Meyerhold's appreciation of Kaplan's pedagogic and directing initiatives.

Keywords: *Kaplan, Meyerhold, Opera Studio, Directing Department, St. Petersburg Conservatory archive.*

*Карцовник, Вячеслав Григорьевич
(9.03.1954, Бердянск – 14.03.2010,
Гамбург)*

Год назад, весной 2009, мы с Вячеславом Карцовником переписывались по поводу статьи, которую он предложил для журнала OPERA MUSICOLOGICA. В последние годы Карцовник, крупнейший российский ученый-медиевист, жил и работал в Гамбурге. Статья была посвящена одному из многочисленных открытий, сделанных им в библиотеках и архивах Петербурга. На последних листах рукописи библиотеки Российской академии наук, содержащей латинскую грамматику Присциана Цезарийского, В. Карцовник обнаружил вторую и третью главы «Микролога» Гвидо Аретинского.

Это была огромная удача для нового журнала — открыть первый номер статьей о началах начал, о трактате XI века, в котором, возможно, впервые в истории европейской музыки излагалось учение о музыкальной композиции. Статьей, написанной известным в Европе ученым, чье научное формирование началось в Петербургской консерватории. Статьей, которая являла собой блестящий образец современной научной мысли и научного текста.

Первый номер вышел в августе прошлого года. Слава Карцовник предполагал опубликовать в журнале еще одну свою работу. Четырнадцатого марта 2010 года его не стало. Мы все скорбим о безвременном уходе из жизни ученого и коллеги. Светлая ему память.

Ольга Манулкина

Ушел из жизни Вячеслав Карцовник, скончался вдали, но весть подловила близко и тяжело, словно он умер у нас на руках. Не знаю людей, у которых Слава не вызывал бы восхищение своей добротой, эрудицией, готовностью помочь, быстро откликнуться на профессиональные вопросы и угостить в изобилии своими тонкими познаниями, словно вкусной едой.

Создавалось впечатление, что Слава и родился уже с таким кругозором. Похоже на то: ведь уже в пятнадцать лет он знал, что его

призвание — история музыки. Вырос он стремительно — от студента ленинградской консерватории (выходца откуда-то с берега Азовского моря) до ученого с мировой известностью, самого образованного человека из всех, кого знаю. Увидев его впервые в 1979 г. играющим на блокфлейте в составе ансамбля, я и предположить не мог, что этот скромняга с провинциальным выговором так быстро станет ведущим русским специалистом по *cantus planus* — медиевистом, палеографом и текстологом высочайшего уровня, которого с почтением печатают западные журналы.

В конце 1980-х в одном московском кафе я, выслушав его рассказ о сути диссертации, которую он писал (про инструментальные танцы треченто), вскользь заметил, что настоящая медиевистика — это все же работа с первоисточниками, а не с опубликованными нотными транскрипциями. Как оказалось, моей опрометчиво брошенной реплики было достаточно, чтобы он отказался защищать уже готовую диссертацию и занялся иным делом — палеографией, западными нотированными рукописями (оказалось, что в питерских библиотеках их сотни, он сделал каталог).

Его научная дорога с тех пор полна открытий. Даже сам список трудов Вячеслава Карцовника читается как детектив. Невольно рвешься узнать, что скрыто за такими заголовками, как «Григоринское пение в Киевской Руси» (!), «Юрий Крижанич о византийском многоголосии», «Маленькая музыкальная апология рукописи, найденной близ Тулузы», «Звукоряд, монохорд и грамматика. Рукопись трактата Гвидона Аретинского „Микролог“ в Санкт-Петербурге», или конечно же «Отзвук литургической поэзии в романе А. С. Пушкина „Евгений Онѣгинъ“... Прочитав все статьи, обнаруживаешь, что это не просто сенсации, а фундаментальные работы, тонко выверенные.

Гамбургские медики не сумели его спасти, он словно призвал нас продолжать его безупречный труд и делать свое дело «по гамбургскому счету». Прости нас, Слава!

Михаил Александрович Сапонов

Информация для авторов

Журнал «Opera musicologica» принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) на электронном носителе или по электронной почте (opera_musicologica@conservatory.ru) как приложение к письму.

Мы также просим авторов выслать в редакцию по почте или передать лично один экземпляр статьи в распечатанном виде. Адрес для почтовых отправок: Редакция журнала «Opera musicologica». Научно-издательский отдел. Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Театральная пл., д. 3, Санкт-Петербург, 190000.

Присланные статьи авторам не возвращаются.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1,0 п. л. (20 000–40 000 печатных знаков с пробелами); статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи — не более 0,25 листа (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. Текст должен быть напечатан на белой бумаге формата А4 на одной стороне листа. Поля: верхнее — 20 мм, нижнее — 20 мм, левое — 30 мм, правое — 15 мм. Настройка основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, междустрочный интервал — одинарный, отступ красной строки — 1,3 см; отступы до и после абзаца — 0; нумерация страниц — в правом верхнем углу. Выравнивание — двухстороннее. В статье могут быть использованы курсив и разрядка.

Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате MUS (расширение *.mus), набранные в нотном редакторе, или TIFF (расширение *.tiff или *.tif). В тексте ссылка на нотный пример — в круглых скобках: (пример 3). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF (допускается сжатие LZW) или JPEG (с минимальным сжатием) с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер фотографии, рисунка или схемы. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций и нотных примеров.

Примечания и ссылки на литературу должны быть подстрочные. Ссылки на литературу оформляются в соответствии с Государственным стандартом ГОСТ Р 7.0.5.–2008 «Библиографическая ссылка». Номера сносок обозначаются арабскими цифрами.

Список литературы помещается в конце текста в алфавитном порядке. Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей — страницы в сборниках и журналах.

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих любые алфавиты, кроме кириллицы и латиницы (например, на араб-

ском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Сокращения расшифровываются и подаются отдельным списком в конце статьи.

Рукописи, не отвечающие изложенным требованиям, в печать не принимаются, не редактируются и не рецензируются.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления стилистического и фактологического характера согласовываются с автором.

К статье должна быть приложена краткая аннотация (до 500 печатных знаков с пробелами) на русском языке и более объемная (до 1000 печатных знаков с пробелами) на английском языке, а также список ключевых слов (от пяти до десяти слов) на русском и английском языках.

С аспирантов плата за публикацию рукописей не взимается.

Мы просим авторов прислать нам следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, ученая степень, звание, должность, место работы, контактная информация (адрес электронной почты, почтовый адрес с указанием индекса, телефон), а также краткую биографию (до 1000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Краткая биография и контактная информация будут опубликованы в номере журнала.

Все научные статьи, поступившие в редакцию, проходят независимое рецензирование. Решение о публикации принимается на основании рецензии.

Статья направляется на рецензирование специалисту, имеющему наиболее близкую к теме статьи научную специализацию.

Рецензирование проводится конфиденциально. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению.

Рецензирование проводится анонимно. Рецензии направляются авторам без подписи и указания фамилии, должности и места работы рецензента.

Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации.

Если рецензия содержит рекомендации по доработке статьи, автору направляется текст рецензии с предложением внести необходимые изменения в статью или аргументированно опровергнуть замечания рецензента. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование тому же рецензенту.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
№ 1 [3], 2010