

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 ПИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге Агентства
«Роспечать» 37270

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. Зебасс (Инсбрукский ун-т, Австрия)
Е. С. Зинькевич
(Национальная муз. академия Украины)
Л. В. Кириллина (МГК, Гос. институт
искусствознания)
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

Тильман Зебасс
Музыкальные сцены на фресках
Софийского собора в Киеве: старые
и новые аспекты интерпретации. *Перевод*
Ольги Пантелеевой 5

Наталья Брагинская
Следы легендарной библиотеки:
о клавирах Берлиоза из собрания
Ф. И. Стравинского в нотном фонде
Санкт-Петербургской консерватории 21

Валерий Гливинский
И. Ф. Стравинский и современные
компьютерно-информационные
технологии 41

Всеволод Кирпичников
Интонационная динамика звуковой ткани
в поздних произведениях А. Скрябина 58

Документы

Из личного дела М. О. Штейнберга 71

Рецензии

Книги
Анатолий Милка «„Искусство фуги“
И. С. Баха: к реконструкции
и интерпретации» Алла Янкус, Игорь
Приходько 94
Владимир Мартынов «КАЗУС VITA NOVA»
София Левковская 106

Записи

Bach. Messe in h-moll. Mark Minkowski,
Les Musiciens du Louvre-Grenoble
Ольга Пантелеева 112

Борис Тищенко «Беатриче». *Степан
Сумин* **118**

Сведения об авторах
Contributors to this issue **122**

Abstracts **128**

Памяти Т. А. Апинян **130**

Информация для авторов **131**

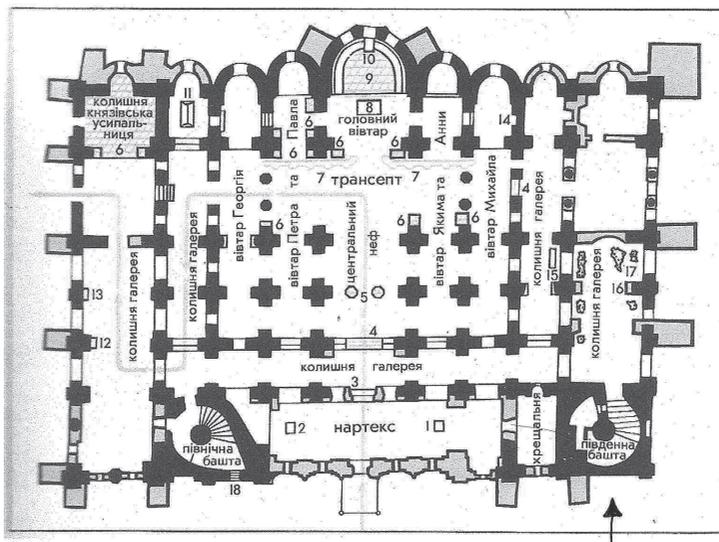
Музыкальные сцены на фресках Софийского собора в Киеве: старые и новые аспекты интерпретации

На фресках Софийского собора в Киеве изображены сцены придворных увеселений с участием музыкантов и акробатов. В статье обобщаются результаты органологических исследований немецких, украинских и российских ученых. Подчеркнута необходимость сравнительных и междисциплинарных исследований этих фресок, имеющих первостепенное значение для истории музыки в славянской, византийской, иранской, арабской и западно-европейской придворных культурах.

Ключевые слова: Киев, Софийский собор, Византия, Константинополь, фрески, музыкальные инструменты, органология, музыкальная иконография, междисциплинарные исследования.

Росписи, украшающие стены южной лестничной башни Софийского собора в Киеве, известны искусствоведам с 1886 года — со времени публикации книги Кондакова о византийском искусстве. Эти фрески, созданные между 1113 и 1125 годами, изображают императорские церемонии на Константинопольском ипподроме или, по крайней мере, написаны под их влиянием.

Публикуемая статья представляет собой текст доклада, прочитанного на Международном симпозиуме «Музыковедение сегодня: проблемы и перспективы» с участием Директории Международного музыковедческого общества в Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского в Киеве. Публикацию доклада на немецком см.: Seebass T. Die Musikszene in den Wandmalereien der Sophienkathedrale zu Kiew: alte und neue Aspekte der Interpretation // Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи. Зб. наукових статей. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Випуск 80 / Ред.-уп. О. С. Зінкевич. Київ, 2009. С. 275–291. Редколлегія благодарит Е. С. Зінкевич за дозволення на публікацію російського перекладу. — Прим. ред.



Илл. 1. План Софійського собору в Києві. Ілюстрація із книги В. Н. Ачкасової та І. Ф. Тоцької

Едвард Буле¹ вперше привлек внимание историков музыки к музыкальной сцене на этих фресках более ста лет назад, однако его интересовал только органологический аспект. Сорок лет назад об этих фресках писал Вернер Бахман², а также я сам³, опираясь на превосходные труды историка искусства Андрея Грабаря, написанные в до- и послевоенные годы⁴. Разумеется, существуют и российско-украинские исследования; к сожалению, до сих пор мне были доступны только две публикации: книга Ачкасовой и Тоцькой⁵ и работа Высоцкого⁶ (В. Бахман вновь обращается к киевским фрескам в недавней статье о рельефе обелиска на ипподроме в Константинополе⁷).

¹ Buhle E. Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Leipzig, 1903. S. 2.

² Bachmann W. Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig, 1966. S. 47f.

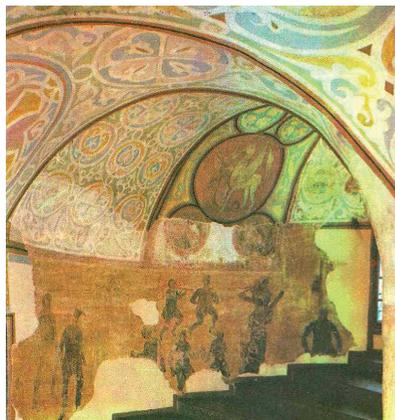
³ Seebass T. Musikdarstellung und Psalterillustration. 2 Vols. Bern, 1973. S. 52, 154.

⁴ Grabar A. Les fresques des escaliers à Sainte-Sophie de Kiev et l'icônographie impériale byzantine (1935) // Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge. Vol. I. Paris, 1968. P. 252–263; Grabar A. Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du haut moyen âge (1950); Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks (1960) // Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité. Vol II. Paris, 1968. P. 663–668, 229–249.

⁵ Ачкасова В. Н., Тоцька І. Ф. Софійський заповідник у Києві (фотопутівник). Київ, 1987.

⁶ Высоцкий С. А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. Киев, 1989.

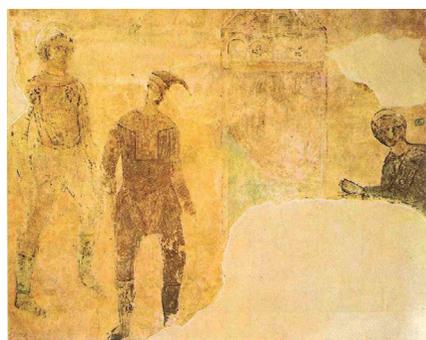
⁷ Bachmann W. Musikdarbietung im Hippodrom von Konstantinopel // Imago musicae. 2004/2005. № 21–22. S. 192–227.



Илл. 2. Лестница южной башни Софийского собора. Фото: Доротея Бауман



Илл. 3. Фрагмент Илл. 2: левая сторона (рисунок-реконструкция). Иллюстрация из книги В. Н. Ачкасовой и И. Ф. Тоцкой

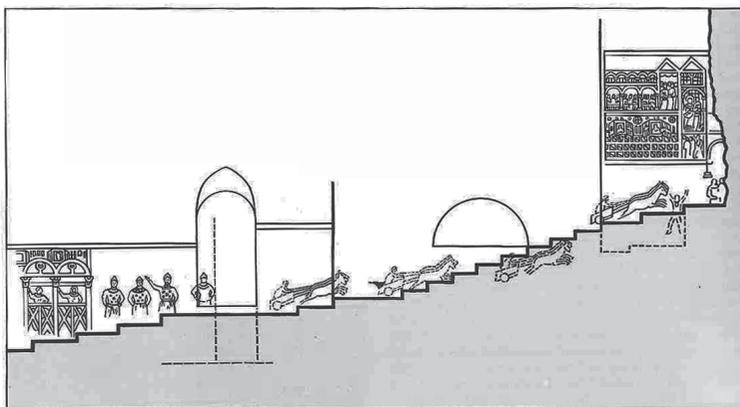


Илл. 4–5. Музыкальная сцена. Фрагменты. Фото: Доротея Бауман

Начнем с краткого описания. На фреске мы видим музыкантов, скоморохов и акробатов, дающих представление: если рассматривать по часовой стрелке, то сверху — танцующий флейтист с поперечной флейтой (авлосом) и музыкант, играющий на тарелках (кимвалах), справа — два музыканта во фригийских колпаках, играющие на конических длинных трубах (сальпинксах). Внизу изображены два музыканта со струнными инструментами; один из этих инструментов похож на лютню с длинным грифом, другой — на арфу или очень большую кифару. Поскольку нижняя часть фрески утрачена, здесь мы можем только строить гипотезы, как и о двух танцорах внизу. Мы никогда не узнаем наверняка, играет ли тот, что справа, на двух маленьких барабанах, и действительно ли тот, что слева, держит колокольчики.

Следующая фигура — органист. Слева от него — два кальканта, качающих меха органа. Справа мы видим двух акробатов; один из них вертикально держит шест, по которому карабкается мальчик. Дольше всего не удавалось идентифицировать орган. Высоцкий опознал его не позже 1989 года⁸.

Памятников светской музыкальной культуры раннего средневековья крайне мало, а византийских — еще меньше, несмотря на то, что византийская музыкальная жизнь была, скорее всего, богаче и сложнее, чем на Западе. Но все же этих источников достаточно, чтобы как-то охарактеризовать музыкальное событие и набор инструментов, изображенные на киевских фресках.



Илл. 6. Лестница южной башни Софийского собора. Состязания на колесницах (реконструкция). Иллюстрация из книги В. Н. Ачкасовой и И. Ф. Тоцкой

На одной и той же лестнице изображены и соревнования на колесницах, и музыкальные представления — обычное сопровождение политических мероприятий и публичных казней на Константинопольском ипподроме. О подобных событиях сообщают многие тексты поздней античности и раннего средневековья. Что касается изобразительных источников, самым ранним дошедшим до нас свидетельством является рельеф на лицевой стороне цоколя обелиска, установленного на ипподроме в честь Феодосия в 390 году. Киевские же фрески создавались либо в память императорских церемоний в Константинополе, либо представлений, проходивших в Киеве, но вдохновленных константинопольскими.

⁸ В. Бахман не знал труда Высоцкого и в 2004 ошибочно заявил об этом как о своем открытии.



Илл. 7. Константинопольский ипподром. Рельеф обелиска.

Иллюстрация из статьи В. Бахмана Musikdarbietung im Hippodrom von Konstantinopel



Илл. 8–10. Константинопольский ипподром. Музыкальная сцена (рисунок-реконструкция).

Иллюстрация из статьи В. Бахмана

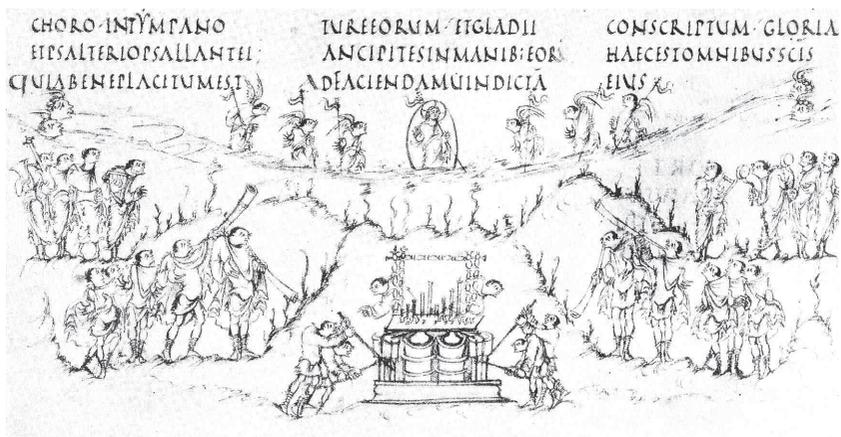
В середине верхнего ряда стоит император или его представитель со свитой; ниже, в меньшем масштабе, — два ряда публики; в самом низу — фриз, изображающий шестнадцать музыкантов и танцовщиц (Илл. 7). Памятник находится в прискорбном состоянии, но Вернер Бахман приложил все усилия, чтобы разобраться в деталях и показать их на рисунке-реконструкции.

На левом краю рельефа мы видим двух мальчиков-калькантов, органиста и трех танцовщиц с кимвалами (Илл. 8).

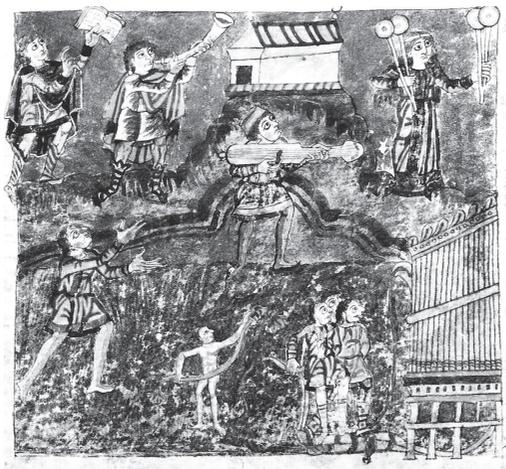
Правее, в середине — музыкант с флейтой пана (сиринксом) и еще три танцовщицы (Илл. 9).

Справа мы снова видим кимвалы, двойной авлос, изогнутую трубу (сальпинкс), а на краю — снова музыканта, играющего на органе, и двух калькантов (Илл. 10).

Примечательно, что оба эти органа — духовые, а не гидравлы, так что в них гарантируется ровное давление воздуха. Это свидетельство того, что духовые органы были распространены в Восточной Римской империи на полтысячелетия раньше, чем на Западе!



Илл. 11. Изображение органа в псалтири второй четверти IX века.
Библиотека Утрехтского Университета, MS. 32 (Utrecht Psalter).
Иллюстрация из книги Зебасса Musikdarstellung und Psalterillustration



Илл. 12. Изображение органа в псалтири второй четверти IX века.
Штутгарт, Библиотека земли Вюртемберг, MS. bibl. fol. 23 (Stuttgart Psalter).
Иллюстрация из книги Зебасса

В каролингских манускриптах еще присутствуют оба типа: гидравлос — в Утрехтской псалтири, и духовой орган — в Штутгартской (обе были написаны и проиллюстрированы между 825 и 850 годами).

Из письменных источников мы знаем, что традиция гонок на колесницах, травли зверей и спортивных состязаний на Константинопольском ипподроме длилась на протяжении более тысячи лет, и в XI веке органы все еще использовались для музыкального сопровождения, это подтверждено документально. Это значит, что музыкальная сцена на фреске в Софийском соборе соответствует церемониальной или культурной практике того периода, а не основана исключительно на изобразительной традиции. Но, разумеется, мы не можем исходить из предположения, что на обелиске или на киевских фресках реалистически изображен настоящий музыкальный ансамбль.

Однако на рельефе на ипподроме мы можем объединить инструменты и исполнителей в группы. Сочетание органа и сальпинкса подтверждается другими источниками, равно как и сочетание танцев с кимвалами и авлосом. Также существует — к сожалению, менее убедительное — позднейшее свидетельство сочетания танца и флейты пана.

Что касается киевских фресок, то также есть основания объединить инструменты в группы; хотя основания эти несколько умозрительны. Замена инструмента типа гобоя флейтой, как и замена кимвалов большими по размеру тарелками — при неизменных названиях в обоих случаях — не представляет трудности. Доказательства этому есть на рисунках восточных и западных рукописей. Вполне можно представить себе музыканта, танцующего и одновременно играющего на кимвалах. Однако то, что в танце участвовал флейтист, а не гобоист — что более типично для того периода, — кажется спорным. Насколько мне известно, не имеет параллелей и сочетание барабанов и колокольчиков.

Что касается игры на органе, то, кажется, за то время, что разделяет два памятника, ничего не изменилось. И в том, и в другом случае это органист и два помощника, ногами качающие меха органа. С парой трубачей тоже нет проблем. Их задачей была подача сигналов, так что они даже не были обязаны участвовать в музыкальном ансамбле. Флейта пана, однако, совершенно исчезает из придворной музыки в раннем средневековье и снова появляется в XI веке на Востоке, и около 1000 года на Западе, но лишь как пастушеский инструмент в пасторальном контексте⁹.

⁹ Самые ранние западные документальные свидетельства — в Иврее [Ivrea], Biblioteca Capitolare MS 85 (около 1000), fol. 228v и MS 86, fol. 20r.; в Восточном Иерусалиме, Griech. Patriarchat, Taprou 14 (конец XI века). Была ли флейта пана в Румынии наследием позднеантичной музыкальной практики или новым явлением, не установлено.

Лютня с длинным грифом, напротив, является новинкой — чрезвычайно ценное свидетельство распространения центрально-азиатского типа инструмента в византийских и славянских землях. Другой сенсацией — если бы тому нашлось подтверждение — стали бы два маленьких барабана из регионов под сельджукским и арабским влиянием.

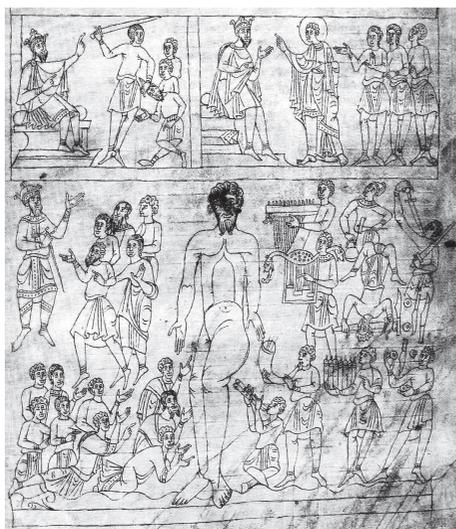
Но самые большие трудности связаны с музыкантом-лютнистом в правом нижнем углу. Хочется дорисовать изображение его инструмента до прямоугольной формы, однако нет документов, подтверждающих такую гипотезу. Византийские арфы имели длинную, сужающуюся книзу форму, а западные получили свою типичную изогнутую форму уже к XII веку. Мне бы не хотелось думать, что это большая кифара — это слишком экстравагантная гипотеза, так как последние свидетельства существования инструментов типа лиры дошли лишь со времени задолго до киевских фресок.

В области органологических исследований, равно как и в привлечении текстовых источников для анализа данных памятников больше всего сделал Вернер Бахман. В том, что касается применения изобразительных материалов, важнее всего работы Андрея Грабаря. Грабарь начал заниматься этой темой в 1930-е годы и благодаря своим глубоким познаниям как в западном, так и ближневосточном и среднеазиатском искусстве внес очень важный вклад: он первым продемонстрировал, что празднества с музыкой и танцами в Восточной Римской империи играли первостепенную роль на протяжении целого тысячелетия. Можно сказать, что эти развлечения были знаковым явлением, потому что это единственный изобразительный элемент (кроме группового портрета), присутствующий в императорской иконографии. Даже в начале XV века все еще можно найти подобные изображения — например, на сторонах шкатулки слоновой кости, где представлен Иоанн VII Палеолог с семьей, свита, музыканты с барабанами, духовыми инструментами, арфами (?), сальпинксом и еще одним неидентифицированным инструментом, а также две танцовщицы¹⁰.

Изображение императорских церемоний на ипподроме, с их сценами травли зверей и музыкально-танцевально-акробатическими интермедиями — это фундаментальный аспект имперской и византийско-славянской изобразительной саморепрезентации. В культуре Восточного Рима и Византии, с ее характерным цезаропапизмом, подобные сюжеты были естественным явлением, и ничто не мешало им проникнуть и во фрески главного славянского христианского собора.

¹⁰ См.: *Oikonomides N. John VII Palaeologus and the Ivory Pyxis at Dumbarton Oaks // Dumbarton Oaks Papers. XXXI. 1977. P. 329–339.*

Как бы ни была естественна эта тема для Востока, для западного средневекового мышления она непредставима и либо демонизируется, как видно из описания поклонения царю Навуходоносору из Книги Даниила (Илл. 13), либо сакрализуется и ассоциируется с царем Давидом и его введением инструментальной музыки в Иерусалимский храм (Илл. 14). Данное отличие следует упомянуть здесь только потому, что оно проливает свет на расхождения в развитии церковных доктрин и в целом — на антагонизм Восточной и Западной Европы.



Илл. 13. Национальная библиотека Франции, Париж, Bib.Nat. MS lat. 6, vol III, fol. 64v. Иллюстрация из книги Зебасса



Илл. 14. Хака, собор Сан-Педро, южный портал, капитель. Иллюстрация из книги Зебасса

Однако культурное расстояние от Константинополя до Киева нельзя назвать непреодолимым. И теперь речь пойдет о заявленных в статье «новых» аспектах. Прежде всего, уместно вернуться к вопросу о том, какое отношение имеют киевские фрески к константинопольской традиции. В первую очередь, неизвестно, существовало ли в Киеве нечто подобное традиции императорских цирковых игр. Было ли здесь что-то вроде ипподрома и, следовательно, подобные византийским обычаям, или же нам остается предположить, что лестничные росписи южной башни Софийского собора — это экзотика, вроде китайских садовых павильонов в Западной Европе XVIII века?



Илл. 15–17. Китайский павильон («Чайный домик») в парке Сансуси в Потсдаме, общий вид и фрагменты

Если бы это было так, то музыкальные сцены были бы полны фантастических, воображаемых образов, подобных причудливым изображениям псевдокитайских музыкантов в Потсдаме (см. Илл. 15–17).

Если же музыкальные картины действительно воспроизводят реальные представления, учреждавшиеся киевским правителем в XII веке, тогда встает следующий вопрос: что произошло с византийским обычаем в славянском контексте? Киевские

фрески соответствуют византийской иконографии и императорской церемониальной практике, но как все это соответствует славянской культурной истории?

Есть и другие вопросы:

1. На константинопольском обелиске нет лир и арф, что вполне понятно, так как эти инструменты с точки зрения акустики бессмысленны на огромном пространстве стадиона. Но ведь определено в Византии, и в граничащей с ней Персии, и позднее в арабских культурных центрах существовала придворная музыкальная культура для высших слоев общества, где эти инструменты использовались.

Мое любимое подтверждение этому находится в Псалтири Vat. gr. 752, написанной и проиллюстрированной в Константинополе в 1052 году, которая сейчас хранится в Ватикане (Илл. 18). На ее иллюстрациях изображены придворные дамы в богатых одеждах, танцующие под аккомпанемент музыкальных инструментов. Здесь, конечно, нет ничего общего с цирком. Но ведь сцены такого рода были бы не менее уместны и в придворной

церкви правителя, не правда ли? Следует допустить, по крайней мере, гипотезу, что в случае киевских фресок мы имеем дело с коллажем, то есть со смешением различных событий. Группа инструментов в псалтири подтверждает мысль о том, что на фресках в Киеве изображен отнюдь не подлинный, действующий ансамбль.

2. Из работ Грабаря мы узнали, что византийско-славянская культура тесно связана с персидской и арабской. Культурный контакт между Грецией и восточной Малой Азией, Левантом и центральной Азией с Арменией, Сирией, Палестиной, Персией и Бактрией установился еще с дохристианских времен, а когда Багдад вырос до своего господствующего значения в VIII и IX вв., в эту могучую смесь вошла и арабская придворная традиция.

К сожалению, изобразительные источники чрезвычайно редки и неоднозначны. До 800 года их просто не существует — ни на Западе, ни на Востоке. Единственный мост, ведущий к более ранним представлениям на ипподроме, — сасанидские и центрально-азиатские музыкальные изображения VI–VIII веков, большинство из которых хранится в Санкт-Петербурге в Эрмитаже. На Западе вообще нет исследований по этой теме! Как мне представляется, этот мост может быть нам полезен, по крайней мере, в органологическом аспекте — он позволяет судить, какие из античных инструментов дошли до того времени, какие продолжали развиваться, какие приходили из других мест. Труднее определиться с тем, в какой степени позволительно сравнивать музыкальные события Персии и Бактрии с императорской церемонией в Константинополе.

О международном значении и влиянии сасанидской музыкальной жизни мы можем судить только косвенно: изображение губного органа, типичного для этой культуры, появляется в двух западных рукописях IX и XI веков, где он истолкован совершенно превратно (ср. изображения, представленные на *Илл. 19–21*).

По причине распространения ислама в южно-средиземноморских и восточных культурных центрах совсем не сохранилось визуальных документов. Этот провал длился почти пятьсот лет — вплоть до XIV века.



Илл. 18. Рим, Ватиканская апостольская библиотека, Псалтирь Vat. gr 752, fol. 449v. Иллюстрация из книги Зебасс



Илл. 19. Сасанидский кувшин. Иллюстрация из книги: Farmer H. G. Islam (1966)



Илл. 20. Фрагмент илл. 13



Илл. 21. Библиотека города Анже, 18, fol. 14. Иллюстрация из книги Зебасса

Византийское искусство украшения рукописей миниатюрами — напротив, после победы над иконоборчеством к середине IX века, восстало, как феникс из пепла, и достигло вершины в XI веке, что дает богатый материал для нашей темы. Здесь, несомненно, художников вдохновляла музыкальная культура императорского двора в столице. Сходство позднеантичных документов между собой, несмотря на огромную временную разницу между ранними и поздними источниками, настолько велико, что приходится сделать вывод о необычайной стабильности церемониальной и музыкальной традиций. Невероятно — в голове не укладывается! — насколько гладко, без зазора документы XII века смыкаются с создававшимися восемью веками ранее архетипами времен Феодосия, как бы фрагментарны ни были источники. Из иллюстраций в книгах псалмов и библейских песен, а также в «Словах» Григория Богослова и некоторых других текстах мы знаем, что музыкальная жизнь столицы в XI–XII веках процветала, и что благодаря интенсивным контактам с Востоком инструментарий значительно обновился.

Это очевидно по изображениям танцовщиц с покрывалами и слишком длинными рукавами, которые встречаются на протяжении всего Шелкового пути вплоть до Китая, а также по инструментам: арфы, канун, инструменты типа лютни, поперечные флейты, всевозможные трубы, барабаны — цилиндрические и в форме песочных часов, — и тарелки разных размеров. (Два барабана на киевской фреске — это, кажется, совершенно уникальное свидетельство.) В противоположность этому богатому «им-

порту», единственный «экспорт» греков в арабский мир — поющее дерево¹¹, которое упоминается, по крайней мере, в арабской повествовательной литературе. Что касается изобразительных материалов, они дошли до нас только с Запада, причем из того периода, когда у художников уже не было четкого представления о предмете.

Наряду с Псалтирью Vat. gr. 752 до нас дошел еще один памятник XI века исключительной важности — финифтевая корона императора Константина IX Мономаха (Илл. 22–23). На ее семи золотых пластинах изображены император, две императрицы, две танцовщицы с покрывалами и две женские аллегии добродетели. Танцовщицы, несомненно, принадлежат как к общественной, так и к придворной культуре, а сама ситуация — к непрерывной традиции публичных представлений, которую можно проследить вплоть до изображений на обелиске константинопольского ипподрома.

В эту цепочку данных без труда вписывается и киевская фреска, написанная примерно двумя поколениями позже создания короны. Удивительно то, что на фреске изображены одни мужчины. Если это не случайность, то, несомненно, — особенность славянской традиции, так как на артукидском блюде, созданном византийскими мастерами для одного эмира в Малой Азии — в начале XII века, как и киевская фреска, — и женщины, и мужчины музицируют вместе.



Илл. 22. Корона Константина IX Мономаха (общий вид). Венгерский национальный музей, Будапешт. Фото из архива Т. Зебасса

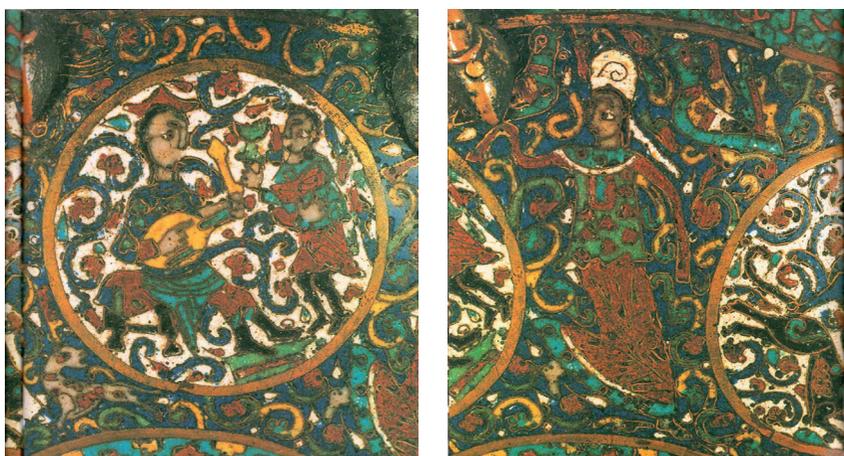


Илл. 22. Корона Константина IX Мономаха. Пластины с изображением императора, двух императриц и двух танцовщиц. Венгерский национальный музей, Будапешт. Фото из архива Т. Зебасса

¹¹ Поющее дерево — настоящее дерево, на которое помещались наполненные водой глиняные свистки в виде птичек. К каждой птичке от центрального меха (спрятанного и приводимого в действие слугой) по трубкам шел воздух. В Персии и арабских странах в садах или дворах часто стояли поющие деревья для увеселения днем или ночью гостей, возлюбленных или хозяина.



Илл. 24–25. Артукидское блюдо, внутренняя и внешняя сторона.
Тирольский национальный музей «Фердинандеум». Фото: Demenga



Илл. 26–27. Артукидское блюдо. Фрагменты. Иллюстрация из каталога выставки
Die Artuqid-Schale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: Mittelalterliche
Emailkunst zwischen Orient und Occident

Особенность этого блюда в том, что тема рисунков — светская. На нем изображено вознесение на небо Александра Великого [Македонского], которого четыре грифона несут на ковре, под ликование придворных музыкантов обоих полов и танцовщиц. «Роман об Александре»¹² возник

¹² «История Александра Великого», псевдоисторический греческий роман. — Прим. перев.

в Леванте в первых веках нашей эры и приобрел популярность в равной мере на христианском Западе и на арабско-исламском Востоке.

Как только исламизированные культуры вернулись к изобразительному искусству, в арабской резьбе по слоновой кости и в росписях потолка Палатинской капеллы в Палермо возобновилась будто и не прерывавшаяся традиция средиземноморской и восточной придворной культуры XI века.

Подведем краткие итоги нашего обзора. Одним из назревших проектов в изучении восточноевропейской истории музыки является разработка истории общественной и придворной музыкальной культуры со времен поздней Римской империи и раннего Сасанидского периода вплоть до раннего средневековья. На Западе мы имеем всего лишь отражение этой культуры в источниках с юга Италии, Испании и юга Франции, поскольку создававшиеся там в эпоху средневековья придворные культуры были активными импортерами. Что касается двух выдающихся культурных центров, Константинополя и Багдада, то в арабском городе по причине запрета на изображения в первые шестьсот лет ислама почти не сохранилось изобразительных источников; да и в христианском городе они тоже никак не могут похвастать полнотой. Чтобы достичь результата, потребуется очень осторожная работа с гипотезами и экстраполяциями, а также знания источников, языков и памятников, недоступные одному человеку. Необходим ширококомасштабный исследовательский проект, в котором восточноевропейское музыковедение обязательно должно принять участие.

Перевод Ольги Пантелеевой

Литература:

1. Ачкасова В. Н., Тоцька І. Ф. Софійський заповідник у Києві (фотопутівник). Київ: Мистецтво, 1987. 224 с.
2. Высоцкий С. А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. Киев: Наукова думка, 1989. 216 с.
3. Bachmann W. Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig: Breitkopf u. Härtel VEB, 1966. 206 s.
4. Bachmann W. Musikdarbietung im Hippodrom von Konstantinopel // Imago musicae. 2004/2005. № 21–22. S. 192–227.
5. Buhle E. Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1903. 119 S.
6. De' Maffei F. Gli strumenti musicali a Bisanzio // Da Bisanzio a San Marco. Musica e liturgia / Ed. G. Cattin. Venezia: Soc. il Mulino, 1997. P. 61–110.

7. *Farmer H. G.* Islam. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1966. 205 S.
8. *Grabar A.* L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge. 3 Vols. Paris: Collège de France, 1968.
 - I, 252–263. Les fresques des escaliers à Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantine (1935)
 - II, 663–668. Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du haut moyen âge (1950)
 - II, 229–249. Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks (1960)
9. *Kondakov N.* Histoire de l'art byzantin, considéré principalement dans les miniatures. 2 Vols. Paris: Albin Michel, 1986/1991.
10. *Oikonomides N.* John VII Palaeologus and the Ivory Pyxis at Dumbarton Oaks // Dumbarton Oaks Papers. XXXI. 1977. P. 329–339.
11. *Seebass T.* Musikdarstellung und Psalterillustration. 2 Vols. Bern: Francke, 1973.
12. Die Artuqiden-Schale des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum Innsbruck: mittelalterliche Emailkunst zwischen Orient und Okzident / Ed. Th. Steppan. Munich: Editio Maris, 1995 (Ausstellungskatalog/ Institut für Kunstgeschichte Innsbruck; Nr. 6). 104 S.

Наталия Брагинская

Следы легендарной библиотеки: о клавирах Берлиоза из собрания Ф. И. Стравинского в нотном фонде Санкт-Петербургской консерватории

В публикации представлено описание двух нотных изданий, некогда принадлежавших Федору Игнатьевичу Стравинскому, а ныне хранящихся в Научной музыкальной библиотеке Санкт-Петербургской консерватории: это драматическая легенда Г. Берлиоза «Осуждение Фауста» и его же оперная дилогия «Троянцы». Автор статьи реконструирует историю поступления клавиров в библиотеку знаменитого певца, анализирует рукописные пометы владельца в контексте его артистической карьеры, а также размышляет о влиянии музыки Берлиоза на молодого Игоря Стравинского, соприкасавшегося с творческой мастерской отца в петербургском доме на Крюковом канале.

Ключевые слова: Федор Стравинский, Гектор Берлиоз, «Осуждение Фауста», «Троянцы», библиотека, рукописные пометы, Игорь Стравинский.

«Печально было узнать о гибели отцовской библиотеки, или, вернее, того, что от нее осталось...» — писал Игорь Федорович Стравинский из Голливуда в Ленинград 17 февраля 1947 года¹. Это единственное письмо

Данная статья выросла из исследовательского сюжета, намеченного автором в более ранней публикации: Брагинская Н. История о договоре с дьяволом: Стравинский по следам Гёте? // Стравинский в контексте времени и места: Материалы науч. конф. / Ред.-сост. С. И. Савенко. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 57.) М.: МГК, 2006. С. 132–147.

¹ Цит. по: Стравинская К. Ю. О И. Ф. Стравинском и его близких. Л.: Музыка, 1978. С. 89.

композитора, пробившее вынужденный «период молчания» (1937–1961) в эпистолярном общении с советскими родственниками, было откликом на письмо Е. Н. Стравинской². В 1946 году она отважилась написать знаменитому деверю, чтобы дать ему знать о двух трагедиях, постигших семью в 1940-е годы в России: в ее послании известие о смерти Юрия Стравинского³ соседствовало с сообщением об утрате уникального книжного собрания Федора Стравинского⁴.

В поздних воспоминаниях И. Ф. Стравинского «необычно хорошая библиотека» фигурирует как главная достопримечательность отцовской квартиры на Крюковом канале⁵. Наиболее ценные тома концентрировались в кабинете Федора Игнатьевича⁶, рядом с детской — «комнатой Петрушки», в которой обитали братья Игорь и Гурий. Но в действительности многотысячное собрание книг, гравюр, нот было рассредоточено по всей огромной девятикомнатной квартире. Как рассказывает Е. А. Стравинская, книжные стеллажи тянулись даже вдоль стен длинного коридора⁷, вплоть до выхода на парадную лестницу, где в маленькой прихожей жил старый слуга (по остроумному замечанию Игоря Стравинского, верный Семен Иванович «делил эту дыру с грудой книг из отцовской библиотеки»)⁸.

После 1917 года судьба коллекции складывалась драматично. В 1922 по настоянию Игоря Стравинского его мать, Анна Кирилловна, в течение двадцати лет после смерти мужа трепетно оберегавшая его книжные реликвии, навсегда покинула Россию и обосновалась у сына в Париже. Бывшие апартаменты солиста императорской сцены Ф. И. Стравинского

² Стравинская (Новоселова) Елена Николаевна (1879–1948) — жена Ю. Ф. Стравинского, брата И. Ф. Стравинского. См. фрагмент черновика письма Е. Н. Стравинской (без указания точной даты): *Стравинская К. Ю. О И. Ф. Стравинском и его близких*. С. 88–89.

³ Стравинский Юрий Федорович (1878–1941) — старший брат И. Ф. Стравинского, архитектор. Скоропостижно скончался 12 мая 1941 г. в Ленинграде.

⁴ Стравинский Федор Игнатьевич (1843–1902) — отец И. Ф. Стравинского, оперный певец (бас), в 1876–1902 г. солист Мариинского театра, страстный библиофил.

⁵ Для молодого музыканта Игоря Стравинского с библиотекой могли соперничать по ценности лишь «два больших рояля» (См.: *Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник; послесл. и общ. ред. М. С. Друскина*. Л.: Музыка, 1971. С. 29).

⁶ На плане отцовской квартиры, сделанном И. Стравинским по памяти в 80 лет, эта комната так и называется: *Father's library* (см.: Там же. С. 329). См. также фото в книге: *Ф. И. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания / Сост. и примеч. Л. Кутателадзе; общ. ред. А. Гозенлуда*. Л.: Музыка, 1972. Фотовставка между с. 16–17.

⁷ Эти и другие ранее не публиковавшиеся сведения о домашней библиотеке Ф. И. Стравинского сообщены автору статьи Еленой Алексеевной Стравинской, внучатой племянницей композитора, во время личной беседы в июне 2009 г. в Санкт-Петербурге.

⁸ *Стравинский И. Диалоги*. С. 2.

постепенно превратились в густонаселенную коммунальную квартиру. Семейное гнездо Стравинских в Ленинграде в довоенное время поначалу уплотнялось родственниками, друзьями и знакомыми. С 1923 года здесь обосновался и Юрий Федорович Стравинский, занявший со своими близкими помещение бывшей столовой. Нараставшая теснота и материальные трудности вынудили наследников расстаться с частью библиотеки; так, к примеру, богатейшее собрание гравюр, насчитывавшее более 1400 экземпляров, перекочевало в Государственную публичную библиотеку и ныне хранится в отделе эстампов в оригинальной комплектации как «Собрание Ф. И. Стравинского»⁹. Эта часть коллекции, в сущности, оказалась таким образом спасена, потому что в годы блокады основной массив книг, оставшихся во владении семьи, подвергся роковому удару.

В 1942 вдова Юрия Стравинского Елена Николаевна с дочерью Ксенией Юрьевной получила ордер на две комнаты в квартире, некогда принадлежавшей Э. Ф. Направнику и располагавшейся в том же доме № 6 по Крюкову каналу, но в другом подъезде. Вещи и книги были перевезены на новое место и опечатаны: женщины выехали в эвакуацию, где уже находилась маленькая Елена Алексеевна Стравинская, дочь Ксении Юрьевны. Имущество оставили на попечение одного из родственников, Б. М. Добротина¹⁰, военного врача, занимавшегося организацией госпиталей в осажденном Ленинграде. В силу занятости, он пропустил момент, когда в бывшую квартиру Направника незаконно въехала одна семья. Ее глава, некто Еленский, вскрыл комнаты Стравинских и на протяжении долгих блокадных месяцев расхищал библиотеку и продавал бесценные книги. Ко времени возвращения хозяев летом 1944 не осталось почти ничего.

В. П. Варунц цитирует выразительное мемуарное свидетельство, в соответствии с которым библиотека Ф. И. Стравинского содержала «12 000 названий, а томов еще больше»¹¹. Достаточно подробное описание полного собрания, при жизни Ф. И. Стравинского приводившего в трепет библиофилов Петербурга и Москвы, дано в статье А. А. Гозенпуда¹². Ве-

⁹ См. Коллекция отдела эстампов Российской национальной библиотеки. URL: http://www.nlr.ru/fonds/prints/coll_str.htm (дата обращения: 02.06.2010).

¹⁰ Добротин Борис Михайлович (1901–1950) — муж Татьяны Юрьевны Стравинской, племянницы И. Ф. Стравинского, дочери Юрия Федоровича и Елены Николаевны Стравинских.

¹¹ См.: *Наумов С.* Воспоминания о моем отце. Цит. по: *Варунц В. П.* Приложение I. Родословная И. Ф. Стравинского // *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: В 3 т. Т. 1: 1882–1912 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М., 1998. С. 412.

¹² См.: *Гозенпуд А. А.* Ф. И. Стравинский — человек и художник // Ф. И. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания. С. 21–33.

роятно, оно составлено на основе анализа особых реестров, которые вел Ф. И. Стравинский, фиксируя в них только свои расходы на библиотеку. Исследователь лишь вскользь говорит о том, что эти специальные тетради, отличные от знаменитых расходных книг Федора Игнатьевича, находятся в Публичной библиотеке. Приведу полные названия и шифры трех документов, хранящихся в фонде Ф. И. Стравинского в отделе рукописей РНБ (Ф. 746. Оп. 549 а. Ед. хр. 3, 4, 5):

I. «Расход на книги, картины и т. п. 1886–1891» 181 л.;

II. «Расходы на библиотеку. 1892–1896» 252 л.;

III. «Расходы на библиотеку. 1897–1901» 120 л.¹³.

Наряду с подробным обзором литературной части библиотеки певца-интеллектуала, в статье А. А. Гозенпуда упоминается и «ценное нотное собрание, в котором находилось свыше двухсот опер (начиная с Глюка и Моцарта, заканчивая Римским-Корсаковым), оратории, песни и романсы, камерно-инструментальные ансамбли и фортепианные произведения русских и зарубежных авторов»¹⁴. «К сожалению, и эта часть собрания не сохранилась», — подводит горестный итог исследователь. Действительно, беспощадная волна революционных и военных лет практически полностью уничтожила труд вдохновенного собирателя Ф. И. Стравинского. О некогда роскошной коллекции сегодня в семейном архиве Е. А. Стравинской напоминают лишь несколько разрозненных томов Достоевского, Гончарова, Л. Толстого, а также папка с отдельными романсами и ариями Глинки, Чайковского, Соловьёва, Рубинштейна; иные тоненькие брошюры в ней украшены дарственными надписями авторов-композиторов либо автографами владельца-певца. Тем более ценны и удивительны два старинных клавира с характерными именованными знаками Ф. И. Стравинского, обнаружившиеся в Научной музыкальной библиотеке Санкт-Петербургской консерватории: драматическая легенда «Осуждение Фауста» Берлиоза и его же оперная диалогия «Троянцы».

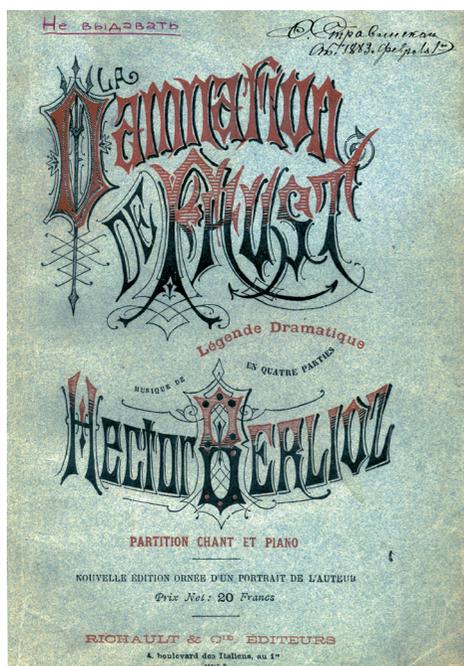
«Осуждение Фауста»

Один из клавиров попал в мои руки по чистой случайности осенью 2004 года. Перед лекцией, собираясь познакомить студентов с недавно поступившей в фонотеку консерватории записью первой в мировой истории

¹³ Как видно, Федор Игнатьевич вел библиотечные тетради на протяжении пятнадцати лет, пик закупок приходится на пятилетие 1892–1896; записи прерываются за год до смерти артиста.

¹⁴ Гозенпуд А. А. Ф. И. Стравинский — человек и художник. С. 33.

сценической постановки «Осуждения Фауста»¹⁵, я обратилась с заявкой в нотную библиотеку. Получив клавир «Осуждения Фауста» и полагая, что это один из образцов юргенсоновского издания драматической легенды, знакомого мне еще со студенческих времен¹⁶, я наугад раскрыла фолиант и с удивлением обнаружила, что, в отличие от двуязычного французско-русского издания Юргенсона, русского печатного перевода в этом экземпляре нет. Клавир тоже оказался билингвальным, но франко-немецким. Впрочем, русский здесь присутствовал в рукописном виде. Кроме того, что, подобно другим библиотечным экземплярам «Осуждения Фауста», этот был испещрен карандашными «шпаргалками» ленинградских-петербургских студентов-музыковедов разных поколений, местами под немецким и французским текстом был подписан русский перевод. Внимательно



Илл. 1. Берлиоз Г. «Осуждение Фауста». Оригинальная обложка клавира

пролистывая страницу за страницей, уже в самом начале фолианта я обнаружила удивительную вещь: за новым твердым переплетом, в который бережно одел редкое издание переплетчик наших дней, шел оригинальный старинный титульный лист, а далее оригинальная — мягкая обложка, когда-то покрывавшая книгу — выцветшая серо-голубая бумага с псевдоготической вязью букв в красных и черных типографских красках. В верхнем правом углу фигурировала надпись: «Ф. Стравинского Спб. 1883, февраля 1-го» (см. Илл. 1).

Это тоже было издание XIX века, однако не московский Юргенсон, а парижский Richault, тот самый знаменитый Шарль Симон Ришо (1780–1866), ното-

¹⁵ Salzburger Festspiele 1999, каталонская труппа La fura dels Baus; дир. С. Камбрелинг, реж. А. Олле и К. Падрисса, в гл. партиях П. Гроувз, В. Казарова, У. Уайт.

¹⁶ Именно этими раритетными изданиями был издавна укомплектован берлиозовский раздел библиотечного фонда Петербургской консерватории; аналогичный клавир «Осуждения Фауста» от Юргенсона с печатью «Нотная библиотека Гр. А. Д. Шереметева» был куплен на книжном развале в 1957 г. в Ленинграде отцом моего мужа Ю. А. Брагинским.

издательский дом которого осуществил первую публикацию «Осуждения Фауста» в 1854 году¹⁷. По старым биографиям Берлиоза кочует душераздирающая история о том, как в 1853 «издатель-вампир» купил у нищенствовавшего композитора права на драматическую легенду за мизерную сумму в 700 франков¹⁸. Между тем в переписке самого Берлиоза мы не найдем ни одного бранного или резкого слова в его адрес. «...Ришо решился издать „Фауста“ и просит тебя ничего не выпускать из своих рук, ни „Венгерский марш“, ни все остальное», — писал композитор Ф. Листу 20 декабря 1852 года в разгар переговоров¹⁹. Берлиоз почтительно называет Ришо «мой издатель»²⁰, ведь именно у Симона Ришо вышли такие его значительные сочинения, как ораториальная трилогия «Детство Христа», несколько кантат, увертюры «Корсар» и «Тайные судьи». Но с учетом катастрофической премьеры «Осуждения Фауста» в 1846, а также череды публичных провалов, сопровождавших последующие европейские выступления Берлиоза, Ришо при подписании данного издательского контракта шел на серьезный финансовый риск, в то время как для остро нуждавшегося композитора эти деньги были настоящим спасением.

В 1883 году в Петербурге Ф. И. Стравинский приобрел переиздание клавира (дополненное портретом автора, как указано на титульном листе); оно было выпущено сыновьями Ришо, скорее всего, уже после смерти основателя издательской фирмы и после смерти Берлиоза: *La Damnation de Faust. Légende dramatique en quatre parties. Musique de Hector Berlioz. Partition de chant et piano. Paris: Richault & Cie, éditeurs, s. a.*

Подробное знакомство с клавиром выявило наличие помет и привнесений разного рода — вклеенные газетные вырезки, карандашные отчеркивания, наконец, текстовые вставки (буквенные и нотные). Фрагментарный русский перевод, вписанный от руки, представлен двумя различными версиями: один вариант текста зафиксирован черными чернилами в современной орфографии, другой — красными чернилами — в дореформенной. Последний тип почерка, бисерный, каллиграфический, был очень близок автографу Ф. Стравинского, запечатленному на старой обложке

¹⁷ См.: Macnutt R. Richault // Grove Music Online. Oxford Music Online. URL://<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23394> (дата обращения: 13.07.2010).

¹⁸ См.: *Теодор-Валенси. Берлиоз* / Пер. с фр. Ю. А. Раскина. М.: Молодая гвардия, 1969. С. 254–255. Этот же факт сочувственно упоминается в отечественной монографии А. А. Хохловкиной. См.: *Хохловкина А. Берлиоз*. М.: Музыкальное государственное издательство, 1960. С. 525.

¹⁹ Цит. по: *Берлиоз Г. Избранные письма: В 2-х кн.* / Сост., пер. и коммент. В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин. Кн. 1. 1819–1852. Л.: Музыка, 1981. С. 234.

²⁰ См. письмо П. Корнелиусу от 16 января 1855 г. // *Берлиоз Г. Избранные письма*. Кн. 2: 1833–1868. Л.: Музыка, 1982. С. 84.

клавира. Чтобы окончательно удостовериться в том, что неожиданная находка — книга из библиотеки Федора Игнатьевича Стравинского и содержит именно его пометы, я обратилась за консультацией к Е. А. Стравинской. Сомнений не осталось, после того как Елена Алексеевна, хранящая и изучающая расходные книги, которые ее прадед аккуратно вел многие годы, безоговорочно идентифицировала почерк Ф. И. Стравинского.

Какие же эпизоды «Осуждения Фауста» привлекли внимание артиста-интеллектуала, первого баса Императорской Мариинской сцены, и были проработаны им? Это «Песня о крысе» Брандера, а также три самых значительных сольных номера в партии Мефистофеля: «Песня о блохе», «Ария над спящим Фаустом» и «Серенада». Во все указанные фрагменты Федор Игнатьевич вписал эквиритмический русский перевод. Был ли он выполнен самим певцом, владевшим несколькими языками? Предстояло установить происхождение перевода, и разрешение этого вопроса внесло ясность в хронологию этапов домашней работы артиста с парижским клавиром.

Изыскания по части дореволюционных переводов либретто «Осуждения Фауста» привели как минимум к трем авторским вариантам, издававшимся отдельными брошюрами: И. А. Дума (1907)²¹, П. И. Кирс (1892)²² и Н. М. Спасский (1890)²³. Первый вариант отпадал сразу, поскольку был опубликован уже после смерти Ф. И. Стравинского, второй, подготовленный для «Осуждения Фауста» у Юргенсона, не совпадал с версией, вписанной в клавириш. Оставался последний вариант, тем более что косвенное указание на него содержалось в самом фолианте, принадлежавшем некогда Стравинскому. Одна из старых газетных вырезов, вклеенных владельцем, оказалась рекламным объявлением столетней давности, извещавшим о выходе в свет русского перевода драматической легенды Берлиоза:

В конторе Типографии Императорских СПб. театров (Моховая, № 40), в книжных и музыкальных магазинах поступило в продажу новое издание ГИБЕЛЬ ФАУСТА²⁴. Музыка Г. Берлиоза, перевод Н. Спасского. Цена 50 коп.

²¹ Гибель Фауста: Легенда в четырех частях. Слова и музыка Г. Берлиоза. Пер. с итал. И. А. Дума. СПб., 1907.

²² Осуждение Фауста. Легенда в четырех частях. Слова и музыка Г. Берлиоза. Пер. П. И. Кирса. М.: Муз. торговля П. Юргенсон, 1892.

²³ Гибель Фауста: Драматическая легенда в 4-х частях. Музыка Гектора Берлиоза. Перевод Н. М. Спасского. СПб.: Издательство типографии Императорских С.-Петербургских театров, 1890.

²⁴ В дореволюционной России встречались по меньшей мере три варианта названий, включая и «Проклятие Фауста».

Дата «февраль 1890 г.» пунктуально приписана выцветшими черными чернилами — все тот же бисерный почерк Федора Игнатьевича! (См. Илл. 2.)

Сравнение версии Спасского и вставок в клавир Федора Игнатьевича показало, что именно на этот перевод опирался певец, дополняя клавир «Осуждения Фауста» фрагментами русского текста. Работа имела ясную практическую цель: Федор Игнатьевич деятельно и вдохновенно готовился к российской премьере берлиозовского шедевра, прошедшей в Мариинском театре 22 февраля 1890 года.

Сопоставление данных фактов с фактами творческой биографии Стравинского позволило реконструировать последовательность внесения помет. Есть вероятность, что сразу после приобретения клавира в 1883 году Ф. Стравинский, блиставший на Мариинской сцене в демонических ролях в операх Гуно и Бойто, планировал пополнить свой мефистофельский арсенал еще одним героем. Поэтому он пролистал музыкальную новинку, словно примеряя на себя незнакомый образ. Певец в деталях исследовал партию Мефистофеля (бас или баритон у Берлиоза). Все печатные ремарки, отмечающие его вступления — от полной *Méphistophélès* во время первого появления в 4-й сцене, до сокращенной *Méph.* последних реплик в Пандемониуме — маркированы ярко-красным карандашом, границы нотного текста партии отмечены характерными скобками. Однако основной массив работы в клавире был выполнен позже.

Со всей определенностью можно утверждать, что и русский перевод в басовых партиях «Осуждения Фауста», и нотная правка появились семь лет спустя после приобретения клавира. Вероятно, узнав о предстоящей концертной премьере «Осуждения Фауста», Федор Игнатьевич первоначально намеревался включить в свой репертуар новую партию Мефистофеля и даже вписал в домашний клавир текст нескольких номеров с его участием. Но начальство Императорской оперной труппы распорядилось иначе. С «Фаустом» Берлиоза Ф. И. Стравинскому суждено было войти в историю в роли Брандера.

Известно, что во время традиционных концертных исполнений драматической легенды в 1890-е Федор Стравинский неподражаемо представлял Брандера и своей эпизодической партией затмевал главных солистов.



Илл. 2. Берлиоз Г. «Осуждение Фауста». Современная обложка клавира с наклеенной газетной вырезкой 1890 г.

Уже в первых отзывах на петербургскую премьеру читаем: «Г. Направник, очевидно, вложил всю свою душу в разучивание этого произведения. Оркестр просто жил под его управлением. Великолепен был и хор. Г. Стравинский выдвинул партию Брандера на первый план»²⁵. (Песня Брандера бисировалась.) Мастерство певца тем более поразительно, что вся гротескная роль, несоизмеримая по объему с остальными, представлена единственной сольной «Песней о крысе»²⁶ с кратким вступительным речитативом. На мотиве песни Брандера строится и пародийная хоровая fuga Амен, которую в толпе завсегдатаев погребка Ауэрбаха этот лихой персонаж затягивает первым.

Именно песня Брандера составляет наиболее полно «откомментированный» фрагмент клавира, именно здесь сконцентрированы наиболее детальные пометы Федора Игнатьевича. (К слову, карандашные метки, маркирующие выступления Мефистофеля, в партии Брандера отсутствуют). Анализ этих помет помогает проследить путь певца к совершенному театральному образу, созданному в гармоничном единстве литературных, музыкальных и актерских средств выразительности.

Любопытно, что русский перевод, вписанный Федором Игнатьевичем, кое-где отличается от оригинала Спасского. Адаптируя текст либретто «Осуждения» за несколько недель до премьерного показа сочинения, Ф. Стравинский не заботился о красоте стиха и идеальной рифме. В большей степени его занимали смысловые акценты и проблемы музыкальной просодии. Приведем примеры для сравнения.

Н. Спасский:	Ф. Стравинский:
<i>Кухарка ж, девушка презлая,</i>	<i>Кухарка, дева злая,</i>
<i>Смеялась громко у окна.</i>	<i>Смеялась громко у окна.</i>

Практика силлабических сокращений с целью укрупнения фразы, свойственная «Песне о крысе», в последующей «Песне о блохе» (в партии Мефистофеля) дополняется взаимными перестановками слов:

Н. Спасский:	Ф. Стравинский:
<i>Жил-был король однажды,</i>	<i>Жил-был король однажды,</i>
<i>И с ним блоха жила.</i>	<i>И блоха с ним жила.</i>
<i>Как дочь его родная</i>	<i>Как дочь его родная</i>
<i>Любима им была.</i>	<i>Им любима была.</i>

²⁵ Филонов А. Современное обозрение. Петербург // Артист. 1890. Кн. 7. Апрель. С. 96.

²⁶ В пандан к ней и звучит в погребке Ауэрбаха Мефистофелева «Песня о блохе» у Берлиоза.

Работа Ф. Стравинского со словом носила характер живого, непринужденного творчества, запечатлевшегося в дублях. Предлагаемые им варианты помещены над или под основным текстом, чаще в скобках. Иногда речь идет об альтернативной замене отдельных слов — «спою (мою)» или слогов — «смеют (смели)»; иногда о вариантах небольших перестановок слов внутри фразы. А при описании растолстевшей крысы («брюшко у ней такое стало, что хоть Лютеру под стать») Федор Игнатьевич не удержался от импровизированного комментария. Задорное «Зибелю подь масть!» реет над вокальной строкой, словно вопреки списку действующих лиц в либретто Берлиоза (см. Илл. 3). Возможно, озорная ремарка навеяна гётевским текстом с репликой Альтмайера в адрес Зибеля:

Эх, ты, пузан с башкою лысой!
В несчастьях тих и кроток он:
Сравнил себя с распухшей крысой
И полным сходством поражен²⁷.

А может быть, артист с иронией вспомнил в тот момент своих партнерш-травести в «Фаусте» Гуно...



Илл. 3. Берлиоз Г. «Осуждение Фауста». Песня Брандера

Перед первыми речитативными репликами Брандера, предворяющими сольный номер героя, Стравинский проставляет характерную помету: «пьяный». Эта скупая и точная поведенческая мотивация для создания определенного рисунка роли также объясняет странные гармонические сдвиги и абсолютную структурную асимметричность берлиозовской

²⁷ Гёте И. В. Фауст / Пер. Н. Холодковского. Собрание сочинений. Т. 2. СПб., 1878. С. 70. Без сомнения, Ф. Стравинский, в книжной коллекции которого сочинения Гёте были представлены самыми разнообразными вариантами изданий, хорошо знал классический перевод Н. А. Холодковского. (В версии Б. Пастернака Зибель — «плешивец толстобрюхий»).

«Песни о крысе», алогичность акцентных перебоев и экстраординарный для середины XIX века размер — 2/8! В реплике злорадной кухарки, которая по тексту песни наблюдает агонию отравленной крысы в польхающей печи, удивительно раскатистое «р». «Ах, как тебе жаррр...ко, родная», — выписывает Федор Игнатьевич. Можно вообразить, какой феноменальный эффект производило это необычное «распевание» согласного (сонорного) звука — настоящая находка певца-актера! (См. Илл. 4.)



Илл. 4. Берлиоз Г. «Осуждение Фауста». Песня Брандера

Коррективы в вокальной партии уточняют образ Брандера с учетом особенностей basso cantante Федора Стравинского. Так, во фразе «брюшко у ней такое стало» возникает залихватский интонационный вираж: последнее из четырех повторяющихся c^1 певец заменил на e^1 ; аналогичная замена произведена и в последующих двух строках (см. Илл. 5). Далее, в финальных тактах песни Стравинский не останавливается на заключительном высоком d^1 , предложенном Берлиозом, но дописывает еще и $d^1-e^1-fis^1$ (!), присоединяя голос солиста к теноровой партии хора на последнем «влюблена» (см. Илл. 6). Тесситурный переход к предельным для голоса Федора Стравинского верхам²⁸ не был самоцельным. При помощи этих экстремальных для баса нот артист создавал достоверный портрет разудалого гуляки.

Контакт певца с домашним клавиром «Осуждения Фауста» не ограничился штудированием двух ролей. На протяжении нескольких лет Федор Игнатьевич заботливо собирал и клеивал в личный нотный экземпляр драматической легенды сопроводительные материалы разного рода (помимо упомянутого извещения о публикации перевода Спасского). Так, на форзац наклеена маленькая газетная вырезка — трехстрочное извещение о предстоящей двадцать пятой годовщине со дня смерти Гектора Бер-

²⁸ Э. Старк указывал, что объем голоса Ф. И. Стравинского достигал «верхнего *соль* и даже *соль-диез*». См.: Гозеннуд А. А. Ф. И. Стравинский — человек и художник. С. 14.

Илл. 5. Берлиоз Г. «Осуждение Фауста». Песня Брандера

Илл. 6. Берлиоз Г. «Осуждение Фауста». Песня Брандера

лиоза, подписанное Ф. И. Стравинским: «Новое Время 1894 г. 17 февраля, № 6456» (фамилия композитора подчеркнута красным карандашом). Здесь же аккуратно прикреплена развернутая газетная рецензия на московскую премьеру «Осуждения Фауста» (20 февраля 1894 года) с отметкой от руки черными чернилами: «Новое Время 1894 г. 23 февр. № 6462»; заголовок «Проклятие Фауста» маркирован красными чернилами. Об ин-

терпретации партии Брандера в обзоре ничего не говорится, но, думается, Федор Игнатьевич не без удовлетворения читал о московском Мефистофеле господина Ньяккарани. Он «...истинно мефистофельски вредил ансамблю: и фальшивил, и ритм терял, и с перепуга, вероятно, вместо пения начинал как-то странно прихрюкивать. Даже серенада — этот конек вашего Мельникова — прошла без хлопка», — рапортовал о фиаско артиста московский критик.

Реестры солистов «Гибели Фауста» в «Ежегоднике Императорских театров» за 1890–1897 годы неизменно включают имя Федора Стравинского – Брандера; в хронографе Т. В. Клинько указано, что последний раз певец участвовал в исполнении драматической легенды Берлиоза в марте 1897 г.²⁹ Остается загадкой: пригодилась ли когда-нибудь Федору Стравинскому на практике детальная работа над ролью берлиозовского Мефистофеля, скрытая в старинном клавире? Возможно, фрагменты партии этого Мефистофеля Ф. И. Стравинский исполнял в своих сольных концертных программах или, по крайней мере, пел в доме на Крюковом канале под аккомпанемент Анны Кирилловны...

«Троянцы»

О существовании в консерваторской библиотеке второго раритетного клавира мне сообщила сотрудник отдела рукописей Петербургской консерватории Л. А. Миллер весной 2008 года. Каково же было мое изумление, когда в клавире «Троянцев» я увидела точно такую же надпись черными чернилами, как в клавире «Фауста»: «Ф. Стравинского СПб 1883 г. февр. 1-го!» И «Осуждение Фауста», и «Троянцы» пришли в нотное собрание Федора Игнатьевича одновременно, в один день. Правда «Троянцы» были изданы уже не у Richault, а в другой парижской фирме — Choudens. Именно Антуан Шудан (1825–1888), известный как первый публикатор «Фауста» Гуно, «Кармен» Бизе, сочинений Сен-Санса, Форе и Дебюсси, специализировался на поздних опусах Берлиоза и в 1863 году выпустил первое издание «Троянцев»³⁰: *Les Troyens. Poème lyrique en 2 parties. Paroles et Musique de Hector Berlioz. Partition de piano et chant. Paris: Choudens Editeur, s. a.*

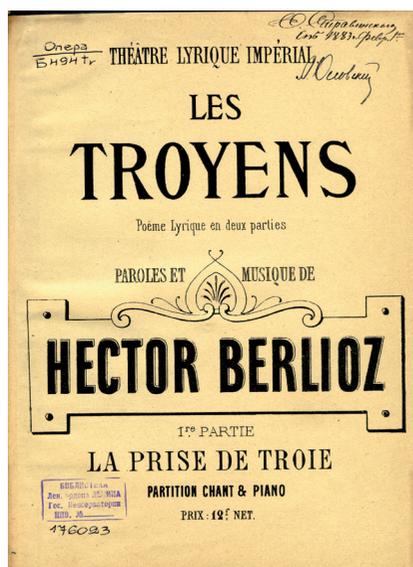
²⁹ См.: Основные даты жизни и творчества Ф. И. Стравинского / Сост. Т. В. Клинько // Ф. И. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания. С. 201.

³⁰ См.: *Simeone N. Choudens* // Grove Music Online. Oxford Music Online. URL://<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05692> (дата обращения: 13.07.2010).

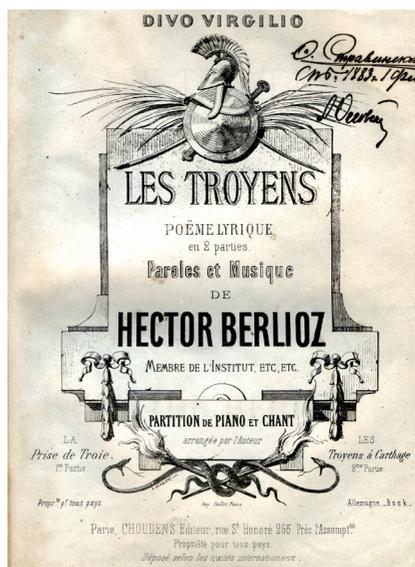
Оба издания, приобретенные Стравинским 1 февраля 1883 года, имели мягкий переплет. Но, в отличие от «Осуждения Фауста», хранившегося много десятилетий в первоначальном виде, «Троянцев» Стравинский сразу отдал в переплетную мастерскую, где две отдельные части дилогии (ч. I, *La prise de Troie* /«Взятие Трои», ч. II, *Les Troyens à Carthage* /«Троянцы в Карфагене») были объединены в один том — конволют — под общей твердой обложкой. На корешке запечатлелись характерные золотые инициалы — *Ф. С.* (аббревиатура имени «Федор Стравинский», с применением старинного знака «фита») — эмблема знаменитой библиотеки. Автограф первого владельца с незначительными изменениями повторялся в объединенном клавире «Троянцев» четырежды: на обложке первой части, на общем титуле, на шмуцтитуле первой части и на обложке второй части (см. *Илл. 7–10*). Но подпись Ф. Стравинского в этом издании была не единственной. На приведенных иллюстрациях нетрудно заметить и другой автограф, принадлежащий А. В. Оссовскому, последнему владельцу «Троянцев». Если обстоятельства, при которых «Осуждение Фауста» попало в консерваторскую библиотеку, неизвестны, то история с «Троянцами» представляется совершенно отчетливой. Уже на форзаце клавир зафиксировано рукой А. В. Оссовского следующее: «Куплено в 1927 г. у сына Ф. И. Стравинского — Ю. Ф. Стравинского». И еще более определенно на мягкой обложке второй части: «Куплено у сына Ф. Стравинского Ю. Ф. Стравинского в 1927 году, при распродаже им библиотеки отца». В отделе рукописей Петербургской консерватории сохранился документ — отголосок вынужденной акции, предпринятой наследниками Ф. И. Стравинского в 1927 году. «Список нот, купленных у Стравинского»³¹, датированный маем 1927, содержит 518 наименований в алфавитном порядке. В описи нет ни одного крупного сочинения наподобие клавир оперы или кантаты. Перечень целиком состоит из миниатюр; это отдельные романсы и оперные отрывки преимущественно русских, отчасти зарубежных авторов (всего около 100 имен). Вероятно, более значительные экземпляры нотного собрания Ф. И. Стравинского перешли тогда в руки частных лиц, одним из покупателей и стал А. В. Оссовский.

С источниковедческой точки зрения описанное издание «Троянцев», несомненно, представляет гораздо меньший интерес. Вербальных и нотных комментариев «от Стравинского» здесь нет; неизвестно, когда и чьей рукой в двойном оглавлении конволюта были подчеркнуты названия от-

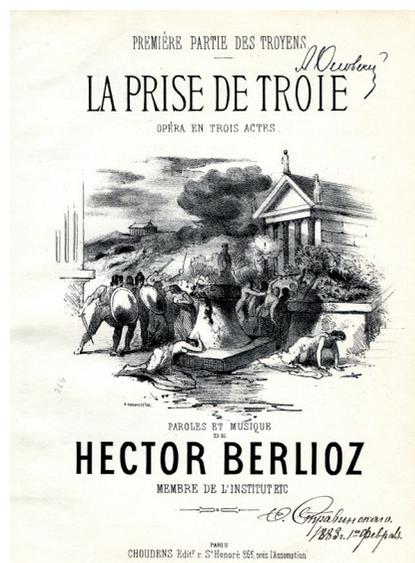
³¹ НИОР СПбГК, № 6542. 7 июня 2007 г. на студенческой конференции в Санкт-Петербургской консерватории документ был упомянут в докладе Н. Матвеевой, выполненном под руководством д. иск. проф. М. Н. Щербаковой, которая впервые обратила внимание на этот источник.



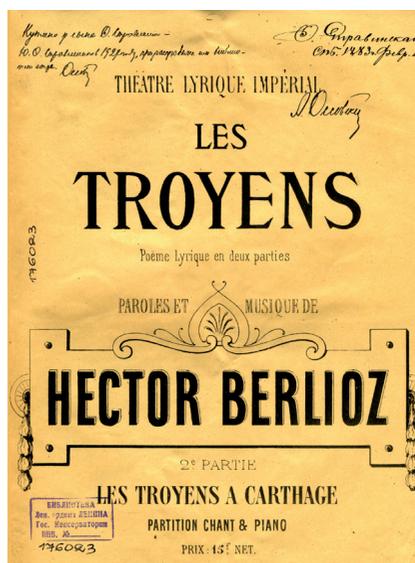
Илл. 7. Берлиоз Г. «Троянцы». Оригинальная обложка первой части дилогии



Илл. 8. Берлиоз Г. «Троянцы». Общий титул дилогии



Илл. 9. Берлиоз Г. «Троянцы». Шмуцтитул первой части дилогии



Илл. 10. Берлиоз Г. «Троянцы». Оригинальная обложка второй части дилогии

дельных номеров карандашами разных цветов (красным, лиловым, синим, зеленым). В пестрой разметке, выполненной, разумеется, не одним человеком, вряд ли можно отыскать какую-либо логику. Не исключено, что Ф. И. Стравинский остался непричастным к этой работе, поскольку не имел живого практического интереса к данному сочинению. «Троянцы» обошли стороной репертуар певца: в Мариинском театре опера в те годы не ставилась, а в концертных исполнениях отдельных номеров силами РМО и БМШ, изредка случавшихся в период с 1869 по 1880 год³², он, судя по всему, не выступал.

Не исключено, что клавиры берлиозовских сочинений стали одним из первых крупных нотных приобретений Ф. И. Стравинского, поскольку, по словам А. А. Гозенпуда, певец отсчитывал начало своей коллекции именно с 1883 года, «когда к нему по наследству перешла часть библиотеки его тещи»³³. К сожалению, сегодня не представляется возможным установить, в каком из десятков петербургских нотных магазинов были куплены Стравинским берлиозовские клавиры. Специальные отчеты по расходам на библиотеку он завел лишь в 1886 году, а до этого sporadически фиксировал покупку книг в расходных книгах, где несколько раз упоминаются магазины Юргенсона, Кирхнера и Ферстенберга, из которых в дом на Крюковом канале доставлялась скромная нотная продукция для обучения детей. Первого февраля 1883 года в расходной книге Федор Игнатьевич никак не обозначил траты на Ришо и Шудана, зато на этой странице имеется другая примечательная запись: «Кормилице на зубок (появление 1-го зуба у Игоря, 1 февраля) — 5 р.»³⁴.

* * *

В целом скептически оценивая творчество Берлиоза с присущим ему «духом описательного романтизма»³⁵, Игорь Стравинский вместе с тем

³² Об истории исполнений фрагментов второй части дилогии в Петербурге см.: *Миллер Л. А. Н. А. Римский-Корсаков и опера «Троянцы в Карфагене» Г. Берлиоза (к истории одной рукописи Петербургской консерватории)* // Н. А. Римский-Корсаков. Исследования и материалы. Сб. науч. статей / Ред.-сост. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб.: СПбГК, 2009. С. 8–21.

³³ *Гозенпуд А. А. Ф. И. Стравинский — человек и художник*. С. 22.

³⁴ Из Расходных книг Ф. И. Стравинского / Публ. и вступ. ст. Е. А. Стравинской // *Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами*. Т. I: 1882–1912. С. 22.

³⁵ *Стравинский И.* Хроника моей жизни / Пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной; Предисл., коммент, послесл. и общ. текстол. ред. И. Я. Вершининой. М.: Композитор, 2005. С. 221.

признавался: «Я был воспитан на его музыке. В мои студенческие годы ее играли в Санкт-Петербурге в таком большом количестве, как нигде в мире»³⁶. С легкой иронией композитор вспоминал «удручающе ограниченные» программы петербургских оркестров с неизменными увертюрами Берлиоза³⁷, что, впрочем, не мешало ему включать эти сочинения в собственный (весьма ограниченный) дирижерский репертуар. В Петербурге Стравинский не мог слышать «Троянцев», нет свидетельств и о знакомстве композитора с московской постановкой второй части дилогии в Большом театре, осуществленной в 1899 году. Зато «Осуждение Фауста» он знал превосходно: в «Диалогах» драматическая легенда Берлиоза открывает список ораторий, звучавших в петербургских концертах в великопостный сезон «из года в год»³⁸. (Разумеется, Стравинский неоднократно слышал отца в партии Брандера на этих представлениях.) А в апреле 1899 года семнадцатилетнему Игорю Стравинскому посчастливилось присутствовать в зале Дворянского собрания, где отрывки из «Осуждения Фауста» исполнял Берлинский филармонический оркестр под управлением А. Никиша³⁹.

С течением времени музыку самого Стравинского начинают играть в Петербурге по соседству с сочинениями Берлиоза. К примеру, в 1917 году в одном концерте прозвучали «Петрушка» и «Фантастическая симфония». «Пускай краски [„Петрушки“] грубее [чем в „Фантастической“], — делился впечатлениями критик, — пускай народный элемент слишком силен в русском произведении, в то время как романтика сильна во французском, но в нем все же чувствуется та же гигантская необузданная фантазия»⁴⁰. А. Коптяев был не одинок в подобном парадоксальном сближении двух художников. Почти десять лет спустя Л. Сабанев назовет И. Стравинского «Берлиозом новой музыки»: «Этот гениальный колорист ... в настоящее время не имеет соперников в богатстве оркестровых фантазий»⁴¹. И лишь с выходом «Царя Эдипа» в 1927 году в голосе

³⁶ Стравинский И. Диалоги. С. 234.

³⁷ Там же. С. 56.

³⁸ Там же. С. 58.

³⁹ Прозвучали «Танец блуждающих огней», «Танец сильфов», «Ракоци-марш». См. коммент. В. П. Варунца к письму И. Стравинского М. Э. Остен-Сакену от 22 апреля 1899 г. // Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Т. I: 1882–1912. С. 66.

⁴⁰ Коптяев А. Бенефис г-на Фительберга в «Музыкальной драме» // Биржевые ведомости. 1917. 2 августа. Цит. по: Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: В 3 т. Т. II: 1913–1922 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М., 2003. С. 641.

⁴¹ Сабанев Л. Русские музыканты в Париже // Парижский вестник. 1926. 25 февраля. Цит. по: Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. III: 1923–1939 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М., 2003. С. 775.

критика зазвучат скептические нотки: «В облике Стравинского причудливо смешиваются черты сильной строительной воли, огромного, художественно ориентированного ума и, в сущности, довольно слабо и даже убого представленной чисто музыкальной творческой стихии. В этом он напоминает Берлиоза, такого же странного „немузыкального музыканта“, который ... вошел в историю музыки с титулом гения. С Берлиозом роднит его и огромный колористический талант, который — правда, именно в последнее время — у Стравинского перестает уже находить применение: пути творчества увлекают его к иным задачам...»⁴².

Судя по всему, эту «берлиозовскую карму» Игорь Стравинский унаследовал от Н. А. Римского-Корсакова, которого современники нередко называли «русским Берлиозом». Учитель передал Стравинскому вкус к инструментовке вместе с рассказами о петербургских гастрольях знаменитого француза, этой «маленькой белой птицы в пенсне»⁴³...

«Репутация Берлиоза как мастера оркестровки всегда казалась мне в высшей степени подозрительной, — размышлял впоследствии Стравинский. — Это не лучший признак, если в каком-либо произведении мы в первую очередь замечаем инструментовку»⁴⁴. Отдавая дань оркестровым новациям Берлиоза, композитор критиковал его за бедность гармонического языка и недостатки голосоведения и предпочитал его мелкие пьесы монументальным произведениям.

«Как и раньше, И. С. осыпает проклятиями Берлиоза, отвергая бóльшую часть его „Троянцев“, которых мы недавно слушали», — эта показательная цитата из дневника Роберта Крафта от 30 октября 1970 года⁴⁵ не мешает отметить одно любопытное совпадение. Не в отцовском ли клавире «Троянцев» молодой петербуржец впервые увидел словесное сочетание *air de danse*? Французский термин, обозначавший в оперной дилогии Берлиоза танцевальную сюиту III акта «Троянцев в Карфагене», как известно, обрел новую жизнь и неповторимую интерпретацию в балете Стравинского «Орфей». К слову, берлиозовские «Троянцы» (вместе с «Орестеей» Танеева, поставленной в Мариинском театре в 1895-м) демонстрировали будущему приверженцу античных сюжетов образец современного прочтения античной темы.

Еще больше нитей протягивается в зрелое творчество русского гения из «Осуждения Фауста». Отсюда прорастает фаустовская тема у Стра-

⁴² *Сабанев Л.* Царь Эдип. Опера-оратория И. Стравинского. Цит. по: *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. III. С. 799.

⁴³ *Стравинский И.* Диалоги. С. 234.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Цит. по: И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указ. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. С. 434.

винского; ее опорными звеньями являются «Сказка о беглом солдате и черте» и «Похождения повесы», но ранние ее знаки ведут к историческому концерту «Фауст в музыке» 28 ноября 1909 года, где впервые прозвучали «Песни о блохе» — Бетховена и Мусоргского — в инструментовке И. Стравинского. Не символично ли, что в эту же программу были включены два эпизода из «Осуждения Фауста» Берлиоза: Песня Мефистофеля и Песня Брандера?⁴⁶

Можно указать и на другие параллели. Например, уникальный жанровый синтез, воплощенный в драматической легенде Берлиоза, — не был ли он первым сигналом, направившим воображение Стравинского по пути интенсивного «жанрового строительства» (С. И. Савенко), плодами которого стали неповторимые жанровые «миксты»? Другая продуктивная идея, с которой мог соприкоснуться молодой Стравинский в «Осуждении», — многоязычие, столь разнопланово представленное в корпусе его собственных работ: в оригинальном либретто Берлиоза–Гандоньера французский сосуществует с латынью и мистифицированным «дьявольским наречием» Пандемониума...

Знакомясь в годы петербургской юности с творчеством французского мастера, слушая его музыку в концертах, проигрывая дома клавиры из отцовской библиотеки, Игорь Стравинский впервые ощутил вкус непредвзятых художественных решений, которые демонстрировало радикальное крыло французской музыкальной культуры. При всей принципиальной несхожести эстетических позиций двух художников, столь остро обнаружившейся в дальнейшем, встреча с Берлиозом подготовила молодого Стравинского к восприятию феномена Дебюсси, французского авангардиста рубежа веков, влияние которого на русского мастера невозможно переоценить.

Литература

1. Берлиоз Г. Избранные письма: В 2-х кн. / Сост., пер. и коммент. В. Н. Александровой, Е. Ф. Бронфин. Кн. 1. 1819–1852. Л.: Музыка, 1981. 236 с. Кн. 2: 1833–1868. Л.: Музыка, 1982. 270 с.
2. Брагинская Н. История о договоре с дьяволом: Стравинский по следам Гёте? // Стравинский в контексте времени и места: Материалы науч. конф. / Ред.-сост. С. И. Савенко. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 57.) М.: МГК, 2006. С. 132–147.

⁴⁶ См. об этом: Климовицкий А. И. Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песня о блохе» М. Мусоргского, «Песня о блохе» Л. Бетховена / Науч. ред. К. И. Южак. СПб., 2003. С. 127, 156–157.

3. *Варунц В. П.* Родословная И. Ф. Стравинского // *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: В 3 т. Т. I: 1882–1912 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. С. 403–440.
4. *Гёте И. В.* Фауст / Пер. Н. Холодковского. Собр. сочинений. Т. 2. СПб., 1878. 427 с.
5. Гибель Фауста: Драматическая легенда в 4-х частях. Музыка Гектора Берлиоза. Перевод Н. М. Спасского. СПб.: Издательство типографии Императорских С.-Петербургских театров, 1890. 79 с.
6. Гибель Фауста: Легенда в четырех частях. Слова и музыка Г. Берлиоза. Пер. с итал. И. А. Дума. СПб., 1907. 28 с.
7. *Гозенпуд А. А.* Ф. И. Стравинский — человек и художник // Ф. И. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания / Сост. и примеч. Л. Кутателадзе; общ. ред. А. Гозенпуда. Л.: Музыка, 1972. С. 7–52.
8. Из Расходных книг Ф. И. Стравинского / Публ. и вступ. ст. Е. А. Стравинской // *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Т. I: 1882–1912 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. С. 14–123.
9. И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указ. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 502 с.
10. *Климовицкий А. И.* Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песня о блохе» М. Мусоргского, «Песня о блохе» Л. Бетховена / Науч. ред. К. И. Южак. СПб., 2003. 392 с.
11. *Миллер Л. А.* Н. А. Римский-Корсаков и опера «Троянцы в Карфагене» Г. Берлиоза (к истории одной рукописи Петербургской консерватории) // Н. А. Римский-Корсаков. Исследования и материалы. Сб. науч. статей / Ред.-сост. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб.: СПбГК, 2009. С. 8–21.
12. Осуждение Фауста. Легенда в четырех частях. Слова и музыка Г. Берлиоза. Пер. П. И. Кирса. М.: Муз. торговля П. Юргенсон, 1892. 38 с.
13. Основные даты жизни и творчества Ф. И. Стравинского. Сост. Т. В. Клинько // Ф. И. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания / Сост. и примеч. Л. Кутателадзе; общ. ред. А. Гозенпуда. Л.: Музыка, 1972. С. 174–204.
14. *Стравинская К. Ю.* О И. Ф. Стравинском и его близких. Л.: Музыка, 1978. 231 с.
15. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник; Послел. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
16. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: В 3 т. Т. II: 1913–1922 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2003. 800 с.
17. *Стравинский И. Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. III: 1923–1939 / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2003. 944 с.
18. *Стравинский И.* Хроника моей жизни / Пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной; Предисл., коммент, послел. и общ. текстол. ред. И. Я. Вершининой. М.: Композитор, 2005. 463 с.
19. *Теодор-Валенси.* Берлиоз / Пер. с фр. Ю. А. Раскина. М.: Молодая гвардия, 1969. 335 с.
20. *Филонов А.* Современное обозрение. Петербург // Артист. 1890. Кн. 7. С. 87–97.
21. *Хохловкина А.* Берлиоз. М.: Музыкальное государственное издательство, 1960. 545 с.
22. *Masnutt R. Richault* // Grove Music Online. Oxford Music Online. URL://<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23394> (дата обращения: 13.07.2010).
23. *Simeone N. Choudens* // Grove Music Online. Oxford Music Online. URL://<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05692> (дата обращения: 13.07.2010).

И. Ф. Стравинский и современные компьютерно- информационные технологии

В статье анализируются особенности поздних серийно-ротационных произведений Стравинского, метод организации которых сходен с тем, что применяется в современной вычислительной технике при организации, хранении и обработке информации. В формах взаимодействия исходных серийно-ротационных таблиц и итогового художественного текста выявляются черты общности с языком структурированных запросов, используемым при работе с современными базами данных, а также с алгоритмами современного программирования (техника петли). Характеризуется особая эмоциональная атмосфера музыки Стравинского, обусловленная эстетикой переживания времени.

Ключевые слова: *Стравинский, позднее творчество, ротационная серийность, петельный запрос, переживание времени, компьютер, информационная технология.*

В последние десятилетия прошлого века тема влияния научно-технического прогресса на художественное творчество широко обсуждалась в советском, а затем и в российском музыкознании. Одним из наиболее активных участников полемики был М. Г. Арановский¹. Его взгляды на данную проблему способствовали тому, что в процессе работы над монографией, посвященной позднему творчеству И. Ф. Стравинского², я обратил внимание в ряде зарубежных (особенно англоязычных) публикаций на лексику, широко используемую в области компьютерно-информационных технологий. Наиболее показательной в этом плане оказалась

¹ Арановский М. Г. На рубеже десятилетий // Современные проблемы советской музыки. Сб. статей. Л., 1983. С. 37–52.

² Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Исследование. Донецк, 1995.

последняя глава исследования Стивена Уолша³, где рассматриваются произведения Стравинского конца 1950-х — 1960-х годов. В характеристике «Авраама и Исаака» английский исследователь прибегает к понятию *network* (сеть), определяя процесс мотивного развития в «священной балладе» как тенденцию к установлению сетей потенциальных мотивов («...tends to establish networks of potential motives»). В области компьютерно-информационных технологий понятие *network* относится к числу наиболее употребительных в лексиконе сетевых системных администраторов. Серийно-ротационные квадраты «Движений», «Авраама и Исаака», Вариаций памяти Олдоса Хаксли, «Заупокойных песнопений» определяются С. Уолшем как *grid* (решетка). Во многих современных компьютерных языках данный термин обозначает многофункциональный объект, позволяющий экспонировать информацию в виде динамической таблицы. Техника интервальных трансформаций, примененная Стравинским в «Аврааме и Исааке», охарактеризована Уолшем как *pivotal* (осевая). В программировании понятие *pivotal* указывает на специальную разновидность трехэлементных таблиц в современных базах данных, где два элемента группируются вокруг третьего, «осевого»⁴.

В исследованиях более позднего времени компьютерно-программистскую лексику использовал Джозеф Строс. В главе, посвященной гармонии поздних сочинений Стравинского, он определяет серийно-ротационные элементы их музыкальной ткани при помощи понятия *array* (массив). Практически во всех современных языках программирования *array* — это название объекта, предназначенного для хранения информации в систематизированном виде⁵.

Как мне представляется, использование компьютерно-программистской лексики в характеристике музыкальных произведений согласуется с давней традицией обогащения языка музыковедения понятиями и терминами из других областей человеческой деятельности и является результатом усложнения музыкальной образности в целом. Что касается применения данной лексики к поздним произведениям Стравинского, то это свидетельствует о попытках найти понятийный аппарат, способный охарактеризовать новые черты музыкального мышления композитора, описать найденные им методы, явно сходные с применявшимися в современной ему вычислительной технике.

Хорошо известно, что свое художественное кредо Стравинский определил как *con tempo* — вместе со временем. Волею судьбы отношения

³ Walsh S. *The Music of Stravinsky*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1993.

⁴ Ibid. P. 245–276.

⁵ Straus J. N. *Stravinsky's late music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 141–182.

композитора со временем складывались динамически: иногда он оказывался почти что олицетворением времени, в котором жил, иногда — едва попевал за ним. Так, будучи «плотью от плоти» русской музыкальной культуры, своеобразии которой исторически формировалось на основе творческого усвоения, обогащения, а порой и преодоления норм западноевропейского музыкального мышления, Стравинский как воспитанник Санкт-Петербургской композиторской школы в период ее наивысшего расцвета, как художник «серебряного века», как последовательный приверженец русского западничества, выступил законодателем мировой музыкальной моды в 1910-е — 1920-е годы. На вершину музыкального Олимпа композитор взошел благодаря гениальному превращению *специфически русских элементов* музыкальной выразительности, по крупницам накопленных в творчестве его предшественников, в *универсалию* современного ему музыкального языка.

Особенностью художественного дарования Стравинского явилось то, что новаторский дух органически уживался в нем с необычайно трепетным отношением к традиции. Причем традицию композитор, в силу присущей ему диалогичности мышления, понимал очень широко. Многочисленные печатные высказывания Стравинского и, что еще более важно, его собственная творческая практика свидетельствуют о том, что он ощущал себя наследником традиций всей созданной до него европейской музыки и не имел каких-либо национальных или временных ограничений и пристрастий.

Подобное понимание традиции и ощущение непосредственной связи с ней коренится в глубинных особенностях музыкального мышления композитора, который, несмотря на все новаторские черты своего музыкального языка, оставался приверженцем традиционной, хотя и широко понимаемой тональности. Тонально Стравинский мыслил даже в своих поздних серийно-ротационных произведениях, как это ни парадоксально покажется на первый взгляд. Как мне представляется, в самой основе понимания тональности у русского мастера лежало представление о ней как о *системной организации интонационно-значимого музыкального материала*. Наблюдая за многочисленными попытками выхода за рамки традиционной мажоро-минорности в XX веке, Стравинский на протяжении всей творческой жизни уделял огромное внимание проблемам системной организации музыкального материала своих произведений, сочетая собственные находки с наиболее значимыми системообразующими нововведениями своих современников.

Музыкальное мышление Стравинского проходит в своем развитии несколько этапов: от расширенной двенадцатиступенной тональности

(1910-е) через так называемую «систему полюсов» (1920-е — 1940-е) и свободно трактуемую серийность (1950-е) к достаточно жестко регламентированной серийной ротационности (конец 1950-х — 1960-е). Наиболее радикальным системным сдвигом у русского мастера оказалось его обращение к серийности в начале 1950-х годов. В литературе, посвященной творчеству композитора, это событие комментировалось многократно. Посильный вклад в его освещение и толкование внес и я в своем исследовании «Позднее творчество И. Ф. Стравинского». Ключевым моментом в самой возможности приятия серийности как главного системообразующего фактора стала, как мне представляется, возможность ее деперсонифицированной трактовки, ставшая очевидной для композитора в начале 1950-х. К этому времени серийность перестала ассоциироваться с чьим-либо индивидуальным опытом (особенно с творчеством А. Шёнберга, с которым у Стравинского сложились, как известно, очень непростые личные отношения) и стала для представителей послевоенного музыкального авангарда отправным моментом в создании новых систем (сериальность, структурализм). Все это убедило русского мастера в том, что система не является жестко-застылой, что каждый автор может использовать ее индивидуально, сочетая с другими техниками.

В трактовке серийности Стравинский сознательно обходит структурные ограничения ортодоксальной додекафонии. В сочинениях 1950-х композитор широко применяет недвенадцатитоновые серии, кладет в основу серийного развития совокупность приоритетных серийных форм, связанных отношениями интервального родства. Данная совокупность, образованная четырьмя серийными формами (O. — собственно серия, I. — ее инверсия, R. — ее ракоход, I. R. — инверсия ракохода) и тремя их полифоническими производными (R. I. — ракоход инверсии, R. I. R. — ракоход инверсии ракохода и I. R. I. — инверсия ракохода инверсии), очень часто претендует на роль своеобразной серийной тональности произведения.

Помимо изменения системной основы музыкальный язык позднего Стравинского испытал влияние отдельных композиторов, особенно А. Веберна и Э. Кренека. Влияние Веберна, музыкой которого Стравинский неоднократно и искренне восхищался на страницах своих «Диалогов», проявилось многообразно. В музыке австрийского мастера Стравинского прежде всего привлекла филигранная отточенность музыкальной ткани, структурная упорядоченность, симметричность формы целого и отдельных частей. Нельзя не упомянуть также и ту значительную художественную роль, которую в поздних произведениях Веберна играла серийная гармония. Судя по всему, этот аспект композиторской техники Веберна послужил для Стравинского отправной точкой для создания

в произведениях 1950-х — 1960-х годов собственной системы серийно-гармонических приемов, генетически восходящей к подголосочной полифоничности его ранних «русских» партитур.

Изобретательность Веберна в использовании канонов, его «темброво-мелодическая» оркестровка Ричеркара для шести голосов из «Музыкального приношения» И. С. Баха (Стравинский сделал собственноручную копию этой обработки; она хранится в Фонде Пауля Захера), а также музыковедческие изыскания Веберна, посвященные творчеству Х. Изака (достоверно известно, что Стравинский был с ними знаком), подтолкнули русского мастера к самостоятельному изучению и новаторскому преломлению, в произведениях позднего творческого периода, канонической техники мастеров эпохи Возрождения.

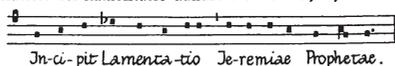
Музыка Веберна, скорее всего, воспринималась Стравинским как своеобразный источник творческого вдохновения. В то же самое время «Плач пророка Иеремии» (1941) Э. Кренека, точнее говоря, техника «диатонической» и «хроматической» ротации шестизвучных серийных сегментов, описанная Кренеком в предисловии к этому произведению, стала важнейшим системообразующим элементом серийно-ротационных произведений Стравинского конца 1950-х — 1960-х. Экземпляр «Плача пророка Иеремии», подаренный Кренеком Стравинскому в 1957 году, на второй странице авторского предисловия имеет карандашные пометки. Тонко прочерченными линиями и стрелками русский мастер проясняет для себя технику «хроматической» ротации на примере первого гексахорда серии Кренека (*Илл. 1*).

Поиск ответа на вопрос, почему же именно идеи Кренека о серийной ротации были восприняты Стравинским как непосредственное «руководство к действию», необходимо начать с обсуждения особенностей творческой эволюции композитора в 1950-е годы. Впервые применив серийность в Кантате на стихи английских поэтов-анонимов XV–XVI веков (1951–1952), Стравинский за несколько лет настолько преуспел в этой технике композиции, что уже в «Плачах» («Плачи: жалобы пророка Иеремии», 1957–1958) с успехом продемонстрировал, что для него нет в ней секретов. Будучи наиболее протяженным по времени произведением позднего периода, «Плачи» буквально вырастают из двенадцатитоновой серии, проведение которой солирующим сопрано (тт. 5–18) погружено в необычайно насыщенную полифоническую среду — шестиголосный контрапункт, образованный тремя парами голосов, интервальных обращений друг друга, одно из которых оказывается очень типичным для позднего творчества композитора каноном, где пропоста становится риспостой и наоборот. Наибольшего разнообразия, подлинной виртуозно-

Der Text der *Lamentatio* besteht aus jenen Abschnitten der Klagelieder des Jeremias, die bei den katholischen Gottesdiensten am Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag vorgetragen werden. Diese Abschnitte sind in je drei „Lektionen“ zusammengefaßt. Jede Lektion endet mit dem Anruf „Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum“. Diese refrainartige Zeile kommt also neunmal vor. Jede Lektion besteht aus mehreren Versen. Jeder Vers ist eingeleitet von einem Buchstaben des hebräischen Alphabets (Aleph, Beth, Ghimel etc.). Diese Buchstaben sind Bestandteile des Textes und werden gesungen so wie der Text selbst.

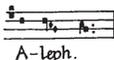
Organisation des musikalischen Materials

Die gregorianische Intonation der *Lamentatio* umfaßt die Töne F, G, A und B:



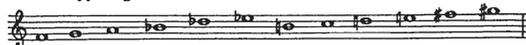
In-ci-pit Lamenta-tio Je-remiae Prophetae.

Alle Buchstaben werden auf das folgende Melisma gesungen:



A-leph.

Die vorliegende Komposition beruht auf einer Zwölftonreihe, die sich aus einer Erweiterung der gregorianischen Viertel-Gruppe ergibt:



Die beiden Hälften der Reihe, deren Anfangstöne eine halbe Oktave voneinander entfernt sind, werden gesondert behandelt. Von jeder der beiden Sechston-Gruppen werden je fünf weitere Gruppen abgeleitet, indem jeweils der dem ersten Ton der vorangehenden Gruppe folgende Ton zum Anfangston der nächsten Gruppe gemacht wird.



Jede der so gewonnenen Gruppenreihen enthält dieselben sechs Töne, doch liegen die Intervalle in bezug auf den Anfangston jedesmal an einer anderen Stelle. Die Anregung zu diesem „Rotationsverfahren“ gab mir das System der modalen Skalen des Mittelalters, das ein gleichbleibendes Material von sieben Tönen durch Verschiebung der Finalis in wechselnde Ordnungen bringt.

Der von manchen Musikhistorikern ausgesprochene Gedanke, daß die Griechen ihre auf ähnliche Weise gewonnenen „Oktav-Gattungen“ in den Bereich einer „charakteristischen“ Oktave zu transponieren pflegten, gab den Anstoß zu einer zweiten Form der Ableitung weiterer Gruppenreihen. Diese ergibt sich dadurch, daß die Reihen der linken Spalte von Beispiel 3 so transponiert werden, daß alle mit F beginnen. Die Reihen der rechten Spalte werden so transponiert, daß H zu ihrem Anfangston wird.

Илл. 1. Э. Кренек. «Плач пророка Иеремии». Предисловие

сти серийно-каноническая техника Стравинского достигает во 2-й части («Из Плача третьего»). Серийно-каноническая сюита «Сетования», а также серийно-канонические фрагменты «Упования» и «Утешения» расцвечены серийно-гармоническими хоровыми распевами букв еврейского алфавита. Положенная в их основу техника сегментирования серийных

рядов ретроспективно может быть оценена как своеобразная предтеча более поздней ротационной серийности.

Являясь своеобразной «хрестоматией» индивидуально-характерных приемов серийной техники Стравинского, «Плачи», по местоположению в его позднем творческом периоде, напоминают «Похождения повесы» в контексте его творчества 1920-х — начала 1950-х годов. Как известно, сам композитор однажды определил эту оперу как «конец пути»⁶, подчеркнув тем самым, что запас его «неоклассицистских» музыкально-выразительных средств исчерпан. «Плачи», как мне представляется, оказались «концом серийного пути» — тем моментом творческой биографии, когда Стравинский в очередной раз почувствовал необходимость в новых идеях.

Партитура Кренека, попавшая в руки Стравинского в декабре 1957, как нельзя лучше сыграла роль художественного импульса для его хронологически последней технико-стилевой трансформации — перехода от серийной к серийно-ротационной технике. Нельзя не отдать должного поразительной интуиции композитора, который сумел разглядеть в экспериментах с ротацией у одного из наиболее талантливых представителей шёнберговской школы мощный динамический компонент, вдохнувший новую жизнь в его серийную технику. Анализ эскизов и текстов произведений конца 1950-х — 1960-х, предпринятый мною в исследовании «Позднее творчество И. Ф. Стравинского», свидетельствует о том, что ротационная техника Кренека была развита русским мастером как «вглубь», так и «вширь». Стравинский ротирует не только шестизвучные, но и четырехзвучные, а также двенадцатизвучные сегменты основных серийных форм по преимуществу «хроматически» («диатоническая» ротация была использована им лишь однажды в «Движениях» для фортепиано с оркестром). Для обозначения этих сегментов я разработал буквенно-цифровую систему, в основу которой положен индекс, состоящий из двух частей. В первой части обозначена одна из основных серийных форм (O., I., R., R.I.) с факультативным цифровым указателем интервала ее возможной звуковысотной транспозиции. Обязательными элементами второй части выступают:

- способ ротации (D — диатонический, C — хроматический);
- разновидность ротации (IV — тетракордная, VI — гексахордная, XII — додекакордная);
- порядковый номер ротируемого сегмента ряда, обозначенный греческими буквами α , β , γ (в случаях тетракордной и гексахордной ротации);
- порядковый номер горизонтальной составляющей ротационного квадрата.

⁶ Цит. по: *Vlad R. Stravinsky. His life and work.* London: Oxford Univ. Press, 1979. P. 173.

Так, например, если взглянуть на копию серийно-ротационных таблиц «Потопа», сделанную мной в Фонде Пауля Захера на основе кадра № 0004 в архивном микрофильме № 218, то индекс R./C.VI.а6 укажет на шестую горизонталь первого гексахордного квадрата в ракоходной таблице, использованную композитором в начале одного из внутренних разделов «Строительства ковчега» (см. выделенные серым цветом фрагменты — Илл. 2 и 3).

Илл. 2. Серийно-ротационные таблицы «Потопа»

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's 'The Flood: Building the Ark', measures 294-297. The score is arranged in a vertical layout. At the top right, there are staves for Oboe I & II, Clarinet I, and Bassoon I. Below these are staves for Horns I, II, and III, and Trumpets I & II. Further down are staves for Maracas, Xylophone, Tom-Tom, and Snare Drum. At the bottom are staves for Violins I and II. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *ff*, *p sub.*, *mf*, *marc.*). It also features complex rhythmic patterns, including quintuplets and sextuplets. A box containing the number '295' is placed above the Snare Drum part. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

Илл. 3. «Потоп»: «Строительство ковчега», тт. 294–297.

Как мне представляется, серийно-ротационная техника позднего Стравинского явилась в исторической ретроспективе ответом композитора на вызов времени, отмеченного зарождением алеаторики, конкретной, электронной, стохастической музыки. В художественных текстах, созданных на основе ротационной серийности, Стравинский вступает в творческую полемику с современным ему музыкальным авангардом, почти все направления которого (за исключением разве что электронной му-

зыка) композитор отвергал. Судя по многочисленным высказываниям, Стравинский допускал использование электронных инструментов в современной композиторской практике, но, в то же время, резко отрицательно относился к любым попыткам превращения компьютера в основное средство отбора и оформления музыкального материала. В качестве альтернативы Стравинский предлагает художественные концепции, в которых методы организации, хранения и обработки музыкального материала, явно сходные с теми, что использовались в зарождающемся тогда мире вычислительной техники, полностью контролируются творческой волей композитора.

Ряд печатных высказываний Стравинского конца 1950-х — 1960-х годов свидетельствуют о том, что вхождение информационных технологий в повседневную жизнь находилось в сфере его активного внимания. Тон Стравинского в этих высказываниях по большей части иронично-скептический. Вместе с тем это не помешало композитору в 1964 году в рецензии на публикацию писем Шёнберга весьма уместно (хотя и язвительно) сравнить язык исследований, посвященных творчеству его великого современника, с языком программирования Fortran⁷. К этому времени Стравинский уже завершил пять из семи своих серийно-ротационных партитур. Fortran стал первым многофункциональным языком программирования и начал получать широкое распространение со второй половины 1950-х, так что выскажу гипотезу, что Стравинский держал в руках и, может быть, даже перелистывал пособие по его изучению, тем более что первые публикации подобного рода датируются 1956 годом.

Как бы то ни было, начиная с конца 1950-х (после «Плачей») Стравинский основывает сочинение всех своих крупных произведений на серийно-ротационных таблицах. Изначальные художественно-звуковые идеи, оформленные в виде серийно-ротационных таблиц, трактуются композитором как «базы данных», предназначенные для извлечения из них интонационно значимых интервальных структур. Как это ни парадоксально звучит, но серийно-ротационные таблицы Стравинского как графически, так и логически напоминают такие современные базы данных, как Oracle, Sybase, Microsoft SQL Server, с присущей всем им единой формой хранения информации в форме таблиц, связанных друг с другом отношениями структурно-информационного родства. И если развивать параллель «Стравинский — информационные технологии», то не покажется большим преувеличением уподобление композитора компьютерному гению, объединяющему в одном лице следующие роли:

⁷ И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указ. В. Варунца. М., 1988. С. 230.

- администратора собственной базы данных (создателя серийно-ротационных таблиц для того или иного произведения);
- программиста, использующего компьютерные алгоритмы для извлечения и обработки содержащейся в базе данных информации (композитора, основывающего текст своего сочинения на сегментах серийно-ротационных таблиц);
- дизайнера, оформляющего внешний вид своей программы (творца, придающего своему сочинению окончательный ритмический, темброво-динамический облик).

Какими бы соображениями ни руководствовался Стравинский, публикуя серийно-ротационные таблицы своих «Вариаций памяти Олдоса Хаксли» (1963–1964), он совершает нечто невиданное ранее в истории европейского музыкального искусства — выставляет на всеобщее обозрение структурно оформленную звуковысотно-интонационную идею своего произведения⁸. Аналогом подобному могли бы быть, например, публикации Бетховеном эскизов к своему сочинению или Вагнером — лейтмотивных систем в своей опере. О серийно-ротационных таблицах *Introitus T. S. Eliot in memogiam* (1965) мы можем судить по публикации Фонда Пауля Захера (Базель, Швейцария)⁹. На основе анализа эскизов, хранящихся в Фонде Пауля Захера, я могу утверждать, что серийно-ротационные таблицы «Движений» (1958–1959), «Проповеди, притчи и молитвы» (1960), «Потопа» (1961–1962), «Авраама и Исаака» (1962–1963), «Заупокойных песнопений» (1965–1966) могут быть воссозданы со сто процентной точностью и достоверностью.

Овеществляя изначальный творческий импульс в форме серийно-ротационных таблиц, Стравинский создает вполне реальные предпосылки для повторного их использования (своеобразное продолжение хорошо известной практики «вариаций на тему ... из ...»). В эстетико-философском плане семь серийно-ротационных таблиц композитора и их роль в процессе сочинения музыки знаменуют глубинное реформирование самого этого процесса, основанное на трех фундаментальных нововведениях:

- структурном оформлении и нотной фиксации изначальной художественно-звуковой идеи;
- сосуществовании изначальной художественно-звуковой идеи и ее финальной реализации (конкретного произведения) как двух самостоятельных текстов;

⁸ *Stravinsky I. and Craft R. Themes and Conclusions*. London, 1972. P. 64–65.

⁹ *Strawinsky. Sein Nachlass. Sein Bild*. Kunstmuseum Basel in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung Basel, 1984. S. 17.

— органической, относительно легко поддающейся анализу структурной взаимосвязи обозначенных выше текстов, их взаимообусловленности.

У Стравинского диалог серийно-ротационной «базы» и окончательного текста произведения очень часто основан на алгоритме, родственном тем, что применяются в современном программировании. В большинстве современных баз данных пользователь извлекает нужную ему информацию при помощи специального языка SQL. Одной из самых употребительных идиом Structured Query Language (языка структурированных запросов) оказывается трехэлементное выражение «select ... from ... where ...» («выбрать ... из ... где ...»), в котором:

- первый элемент перечисляет названия колонок, из которых будет извлекаться информация;
- второй элемент включает названия таблиц, составной частью которых являются перечисленные выше колонки;
- третий элемент вводит определенные ограничения на тип информации в заполняющих перечисленные колонки рядах.

Если попытаться перевести упомянутый выше индекс R./C.VI.aб, указывающий на шестую горизонталь первого гексахордного квадрата в ракоходной таблице «Потопа», на язык структурированных запросов, то получится выражение, понятное любому программисту, когда-либо работавшему с современными базами данных: «select a from R where row_id=6». В расширенном переводе это выражение будет выглядеть следующим образом: «выбрать a (имя колонки) из R (имя таблицы) где порядковый номер ряда (гексахордного сегмента) равен шести».

Стравинский не мог знать языка SQL, изобретенного в начале 1970-х. Однако то, что в работе с серийно-ротационными таблицами своих поздних произведений, в извлечении информации (звуковых комплексов) из них русский гений опирался на сходные с SQL структурно-логические принципы, для меня представляется очевидным. Более того, последовательное применение языка структурированных запросов позволяет звуковысотно атрибутировать практически весь итоговый текст его серийно-ротационных произведений конца 1950-х — 1960-х годов. Благодаря этому обстоятельству структурный компонент музыкального анализа серийно-ротационных партитур Стравинского обретает стопроцентную доказательность.

Неотъемлемой составной частью языка программирования (Fortran не является в этом смысле исключением) оказывается структура под названием loop (петля). Ее цель — создание условий для многократного выполнения какой-либо процедуры. Одна из разновидностей петли, так

называемый цикл с условием продолжения (do-while loop), начинается со слова-команды do («делай») и продолжается до тех пор, пока состояние программы не будет удовлетворять определенным требованиям.

Одним из наиболее ярких с точки зрения оркестровки разделов «Строительства ковчега» из «Потопа» может считаться переключка протяженных аккордов духовых и кратких аккордов струнных-маримбофона в тт. 289–293. Звуковысотной основой данного фрагмента оказываются вертикали, образованные из однопорядковых тонов в гексахордных сегментах квадрата β из ротационной таблицы О. Начиная с сильной доли т. 289 Стравинский словно бы отдает произведению команду «делай», извлекающей последовательно, начиная с последней (шестой), все вертикали избранного квадрата, «пока» не достигнешь начальной (первой). Выходом из процедуры и, одновременно, смысловой цезурой в развитии формы целого оказывается ритмически синкопированная, фактурно облегченная (без труб) вертикаль О./С.VI. $\beta V1$ (Илл. 2, 4). Завершив аккордовую петлю политембровым унисоном e , Стравинский в очередной раз продемонстрировал свое стремление к использованию совокупности языковостилистических приемов, напрямую не зависящих от звуковысотной организации его произведений¹⁰.

Аккордовые последовательности, подобные проанализированной выше, были в свое время охарактеризованы мною как самые типичные приемы серийной гармонии Стравинского¹¹. Принимая во внимание то, что каждый элемент в таких последовательностях оказывается вариантом запроса «выбрать ... из ... где ...» к серийно-ротационной «базе данных», невольно приходишь к выводу, что именно ей — *техникой петельных запросов* — пользуется русский мастер, чтобы объединить серийно-ротационные таблицы и итоговый текст произведения в единое художественное целое.

Художественным результатом использования техники петельных запросов, шире — ротационной серийности, оказывается, по моему мнению, формирование в поздних произведениях композитора специфической эмоциональной атмосферы, которую можно определить, с неизбежной в подобных ситуациях довольно высокой степенью метафоричности, как *эстетику переживания времени*. Ключом к ее пониманию может служить комментарий самого Стравинского к хореографическому эпизоду «Потоп» из одноименного «музыкального представления»: «Музыка имитирует не волны и ветры, но время... временной опыт чего-то, что ужасно и

¹⁰ О роли унисонов в музыкальном языке композитора см.: *Задевацкий В. В.* Полифоническое мышление И. Стравинского. Исследование. М., 1984. С. 75–92.

¹¹ *Гливинский В. В.* Позднее творчество И. Ф. Стравинского. С. 71–80.

The image shows a musical score for measures 289-294. The score is divided into three systems. The first system includes parts for Flute (Fl. gr. and Fl. alto) and Clarinet (Cl. I and II). The second system includes parts for Trumpet I (Tr. I) and a solo instrument. The third system includes parts for Violin (Vc.) and Viola (Vc.).

Measure 289 is marked with a box containing the number 290. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 2/4 to 3/8, then back to 2/4, then 3/8, then 5/8, and finally back to 2/4. The score includes various dynamics such as *fp*, *sim.*, *poco sfz*, *f*, and *marc.*. The solo instrument part has dynamics *poco sf* and *f*. The Violin and Viola parts have dynamics *pizz.* and *marc.*.

Илл. 4. «Потоп»: «Строительство ковчега», тт. 289–294.

продолжается»¹². Во время работы над данной статьей я побывал на концерте в нью-йоркском Карнеги-холле, где оркестр Венской филармонии

¹² Stravinsky I. and Craft R. Dialogues and a Diary. London, 1968. P. 77.

под управлением Пьера Булеза и с участием Даниэля Баренбойма исполнил сочинения Малера, Шёнберга и Веберна. Когда звучали Шесть пьес для оркестра ор. 6 Веберна, мне вдруг показалось, что все присутствовавшие в зале образовали некое коллективное «я», переживающее течение реального времени, запечатленное в музыке. По окончании концерта я вспомнил то место монографии В. Н. Холоповой и Ю. Н. Холопова о Веберне, где авторы процитировали программный комментарий композитора к Шести пьесам: «...Кратко о характере пьес — они чисто лирической природы: первая выражает ожидание беды, вторая — наступление неотвратимого...»¹³. Смысловое родство комментариев Стравинского и Веберна, как мне представляется, обусловлено желанием обоих композиторов привлечь внимание к новому типу образности в музыке XX века, широкому спектру эмоций, вызываемых желанием постичь непознаваемое: ход реального, онтологического времени.

Взгляды Стравинского на природу времени в музыке, выраженные во второй главе его «Музыкальной поэтики»¹⁴, широко известны и неоднократно комментировались исследователями его творчества. В свое время я попытался внести лепту в выявление особенностей временной организации музыки русского мастера, обратив внимание на специфический, «времяизмерительный» характер его метрики¹⁵. Предпосылкой моих анализов было декларированное самим композитором предпочтение, отдаваемое так называемой хронометрической музыке, развивающейся параллельно процессу онтологического времени и пронизанной ощущением порядка, эйфории, «динамического покоя».

Как мне представляется, в позднем периоде творчества трактовка Стравинским музыкального времени существенно изменилась. Музыкальное становление в его произведениях превратилось из *параллели* в зафиксированную в звуках *реакцию* на протекающий вовне временной процесс. Эстетика переживания времени, свойственная произведениям конца 1950-х — 1960-х годов, явилась художественным следствием глубинных изменений в музыкальном языке русского мастера. Серийно-ротационные принципы организации музыкального материала привнесли в позднюю музыку Стравинского значительно более высокую степень структурной заданности. Эта новая, ускользающая от непосредственного

¹³ Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1984. С. 52.

¹⁴ Стравинский И. Ф. Мысли из «Музыкальной поэтики» // И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы. М., 1973. С. 27–28.

¹⁵ Гливинский В. В. Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского: Дис. канд. искусствоведения / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1989. С. 47–56.

восприятия на слух логика звуковысотной организации оказалась своеобразным художественным эквивалентом непознаваемости реального, онтологического времени. Напротив, значительно более «узнаваемые» ритмическая и темброво-динамическая стороны музыкальной ткани превратились в чуткие индикаторы изменчивой эмоциональной реакции на нескончаемый временной поток. Именно такой взгляд на соотношение средств музыкальной выразительности прослеживается и в высказываниях самого Стравинского. Так, на вопрос о возможности распространения принципа серийности на ритм и динамику, композитор ответил, что он «допускает возможность применения серий в ритме, но перенесение этого принципа на динамику считает абсурдом»¹⁶.

Разнообразные картины мира, взгляды на место человека в нем, возникавшие в процессе исторического развития европейской музыкальной культуры, дополнились в XX веке еще одной, которую я бы определил как «Человек наедине со временем». В своих поздних серийно-ротационных композициях Стравинский предложил оригинальный вариант этой концепции, который, по моему глубокому убеждению, пока еще не был по достоинству оценен современной слушательской аудиторией. Я далек от уверенности в том, что серийно-ротационные произведения Стравинского конца 1950-х — 1960-х годов когда-либо достигнут уровня популярности его балетных партитур 1910-х годов. Однако у меня нет ни малейшего сомнения в том, что в профессионально-музыкальной среде использование поздним Стравинским методов организации, хранения и обработки информации, схожих с теми, что свойственны сфере информационных технологий, должно быть оценено по достоинству как гениальный прорыв в будущее, тем более удивительный оттого, что совершил его художник, достигший своего восьмидесятилетия. От ошеломляющего, не поддающегося рациональному объяснению стихийного новаторства «Весны священной» к поздним серийно-ротационным произведениям, основанным на технике петельных записей — таков диапазон творческой эволюции композитора. Ее ренессансный масштаб, ее истинная грандиозность — это ли не повод для вечных поздравлений русскому музыкальному искусству, подарившему миру гений Игоря Стравинского?

Январь — апрель, 2010, Нью-Йорк

¹⁶ И. Стравинский — публицист и собеседник. С. 197.

Литература

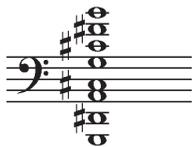
1. *Арановский М. Г.* На рубеже десятилетий // Современные проблемы советской музыки. Сб. статей. Л.: Советский композитор, 1983. С. 37–52.
2. *Гливинский В. В.* Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского: Дис. ... канд. искусствоведения / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1989. 201 с.
3. *Гливинский В. В.* Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Исследование. Донецк: Донеччина, 1995. 192 с., нот., схем.
4. *Задерацкий В. В.* Полифоническое мышление И. Стравинского. Исследование. М.: Музыка, 1984. 256 с.
5. *Стравинский И. Ф.* Мысли из «Музыкальной поэтики» // И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1973. С. 23–47.
6. И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указ. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 504 с.
7. *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н.* Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Советский композитор, 1984. 319 с.
8. *Straus J. N.* Stravinsky's late music. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 260 p.
9. *Stravinsky I. and Craft R.* Dialogues and a Diary. London: Faber and Faber, 1968. 328 p.
10. *Stravinsky I. and Craft R.* Themes and Conclusions. London: Faber and Faber, 1972. 328 p.
11. Stravinsky. Sein Nachlass. Sein Bild. Kunstmuseum Basel in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung Basel, 1984. S. 17.
12. *Vlad R.* Stravinsky. His life and work / Roman Vlad: Transl. from the ital. by Frederic Fuller. 3-d ed. London etc.: Oxford Univ. Press, 1979. VIII. 288 p.
13. *Walsh S.* The Music of Stravinsky. Oxford: Oxford Univ. Press, 1993. 317 p.

Интонационная динамика звуковой ткани в поздних произведениях А. Скрябина

Новаторство А. Н. Скрябина в сфере гармонических средств определило особый способ организации музыкального материала в произведениях позднего периода творчества. Автор статьи исследует специфичное размещение тонов «прометеева созвучия» в музыкальном континууме, объясняя это присущим Скрябину стремлением зарядить интонационной энергией все элементы музыкальной ткани. В результате возникает феномен «интервального натяжения», который оказывается истинным выражением скрябинской идеи «гармониемелодии».

Ключевые слова: Поздний стиль Скрябина, Прометеев аккорд, интонационная энергия, интервальное натяжение, гармониемелодия.

«Если оценить относительное значение в творчестве Скрябина трех основных стихий воплощения — ритма, гармонии и мелоса, то очевидное преобладание окажется на стороне гармонии»¹. Действительно, именно гармония стала средоточием и индикатором эволюционных процессов на всем протяжении творческого пути композитора. Последний период творчества Скрябина ознаменовался созданием принципиально новой ладогармонической системы, базирующейся на многозвучных аккордовых комплексах. Впервые в наиболее последовательном, концентрированном виде найденная система была представлена в «Поэме огня» («Прометее»). Уже первый аккорд «Поэмы» поразил современников своим мистическим звучанием (Илл. 1). Один из ближайших друзей композитора, воскрешая в памяти первое исполнение



Илл. 1.

¹ Сабанеев Л. А. Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения // Муз. современник. 1916. № 4–5. С. 138.

этого сочинения, пишет: «Эта начальная гармония, которой мы все ждали, прозвучала как настоящий голос хаоса, как какой-то из недр родившийся „единый“ звук»². Важное свидетельство приводится мемуаристом двумя строками ниже. Он вспоминает, как на первой репетиции Рахманинов с удивлением задал автору вопрос, наивный, на первый взгляд: «Как это у тебя так звучит? Ведь совсем просто оркестровано». Ответ был как нельзя более лаконичен: «Да ты на *самую гармонию-то* клади что-нибудь... Гармония звучит»³. Приведенные высказывания указывают на то, что в сознании современников названный аккорд представал как нечто совершенно неслыханное, как высшая манифестация наступающей новой эры в искусстве.

Предпринятые попытки истолкования данного звукового феномена часто приводили к противоречащим друг другу результатам. Одни исследователи определяли «прометеево созвучие» ладофункционально, с точки зрения мажорно-минорной системы, полагая его производным от доминантового нонаккорда⁴. Другие ставили во главу угла собственно интервальную (квартвовую) закономерность построения. Третьи придерживались концепции исторического освоения обертонового ряда⁵. Возникновение столь различных, порой прямо противоположных, трактовок одного и того же созвучия у виднейших представителей теоретической мысли — факт глубоко симптоматичный: он свидетельствует о неоднозначности самого явления.

Сложность теоретической дефиниции усугублялась тем, что выше-названная гармоническая структура своим происхождением связана с аккордами мажоро-минора. В большинстве случаев это — альтерированный доминантовый нонаккорд (большой или малый) с пониженной квинтой и добавленной секстой, или же с расщепленной квинтой. Однако отсутствие разрешения исключает разговор о действии классических функций⁶. В этом смысле ближе к истине был сам композитор, истолковывавший названный аккорд как устойчивый тонический терцдецим-

² *Сабанев Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 103.

³ Там же. Подчеркнуто Л. Сабаневым.

⁴ Точкой отсчета во всех случаях служил бас ля, поскольку он полагался основным тоном аккорда.

⁵ Ср. напр. работы А. Аврамова, В. Дерновой, Ц. Когоутека, С. Павчинского, В. Рубцовой, Л. Сабанева, Ю. Холопова.

⁶ Завершающее сочинение фа-диез-мажорное трезвучие не является разрешением в классическом смысле. Можно считать его неким формальным дополнением к сочинению, данью традиции, не вытекающей из сущности позднескрябинской ладогармонической системы.

аккорд с повышенной ундецимой и пропущенной квинтой⁷. Но и это определение также не может считаться исчерпывающим. Дело в том, что классический терцовый принцип построения аккорда в условиях рассматриваемого стилистического универсума теряет свое главенствующее значение, оставаясь лишь *одним из возможных* вариантов, притом далеко не самым распространенным. В этом состоит одно из важнейших открытий Скрябина, имеющее огромное значение для музыки XX века. Именно специфика размещения тонов в звуковом пространстве породила такой «загадочный» звуковой эффект, ошеломивший первых слушателей «Прометея».

С этим связан найденный Скрябиным тип расположения аккорда. Немалое значение имеет то, в каком именно регистре располагается тот или иной интервал. Наиболее устойчивы интервальные конструкции нижней части гармонического столба, ибо они выполняют функцию фонической опоры. Соответственно с этим меняется роль баса. Отныне он перестает быть главным показателем якобы исходной структуры и ладовой функции аккорда, как это происходит при обращении стабильных аккордов мажоро-минора. С этим связано еще одно существенное свойство: басовые тоны аккорда *не складываются в линию*. Каждый из них представляет собою нижнюю точку вертикали, которая может свободно перемещаться, вне прямой зависимости от прочих слоев аккорда. Часто возникают колебания между двумя равнозначными опорами (обычно в интервале тритона, реже — кварты), что как раз и порождает эффект «сложного баса», отмеченный еще в 1916 году А. М. Авраамовым⁸.

С точки зрения акустики наблюдается следующая закономерность: в консонирующих аккордах превалирует тенденция к слиянию интервалов, нивелирующему своеобразие звучания каждого из них, в то время как диссонирующие сочетания таят в себе больше возможностей для индивидуализации гармонии. Сравнивая звучание аккордов, состоящих из терций, и аккордов квартовой структуры, исследователи пришли к выводу, что «в аккордах терцового строения обертоновые ряды в основном совпадают, и прежде всего,.. в наиболее слышимых обертонах. В квартаккордах, в особенности включающих тритон, как в „прометеевом шести-звучии“, форманты не совпадают, отчего и рождается неповторимая окраска созвучия, включающая в себя различные обертоновые ряды»⁹. Следует оговорить, это рассуждение, весьма существенное для осознания

⁷ «Это не есть доминантовая гармония, а это основная, это консонанс, — говорил Скрябин, обращаясь к Л. Сабанееву. — Ведь правда, это мягко звучит — совсем консонанс». (Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. С. 54).

⁸ Авраамов А. «Ультрахроматизм» или «омнитональность» // Муз. современник. 1916. № 4–5. С. 161.

⁹ Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989. С. 307.

того, что было открыто и внесено в музыкальный лексикон Скрябиным, имеет относительную законченность и объективность. Другие исследователи решительно отвергают даже самую возможность квартового обоснования строения «мистического аккорда», полагая, что это широко распространенное мнение бездоказательно: «это отнюдь не конструкция из кварт, подобная той, с которой экспериментировал Шенберг... примерно в то же время, когда Скрябин писал „Прометей“, поскольку «две кварты „прометеевского аккорда“ увеличены, третья уменьшена (следовательно, она, при отсутствии идентификации функциональной ступени, неизбежно воспринимается как терция)»¹⁰. Противопоставление этих двух точек зрения призвано подчеркнуть важный штрих в творческом портрете композитора, а именно то, что Скрябин в своих исканиях исходил не из некоего умозрительного «равноинтервального» либо априорного «анти-терцового» принципа, а из стремления достигнуть наивысшей интенсивности воздействия.

Кроме того, композитор дифференцирует свои гармонии по степени напряженности звучания, фонической насыщенности, «плотности» (Ю. Кон), что при однотипности используемых структур обеспечивает необходимое разнообразие. Полюсы выразительности располагаются между аккордами, включающими в себя тритон и малую нону, и аккордами с большой ноной и чистой квартой. Благодаря этому композитор получает возможность строить драматургию крупных произведений. На противопоставлении аккордов с большой и малой ноной основана драматургия Девятой сонаты. Инициальный конфликт ясно показан уже в пределах главной партии (Илл. 2). В масштабе всей формы основной линией развития становится вытеснение сумрачно-мистических или светлых звучаний большого нонааккорда более жестко звучащими конструкциями с тритоном и малой ноной.

Скрябинский «супераккорд» является тематическим центром композиции, порождающей субстанцией, из которой происходят все звуковые элементы. Он приобретает значение тематически организующего «центрального элемента»¹¹, упорядочивающего звуковой материал и интона-

¹⁰ Taruskin R. Scriabin and the Superhuman: A Millennial Essay // Taruskin R. Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays. Princeton and Oxford, 1997. P. 342. Со своей стороны, Тарускин связывает строение данного аккорда с «октатоническим звукорядом» (гаммой «тон-полутон»), что, в свою очередь, также может вызвать возмущения, поскольку указывает, скорее, на систему высотных транспозиций на основе родственных тонов, а не на аккорд как таковой. К тому же, выстроенная Скрябиным «прометеева гамма» не совпадает с октатоникой.

¹¹ Понятие введено в научный обиход Ю. Холоповым. Упорядочивающее действие центрального элемента принципиально отличается от организующего воздействия то-

Илл. 2

ционно скрепляющего форму музыкального произведения. Центральный элемент может быть облечен в различную форму. Скрябин культивирует аккордовый тип. Известно, что «гармония у „позднего“ Скрябина являлась непосредственно предкомпозиционным уровнем тематизма: на первом этапе творческого процесса композитор „сочинял аккорды“, а затем представлял их в виде горизонтальной „шкалы“ с последующим испытанием ее мелодических возможностей»¹². Мелодические образования выводились из «основного аккорда». Интервальная структура могла преобразовываться, но весьма ограниченно, так как слишком явное изменение интервальной структуры разрушило бы тематический, а вместе с тем и конструктивно-логический фундамент композиции. Упорядочивание музыкального пространства, в организации которого ладотональные связи значительно ослаблены, требует иного сцепляющего начала, в данном случае — устойчивости интервалики. Интервал как тематически и интонационно значимая единица музыкальной ткани становится «несущим элементом конструкции» в гармонии, в мелодии, в музыкальной ткани в целом.

ники. Он фокусирует в себе тематические элементы, присущие данному музыкальному произведению, способствуя, тем самым, его целостности. (См. подобное: Холотов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974. С. 112).

¹² Смирнова Е. Особенности организации фактуры фортепианных сочинений Рахманинова (Методологическая разработка Лекций по гармонии). Л., 1988. С. 41.

Сказанное справедливо не только по отношению к Скрябину: собирающая функция интервала проявляется в творчестве многих композиторов XX века. Назовем имена Б. Бартока, И. Стравинского, П. Хиндемита. На постоянстве интервальных соотношений основан композиционный метод нововенской школы. На фоне подобных аналогий ярче высветливается своеобразие музыкального языка Скрябина. Главная особенность его индивидуальной композиционной системы заключается в *способе раскрытия тематического потенциала*, содержащегося в новонайденных гармонических созвучиях. Это касается в первую очередь *трактовки* интервала. Интервал в скрябинском аккорде действует и как фонически целостное звуко сочетание, обладающее качеством «весомости», «осязаемости»¹³, и как энергетически заряженная мелодийная «частица». Такое единство противоположностей — вертикального и горизонтального, комплексного и дифференцированного, фонического и интонационно-сопряженного — составляет существо скрябинского стиля. Под *фоническим* здесь понимается гармоническое начало в своем первичном проявлении: сочетание звуков в одновременности и эффект рождаемых ими созвучий. Под *интонационным* подразумевается мелодическое, «головное» начало в обобщенном смысле, которое выступает как движитель звуковой материи, осуществляющий ее становление во времени. В подтверждение такого понимания сошлемся на Б. Асафьева, у которого есть определение интонации как явления *осмысления тембра*. По его словам, «в этом своем качестве интонация действует и за речью и за музыкой, предшествуя им»¹⁴. Далее он отмечает, что интервалика и тембровость имеет *общую интонационную основу*. У Скрябина такое природное родство выступает как интонационное осмысление «гармонии-тембра» (Л. Сабанеев), посредством мелодической активизации входящих в нее интервалов.

Под таким углом зрения проблема единства мелодического и гармонического начал в музыке Скрябина предстает в особом свете. Интегрированная ткань скрябинских произведений представляет собой не рациональное выведение «всего из одного», а органическое, исконное единство звуковых элементов, основанное на их природной взаимосвязи. Из этого следует, что донесенное до нас Сабанеевым понятие «гармониемелодии» не раскрывает специфику стиля автора «Прометея», так как отражает только внешний признак — звуковое соответствие, тоновую идентичность аккорда и мелодической линии. Не это является основополагающим показателем устройства поздних произведений. И здесь не столь важно

¹³ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С. 234.

¹⁴ Там же. С. 240

определение конструктивных признаков того или иного гармонического феномена. Намного более существен живой процесс образования тематической ткани произведения.

В последних скрябинских опусах каждый интервал, составляющий сложную вертикаль, существует как самостоятельная, самозначащая часть этого комплекса, вносящая свой оттенок звучания в фонически целостный аккорд. Интервал при этом сохраняет не только индивидуальность окраски, но и возможность *мелодико-интонационного раскрытия*. Выделяясь из гармонического комплекса, он может проявлять свою активность двояко: 1) в виде *фонически индивидуализированного созвучия* — как отдельно, так и внутри структурно устойчивого полиинтервального блока; 2) в виде *интонационно яркого мотива*, ритмически высвободившегося и выделившегося из аккорда. Мелодическая активность определяется *силой интервального натяжения*, возникающего между тонами аккорда. Слово «натяжение» выбрано не случайно. В условиях позднего стиля Скрябина, когда ладовые тяготения перестают участвовать в энергетическом продвижении музыкальной материи, когда гармония предстает как «константа высокого напряжения»¹⁵, создается впечатление «стягивания пространства» в аккорд, который, если можно так выразиться, устремлен сам в себя. Присущее классико-романтической системе функциональное сопряжение *разных* аккордов сменяется ощущением сопряжения звуков *внутри одной гармонии*, то есть ощущением «интервального натяжения» между ними. Можно предложить следующее определение названному свойству музыкальной ткани:

Интервальное натяжение — это сила, стягивающая тоны аккорда, превращающая образующие его интервалы в тематически значимые, интонационно насыщенные образования, динамично устремленные к мелодическому раскрытию, освобождению от «магической власти» гармонии-тембра.

Несмотря на то, что признаки интервального натяжения можно отметить даже в сочинениях, относящихся к первому творческому периоду¹⁶, в полной мере названный феномен проявляется только в сочинениях последних лет жизни. Для полноценного обнаружения интервального натяжения аккорда необходимы следующие факторы:

¹⁵ Панкратов С. О мелодической основе фактуры фортепианных сочинений Скрябина // Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1976. Вып. XX. С. 41.

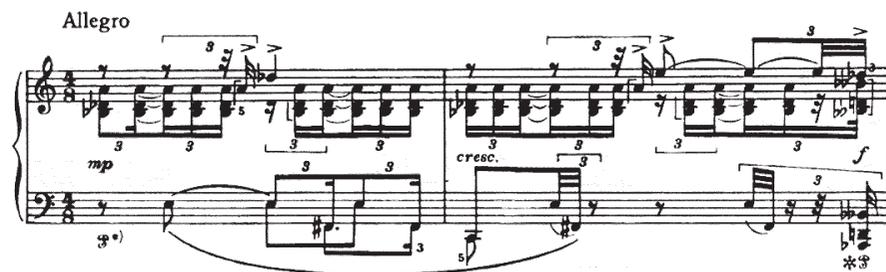
¹⁶ Достаточно вспомнить Прелюдию ор. 2, в которой аккорд собирается из разнонаправленных мелодических ходов.

- a. Снятие мажорно-минорных тяготений.
- b. Опора на определенную диссонирующую многозвучную гармоническую структуру.
- c. Повторяемость структур, их фактическая неизменность (только малая вариантность, перетекание и транспозиция).
- d. Тип расположения, маркирующий структурную независимость интервальных структур.
- e. Ширина охвата регистров при ритмо-фактурной спецификации каждого из них.
- f. Единство вертикали и горизонтали.
- g. Незначительная роль линейного голосоведения, соединяющего аккорды: нет гармонических голосов, но есть мотивы, возникающие из сопряженных тонов аккорда.
- h. Интонационно-тематическая значимость всех компонентов вертикали. В каждом интервале одинаково существенны и его фонические свойства, и интонационное напряжение, связанное с «голосовым» ощущением звукорасстояния.

Вглядываясь в историческую перспективу, можно заметить, что эпизоды с редкой сменой гармонии рельефно выделяются на общем фоне в силу своей исключительности. Приведем наиболее значимые образцы: начальные такты первой части Девятой симфонии Л. Бетховена, вступление к опере «Золото Рейна» Р. Вагнера, вступление к первой части Девятой симфонии А. Брукнера и, наконец, вступление к «Поэме огня» Скрябина. Все названные примеры являются разделами, имеющими вступительную функцию, их объединяет идея «зарождения музыки». Внутри вибрирующего гудения звуковой материи — слитного звучания одной гармонии — постепенно зарождаются тематические «эмбрионы», которые, заполняя музыкальное пространство, приводят к кульминационной вспышке¹⁷. Для «позднего» Скрябина длительное звучание одной гармонии становится правилом, тогда как до него это было редким исключением. Идея зарождения мелодического рельефа из фона приобретает всеобщность действия, не ограничиваясь вступительными разделами формы. Фонически индивидуализированная вертикаль становится интонационным

¹⁷ Вот как пишет об этом Асафьев: «Любопытно наблюдать, как из тематических элементов, вызывающих лишь брожение в окружающей звуковой массе, мало-помалу выделяются зигзагообразные темы, прорезающие густой фон, а в конце концов, вся сила лучистой энергии концентрируется в напряженнейшем натиске героической темы экстаза и в кипящей массе „Поэмы огня“». Асафьев Б. А. Н. Скрябин // О музыке XX века. Л., 1982. С. 68.

источником мелодики. Тембровая насыщенность и ладовая многозначность многосложных гармоний позволяет долго концентрировать внимание на их звучании, последовательно раскрывая заложенные в них мелодические и фактурно-ритмические потенции. Один из наиболее наглядных примеров этого процесса — главная партия Седьмой сонаты (ор. 64) (Илл. 3).



Илл. 3

Скрябинское «созерцание гармонии»¹⁸ не исчерпывается созерцанием собственно фонических качеств, «сонорной магией» (В. Дельсон). В таком случае это было бы ближе к импрессионизму, который глубоко чужд всему складу творческой личности Скрябина. Ведь даже если отвлечься от общеэстетических различий, обнаружится, что и в плане музыкально-техническом Скрябин придерживается принципов, прямо противоположных принципам импрессионистов, при всех внешних совпадениях. Корень различия — в самом понимании действия гармонии. Общие черты Скрябина, например, с К. Дебюсси выражаются в отходе от законов мажорно-минорной системы, в разрушении функциональных связей, «необычных» ладовых и звукорядных особенностях, а также свободном использовании созвучий, не нуждающихся в разрешении. Перечисленные черты сходства носят, скорее, внешний характер: они показательны лишь как общие тенденции переходной музыкально-исторической эпохи, на фоне которой более явно видны различия. У Дебюсси нередки эпизоды с длительно выдержанной гармонией, охватывающей своим звучанием все регистры фортепиано. Благодаря расслоению ткани на регистровые уровни рождается своего рода «слоистая перспектива». Характерный пример — прелюдия «Затонувший собор». Фактура Прелюдии слагается из несоприкасающихся, словно расположенных на раз-

¹⁸ Одно из характерных выражений, часто употреблявшееся Скрябиным в беседах с друзьями (см. напр.: *Сабанев Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 57).

личной глубине фактурных слоев. Ощущение самостоятельности планов возникает благодаря двум противоположным приемам: в то время как часть фактуры составлена из протяженно звучащих комплексов, другая часть наполняется движущимися аккордовыми «блоками», сохраняющими свою фоническую целостность. В противоположность этому, Скрябина привлекает не статическое созвучание планов, а их взаимодействие, что позволяет осуществить стремительные переходы из одного психологического состояния в другое. С этим связаны резкие темповые перепады, сопряженные с частыми динамическими «всплесками». Все это — полная противоположность «слоистой динамике» Дебюсси. Столь же различна трактовка диссонирующей гармонической вертикали. У Дебюсси она выступает не как совокупность тонов, дифференцированных по своей роли в мелодическом становлении музыкальной ткани, как у Скрябина, а как неразлично-слитная субстанция, обладавшая своими, только ей присущими качествами: фонической «плотностью» и «весомостью». Иными словами, аккорд у Дебюсси — гармоническое «пятно», имеющее определенную красочную насыщенность и свое место в пространстве звуковой картины. Интервалы же, составляющие аккорд, интонационно пассивны.

Подытожим сказанное. Гармонический комплекс в позднем творчестве Скрябина выступает как «центральный элемент», представляя собой тематический «каркас», первооснову композиции. Аккорд интегрирует элементы музыкальной ткани по вертикали и горизонтали. Он объединяет в своем звучании все регистровые уровни, каждый из которых в то же время наделяется более или менее самостоятельным тематическим материалом. Таким образом, полный аккорд, логически и фонически, является одновременно и целостным единством, и сплетением более мелких, интонационно и структурно значимых единиц. Самой малой частицей аккорда, его конструктивной ячейкой становится интервал (тон аккорда — «атом», интервал — «молекула», состоящая из взаимопротивоположных «атомов»). Интервал, развернувшись по горизонтали, превращается в ритмический или мелодический мотив. Возникает диалектика процесса и результата: с одной стороны, аккорд существует как изначально задуманный, целостный комплекс, внутри которого содержатся «интонационные сгустки», с пульсирующей в них мелодической энергией; с другой стороны, он сам «творится», проходит процесс становления из различных ритмо-интонаций, выражающихся в предельно сжатом виде «мотивов-формул». Скрябин открывает внутреннюю динамику становления, фактурно-фонического проявления аккорда посредством реализации мелодического напряжения, заложенного в интервальном соотношении тонов. Его «гармония-мелодия» — подлинное двуединство вертикали и

горизонталю, ипостась порождающего и порождаемого, процесса и результата, пространства и времени.

Литература:

1. *Авраамов А.* «Ультрахроматизм» или «омнитональность» // Муз. современник. 1916. № 4–5.
2. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. 376 с.
3. *Асафьев Б. А. Н. Скрябин* // О музыке XX века. Л., 1982. С. 57–77.
4. *Дельсон В.* Сонаты А. Н. Скрябина. М., 1961. 48 с.
5. *Панкратов С.* О мелодической основе фактуры фортепианных сочинений Скрябина // Вопросы полифонии и анализа музыкальных произведений. Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1976. Вып. XX. С. 37–49.
6. *Рубцова В.* Александр Николаевич Скрябин. М., 1989. 448 с.
7. *Сабанев Л. А. Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения* // Муз. современник. 1916. № 4–5.
8. *Сабанев Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2000. 391 с.
9. *Смирнова Е.* Особенности организации фактуры фортепианных сочинений Рахманинова. (Метод. разработка лекций по гармонии для слушателей факультета повышения квалификации). Л. 1988. 80 с.
10. *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. М. 1974. 228 с.
11. *Taruskin R.* Scriabin and the Superhuman: A Millennial Essay // Taruskin R. Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays. Princeton University Press, Princeton and Oxford, 1997. P. 308–359.

Документы

Komiss

М А Н Д А Т

9180

Правление Ленинградской Гос. КОНСЕРВ-
ВАТОРИИ настоящим командировует Профес-
сора Максимилиана Осеевича ШТЕЙНВЕРГА
за границу сроком на три месяца, с
15-го Апреля по 15-ое Июля с.г. с нижесле-
дующими поручениями:

1. Ознакомиться с современной постанов-
кой музыкального образования в Германии и Франции, а в част-
ности с структурой и методами преподавания Консерваторий
Брюссельской и Амстердамской и *Hochschule für Music*
Берлинской Академии; 2. Ознакомиться с музыкальными отде-
лами международной выставки в Париже и представить отчет на за-
явление наибольшего внимания достигнутых иностранных
дел, поскольку таковые будут выявлены на этой выставке
получить сведения о наиболее ценных новейших изданиях, ка-
сающихся так и научной музык. литературы и 4. Ознаком-
иться с особенностями современного музыкального быта Гер-
мании и др. стран зап. Европы.

ДИРЕКТОР КОНСЕРВАТОРИИ *А. Ткаченко*
ПРОРЕКТОР по УЧ. ЧАСТИ

Илл. 1.

Из личного дела М. О. Штейнберга

В настоящей публикации представлены документы из личного дела Максимилиана Осеевича Штейнберга (1983–1946) — композитора, профессора Петербургской – Петроградской – Ленинградской консерватории, ученика Н. А. Римского-Корсакова и учителя Д. Д. Шостаковича. Для публикации отобраны документы из архива СПбГК¹, сгруппированные по тематике. В первую часть входят биографические документы: копия выданного в 1908 году свидетельства об окончании консерватории, автобиография композитора, оканчивающаяся 1935 годом, отчет о поездке в Европу летом 1925 года и связанные с ней официальные документы. Во второй части представлены материалы, отражающие деятельность Штейнберга в консерватории. Публикуемые документы свидетельствуют о конфликте между руководящими членами коллектива консерватории из-за структурной реформы научно-композиторского факультета и различий во взглядах на развитие петербургской композиторской школы. Текст сопровождается комментариями справочного характера. Сокращения слов раскрыты без специальных обозначений. Некоторые фразы, вычеркнутые в рукописи, введены в основной текст и выделены курсивом.

Ключевые слова: Штейнберг, Петербургская консерватория, архив, документы, Римский-Корсаков, Шостакович, научно-композиторский факультет.

Материалы подготовлены А. Н. Цветковой.

¹ Материалы М. О. Штейнберга хранятся также в Кабинете рукописей РИИИ (фонд 28).

I

Д. 253. Л. 74.

ИМПЕРАТОРСКОЕ
РУССКОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
Санкт-Петербургское отделение
КОНСЕРВАТОРИЯ

9 мая 1908 года
№ 1561

Кроме того, занимался практическим сочинением под руководством профессора Римского-Корсакова.

Во внимание к исключительно выдающемуся и разностороннему композиторскому таланту награжден МАЛОЙ ЗОЛОТОЙ МЕДАЛЬЮ.

Директор Консерватории
А. Глазунов

Инспектор
(Подпись)

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Художественный Совет Санкт-Петербургской Консерватории Императорского Русского Музыкального Общества сим свидетельствует, что окончивший курс наук Санкт-Петербургского Императорского Университета с дипломом 1-й степени Максимилиан Овсеевич² ШТЕЙНБЕРГ иудейского закона, родившийся 22 июня 1883 года, окончил в мае месяце 1908 года курс музыкального образования, по установленной для получения Диплома программе, и на выпускных экзаменах оказал следующие успехи: в главном, избранном для специального изучения предмете теории композиции (по классу проф. Римского-Корсакова) — отличные.

во второстепенных (обязательных) предметах: специальной инструментовке, истории музыки, эстетике и игре на фортепиано — отличные; об окончании научного образования представил Диплом 1-й степени Санкт-Петербургского Императорского Университета, от 14 сентября 1906 года за № 15187.

Вследствие сего, и на основании §§ 71 и 73 Устава Консерваторий Императорского Русского Музыкального Общества, постановлением Художественного Совета Санкт-Петербургской Консерватории, утвержденным 7 мая 1908 года

² Вариант написания отчества, встречающийся в некоторых официальных документах.

Августейшим Вице-председателем Императорского Русского Музыкального Общества, Максимилиан ШТЕЙНБЕРГ удостоен диплома на звание СВОБОДНОГО ХУДОЖНИКА. В удостоверение чего дано ему, Максимилиану ШТЕЙНБЕРГУ, сие свидетельство, которое при получении Диплома должно быть представлено обратно.

М. П. Директор Консерватории — А. Глазунов
Инспектор — Подпись

* * *

Д. 253. Лл. 128–130³

[Автобиография]
ШТЕЙНБЕРГА МАКСИМИЛИАНА ОСЕЕВИЧА

Родился 4 июля (22 июня) 1883 года в городе Вильне. По окончании курса классической гимназии в 1901 году поступил в Петербургский Университет на естественный факультет и одновременно в класс теории композиции Петербургской Консерватории. Курс Университета окончил в 1907 году, получив премию Общества Естествоиспытателей за предоставленную работу по гистологии «Строение сальных и потовых желез и окончания в них нервов». Музыкальными руководителями первоначально были А. Лядов (гармония), затем Н. А. Римский-Корсаков (контрапункт, fuga, формы и свободное сочинение) и А. К. Глазунов (инструментовка). Во время пребывания в консерватории написаны первые из ныне изданных 6 опусов: 2 серии романсов, Вариации и 1-я симфония для оркестра, кантата «Русалка» (на текст Лермонтова) и струнный квартет. К этому же периоду относятся и первые публичные выступления как композитора. Летом 1906 года в Павловске исполнены отрывки из балетной сюиты (оставшейся в рукописи) под управлением Н. Черепнина, в декабре 1906 года под управлением А. К. Глазунова в Беляевском симфоническом

³ Машинопись. Документ предположительно датируется 1930 г. Совпадает с текстом документа Curriculum vitae, предположительно датированным 1925–1926 гг. (Д. 253. Лл. 93–94). Имена некоторых учеников вписаны чернилами позже. Содержит рукописное дополнение, предположительно датированное 1935 г.

концерте исполнены «Вариации». В следующем сезоне состоялось исполнение 1-й симфонии (8 марта 1908) под управлением Ф. Blumenфельда. Весною 1908 года окончил курс по классу свободного сочинения Н. А. Римского-Корсакова; согласно постановлению Художественного Совета Консерватории получил малую золотую медаль и премию Михайловского дворца. Осенью того же года приглашен в Консерваторию преподавателем по классам специальной инструментовки и обязательных предметов: элементарной теории, сольфеджио, гармонии и инструментовки. В 1915 году постановлением Художественного Совета возведен в звание профессора. Уже до того, сверх вышеуказанных предметов принял на себя руководство классами свободного сочинения. На специальных классах с этого времени сосредотачивается, главным образом, педагогическая деятельность в Консерватории. За период времени с 1908 по 1915 год развивается весьма интенсивно и композиторская деятельность. В этот период сочинены: «Прелюдия для оркестра памяти Н. А. Римского-Корсакова», вторая симфония, драматическая фантазия и музыкально-хореографический триптих «Метаморфозы» (по Овидию — сценарий в сотрудничестве с художником Л. Бакстом). Из публичных выступлений наиболее памятно: исполнение 2-й симфонии А. Зилоти в Ленинграде, Артуром Никишем в Москве и А. Коутсом в Лондоне, драматической фантазии В. Менгельбергом в Москве и постановки 2-й картины балета «Метаморфозы» («Мидас») в Париже и Лондоне труппой С. Дягилева в июне 1914 года. К тому же периоду относится редактирование наиболее крупных посмертных сочинений Н. А. Римского-Корсакова: 3 редакции «Антара», струнного секстета, квинтета для духовых инструментов и других пьес, обработка сюиты «Золотого Петушка» (в сотрудничестве с И. И. Витолем) и составление по черновым эскизам покойного учителя его капитального труда «Основы оркестровки».

Разразившаяся в 1914 году европейская война и последовавшая затем революция с крайне тяжелыми годами гражданской войны мало отразились на педагогической деятельности, т. к. Консерватория в это время ни на минуту не прекращала своей деятельности. Немедленно после февральской революции 1917 года с переходом Консерватории к новому автономному уставу, избран председателем Отдела теории композиции, в каковой должности и оставался неизменно до настоящего времени (ныне декан научно-композиторского факультета). После Октябрьской Революции работал кроме Консерватории и в других учреждениях. В 1919 году принимал участие в основании музыкального разряда Института Истории Искусств и избран действительным членом Разряда, где руководил занятиями слушателей по основным дисциплинам теории композиции,

а также семинарием по творчеству Римского-Корсакова до 1924 года включительно. С 1920 по 1923 год состоял Заведующим музыкальной частью Государственного Академического театра драмы (бывшего Александринского); тогда же был членом Художественной Коллегии клубной секции Наркомпроса, принимал участие в качестве организатора, исполнителя и лектора в многочисленных клубах рабочих районов. В 1923–1924 годах заведовал концертной деятельностью Ленинградской Консерватории, причем за этот сезон организовал 64 камерных концерта. Принимал также участие в Художественном совете Академической Филармонии.

Композиторская деятельность периода 1916–1923 годов находилась в упадке благодаря общим тяжелым условиям жизни и перегруженностью другими работами. Наиболее крупное произведение этого времени — драматическая поэма «Небо и земля» на текст В. Бельского (по Байрону) сочинена еще в 1916 году, а инструментовка закончена в 1918 году. К 1916 году относится также сочинение музыки к отрывкам из драмы Метерлинка «Принцесса Мален», поставленная в театре Музыкальной Драмы⁴ с декорациями Н. Рериха в пользу пострадавшего от войны населения Бельгии. Годы 1919–1922 знаменуют полное затишье в творчестве, если не считать музыки к драме А. В. Луначарского «Фауст и город», написанной (в сотрудничестве с Ю. Шапориным) для Академического театра драмы, и неоконченной пантомимы для театра К. Марджанова⁵. Лишь с 1923 года снова начинается подъем композиторской деятельности, и за последние годы написаны следующие произведения: «Памятники древнерусского музыкального творчества» для большого смешанного хора, второй струнный квартет, 2 серии песен на текст Рабиндраната Тагора для голоса с фортепиано и оркестром, серия вокальных произведений «Из персидской лирики». С 1924 года начинаются вновь и композиторские выступления, совершенно прекратившиеся с 1917 года; они совпадают с началом собственных выступлений в качестве дирижера своих произведений. Поэма «Небо и земля» была дважды исполнена в театре Оперной студии Ленинградской Консерватории весной 1925 года. Летом того же года совершил поездку за границу, где дважды выступил с собственными произведениями — в Риге (театр Национальной оперы) и в Амстердаме (Concertgebouw — оркестр В. Менгельберга⁶). Одновременно ознакомил-

⁴ Театр музыкальной драмы, работал в Петербурге–Петрограде в 1912–1919 гг. Спектакли проходили в помещении Большого зала Консерватории.

⁵ Государственный театр комической оперы под руководством К. А. Марджанова, работал в Петрограде в 1920–1921 гг. Спектакли проходили в зданиях театров «Буфф» («Летний Буфф» на территории Измайловского сада) и Палас-театр.

⁶ Концертгебау — Концертный зал в Амстердаме. В год открытия (1888) был основан также Королевский оркестр Концертгебау — ведущий симфонический оркестр Нидер-

ся с преподаванием теоретических предметов в Берлинской Hochschule für Musik⁷ и Парижской Консерватории; о заграничной поездке более подробный отчет представлен Правлению Ленинградской Государственной Консерватории. Зимой 1925/1926 года выступал в качестве автора и дирижера в Московской Ассоциации современной музыки.

Переходя к педагогическим методам моей работы в Консерватории, считаю нужным прежде всего отметить, что считаю себя продолжателем школы покойного учителя моего Н. А. Римского-Корсакова, давшей русскому искусству немало технически законченных мастеров. Будучи далек от чрезмерного теоретизирования своего искусства, и полагая, что техника творчества есть, главным образом, практика, я стараюсь, по мере сил, передавать своим ученикам умение и знания, накопленные веками исторического развития и собственным композиторским опытом. В области творчества предоставляю каждому развиваться индивидуально, не навязывая своих личных вкусов, а подходя к работам исключительно с точки зрения общей художественной и технической оценки. Из учеников своих, ныне живущих в СССР или не утративших с ним связь, считаю наиболее выдающимися: В. Щербачева, Г. Бика, В. Виноградову, Л. Штрейхер, Ю. Карновича, С. Богатырева, Д. Шостаковича, Г. Римского-Корсакова, Н. Малаховского, Е. Брусиловского, А. Гладковского, Ю. Шапорина, В. Дешеева, С. Заранек, Н. Хейфеца, А. Михайлова и др.

М. Штейнберг.

[Дополнение к автобиографии за 1927–1935 годы]

В январе 1927 года совершил вторичную поездку за границу по командировке Наркомпроса и выступал с концертами из своих симфонических произведений в Амстердаме и в Кельне.

С 1927 года состоял членом жюри Ленинградского отделения Музсектора Госиздата⁸; с 1928 года — член художественно-политического совета Ленинградского отделения Софила⁹ и председатель репертуарно-художественной секции; с осени 1929 года — член художественно-политического совета Государственного Академического театра оперы и балета.

В 1931 году в связи с расформированием факультетов Ленинградской Консерватории освобожден от должности декана и назначен заведующим

ландов. Менгельберг (Mengelberg) Виллем (1871–1951) — голландский дирижер. Главный дирижер оркестра Концертгебау (1895–1945).

⁷ Высшая школа музыки.

⁸ Государственное издательство РСФСР (1919–1930).

⁹ Советская филармония.

дирижерским отделением; от этой должности освобожден осенью 1933 года по личной просьбе.

В мае 1934 года получил звание заслуженного деятеля искусств, согласно постановлению президиума ВЦИК¹⁰ от 3/V 1934.

В ноябре 1934 приказом Народного Комиссара по просвещению А. С. Бубнова назначен заместителем директора Ленинградской Государственной Консерватории.

Наиболее крупные произведения периода 1928–1935 годов: 2 симфонии, 18 народных песен для голоса с оркестром, балет «Тиль Уленшпигель», а также редакция оперы А. Спендиарова «Алмаст». <...>

* * *

Д. 253. Л. 82.

В Правление Ленинградской Государственной Консерватории

С 1914 года я безвыездно нахожусь в Ленинграде, отдавая почти все свое время педагогической и организаторской деятельности в Консерватории. Война и последовавшая за ней революция оборвала мою связь с Западной Европой, где в период до 1914 года мои сочинения все чаще стали исполняться. Это не могло не отразиться на продуктивности моего творчества, лишенного, с одной стороны, внешних духовных импульсов вследствие отсутствия общения с музыкантами с Запада, с другой стороны, не находящего себе выхода за почти полным отсутствием у нас возможности исполнения и, тем более, издания новых произведений.

Кроме того, я очень хотел бы повидаться с сестрой¹¹, находящейся во Франции с 1906 года (ассистентка по кафедре санскритологии в Сорбонне), которую я не видал в течение 11 лет.

Все это заставляет меня просить Правление о разрешении мне кратковременного отпуска за границу, притом [на] такое время, когда я мог бы застать музыкальную жизнь Запада еще в полном разгаре. Желая в то же время, чтобы моя поездка не прошла без пользы для Консерватории, охотно приму на себя любое поручение, какое Правлению будет угодно возложить на меня. Отпуск прошу разрешить мне с 15 апреля на 3 месяца, т. е. по 15 июля сего года.

Что касается судьбы моих классов, то большую часть курса я рассчитываю довести до конца ко времени моего отъезда. Если останутся не-

¹⁰ Всероссийский центральный исполнительный комитет.

¹¹ Штейнберг Надежда Осеевна (1885–1941) — старшая сестра композитора.

значительные пробелы, то они будут восполнены мною осенью. Отчасти же я рассчитываю на любезное содействие проф. Л. В. Николаева¹² и А. М. Житомирского¹³.

4/II 1925

Профессор М. Штейнберг

* * *

Д. 253. Л. 80¹⁴

Р.С.Ф.С.Р.

Народный Комиссариат
По Просвещению
Ленинградская
Государственная Консерватория
5 марта 1925 года

№ 1583

Ленинград.
Театральная пл. 3

МАНДАТ

Правление Ленинградской Государственной КОНСЕРВАТОРИИ настоящим командирует Профессора Максимилиана Осеевича ШТЕЙНБЕРГА за границу сроком на три месяца, с 15-го апреля по 15-е июля сего года с нижеследующими поручениями:

1. Ознакомиться с современной постановкой музыкального образования в Германии и Франции, а в частности со структурой и методами преподавания Консерваторий Парижской, Брюссельской и Амстердамской и Hochschule für Musik при Берлинской Академии; 2. Ознакомиться с музыкальным отделом Всемирной выставки в Париже и представить отчет о заслуживающих наибольшего внимания достижениях иностранного искусства, поскольку таковые будут выявлены на этой выставке; 3. Собрать сведения о наиболее ценных вышедших изданиях как художественной, так и научной муз. литературы и 4. Ознакомиться с особенностями современного музыкального быта Германии, Франции и других стран западной Европы.

РЕКТОР КОНСЕРВАТОРИИ
ПРОРЕКТОР по УЧ. ЧАСТИ

А. Глазунов
[без подписи]

¹² Николаев Леонид Владимирович (1878–1942) — профессор Петербургской консерватории (1912). В 1909–1942 гг. преподавал игру на фортепиано и композицию.

¹³ Житомирский Александр Матвеевич (1880–1937) — профессор Петербургской консерватории (1919). В 1915–1937 гг. преподавал теорию композиции.

¹⁴ См. фото данного документа (Илл. 1).

* * *

Д. 253. Лл. 100–102.

Отчет о заграничной поездке 1925 года профессора Л. Г. К.
Максимилиана Осеевича Штейнберга

Выехал из СССР 10 мая 1925 года

Возвратился 10 августа 1925 года

Во время поездки посетил Латвию (Рига), Германию (Берлин), Францию (Париж) и Голландию (Амстердам).

В целях поездки было восстановление музыкальных связей, порвавшихся со времени возникновения европейской войны в 1914 году, общая информация о положении музыкального дела на Западе и тех изменениях, какие произошли за последние 11 лет, в частности же ознакомление с методами преподавания теории композиции в высших музыкальных школах Западной Европы. Все эти цели могли быть осуществлены мной в самых общих чертах ввиду позднего времени поездки, когда учебный и музыкальный сезон уже был на исходе. Предполагая первоначально уехать за границу 15 апреля, я вынужден был задержаться почти на месяц ввиду необходимости академической работы в Консерватории.

В Ригу я приехал в самом конце музыкального сезона. В Консерватории были экзамены, и мне удалось лишь получить общую информацию о постановке композиторских классов. Директором Консерватории является профессор И. И. Витоль¹⁵, многолетний член профессорской коллегии Ленинградской Консерватории, ученик Римского-Корсакова, всецело придерживающийся в преподавании его методов. *Таким образом, ничего нового здесь увидеть не пришлось.* В последнее время выделяются и молодые, например, Абель¹⁶, — также питомец нашей Консерватории. Музыкальная жизнь в Риге весьма интенсивна. Обладая прекрасно поставленной Национальной оперой под руководством Т. Рейтера¹⁷ (бывшего

¹⁵ Витоль (Витол, Витолс) Иосиф Иванович (Язеп Янович) (1863–1948) — латышский композитор и педагог. Окончил Петербургскую консерваторию в 1886 по классу теории композиции Н. А. Римского-Корсакова. После революции уехал в Ригу, где в 1918 г. возглавил Латвийскую национальную оперу, в 1919 г. — Латвийскую государственную консерваторию.

¹⁶ Абель Адольф Отто (1889–?) — окончил Петербургскую консерваторию по классу органа Я. Я. Гандшина (1915).

¹⁷ Рейтер Теодор (1884–1956) — латышский симфонический и хоровой дирижер. В 1917 г. окончил Петроградскую консерваторию. В 1919–1944 гг. — главный дирижер Латвийского театра оперы и балета.

ученика нашей Консерватории), Рига имеет возможность следить за всеми выдающимися явлениями музыкального мира при удобстве сообщения с Западной Европой, виднейшие артисты же являются здесь постоянными гостями. В течение моего кратковременного пребывания я имел возможность услышать премьеру «Фиделио» Бетховена в весьма тщательном исполнении. Получив приглашение от дирекции оперы продирижировать концертом их абонементов, я провел таковой 15 мая, исполнив свою 2-ю симфонию, вторую картину из балета «Метаморфозы»; солисткой выступила А. Ребане¹⁸, исполнившая мои последние вокальные произведения¹⁹.

Из Риги я направился в Германию, где пробыл около 2 недель. Много времени здесь ушло на хлопоты о французской визе, получить которую удалось со значительной задержкой. И здесь музыкальный сезон уже заканчивался. Тем не менее, благодаря любезности директора Музыкальной Академии профессора Франца Шрекера, проректора по учебной [работе] проф. Шюнемана²⁰, а также профессора Л. Крейцера²¹ (бывшего ученика А. Есиповой) мне удалось получить сведения о постановке дел в Академии Hochschule für Musik. Преподавание композиции начинается с изучения контрапункта строгого стиля; в этот класс принимаются лица, уже прошедшие полный курс гармонии в другом месте. По отзыву проф. Шрекера, такой порядок представляет значительное удобство, так как сделать полную проверку знания гармонии у поступающих нет возможности. В этом отношении [преподавание] нашей Консерватории, очевидно, представляет значительное преимущество. В остальном учебный [курс] слагается, как и у нас, из преподавания фуги, форм, анализа, свободного сочинения. Отдельные детали преподавания зависят от индивидуальных особенностей профессора и особому регламенту не подчиняются. Оставляет желать лучшего класс оркестровки, где, как мне удалось убедиться, сведения учащихся отличаются некоторой поверхностностью. В общем, однако, дело преподавания в Hochschule стоит на [большем уровне], как мне удалось убедиться на студенческом концер-

¹⁸ Ребане (Ребанэ, урожд. Либерт-Ребане) Ада (наст. имя Аманда) Гансовна (1893–1981) — латышская певица (меццо-сопрано). Обучалась пению в Петербурге. В 1925–1944 гг. (с перерывами) солистка Латвийского театра оперы и балета.

¹⁹ «Девушка и путник», три песни на слова Р. Тагора ор. 15 (1925).

²⁰ Шюнеман (Schünemann) Георг (1884–1945) — немецкий музыковед и музыкальный педагог. Профессор Берлинской Высшей школы музыки (1920), директор в 1932–1933 гг.

²¹ Крейцер Леонид Давидович (1884–1953) — русский пианист. Учился в Петербургской консерватории у А. Н. Есиповой, занимался в классе композиции А. К. Глазунова. Жил в Лейпциге, позднее в Берлине. В 1921–1932 гг. был профессором Высшей школы музыки в Берлине.

те при участии превосходного оркестра и выдающихся солистов (были исполнены концерт для скрипки, валторны и рояля). Обращает на себя внимание превосходный концертный зал с органом; здесь мне удалось слышать также хоровой концерт (прекрасного качества, уступающий, однако, нашей Капелле) с участием американского органиста и композитора Миддельшульте²². Ознакомился я также с замечательным музеем музыкальных инструментов при Hochschule, организованным проф. К. Заксом²³, автором известного труда: *Real Lexicon für Musikinstrumente*²⁴. Помимо представленных здесь чрезвычайно полно коллекций струнных и духовых (главным образом деревянных) инструментов в их исторической последовательности, обращают на себя внимание инструменты, принадлежавшие великим музыкантам прошлых лет: клавицимбал И. С. Баха, рояли Шумана и Мендельсона, а также маленькое дорожное фортепиано [Моцарта]. Несмотря на конец сезона мне удалось три раза побывать в Государственном Оперном театре²⁵ на представлении опер «Мона Лиза» Шиллинга²⁶, *Così fan tutte* Моцарта и «Дальний звон» Шрекера. Во всех случаях я не мог не обратить внимания на прекрасную срететовку и исключительный ансамбль, какой у [нас] приходится слышать лишь в особых случаях. Особенное впечатление оставило исполнение «Дальнего звона» под управлением исключительно даровитого дирижера Эриха Клейбера²⁷.

Приехать в Париж мне удалось лишь в начале июня вследствие [задержки] визы. Концертный сезон, как и в Берлине, уже окончился; [пока] же начался летний сезон, не представляющий абсолютно ничего интересного. Занятия в Консерватории почти окончились, и большинство профессоров разъехались на летний отдых. Мне удалось лишь присутствовать во время занятий по контрапункту и фуге в классе профессора

²² Миддельшульте (Middelschulte) Вильгельм (1863–1943) — немецкий композитор и органист. С 1888 г. служил органистом и регентом в церкви Святого Луки в Берлине, в 1891 г. уехал в США, где жил и работал преимущественно в Чикаго.

²³ Закс (Sachs) Курт (1881–1959) — немецкий музыковед. С 1919 г. заведовал Музеем музыкальных инструментов в Берлине (государственной коллекцией).

²⁴ Оригинальное название работы К. Закса — *Reallexikon der Musikinstrumente*. Berlin, 1913.

²⁵ Немецкая государственная опера.

²⁶ Шиллингс (Schillings) Макс фон (1868–1933) — немецкий композитор и дирижер. В 1919–1925 гг. возглавлял Немецкую государственную оперу.

²⁷ Клейбер (Kleiber) Эрих (1890–1956) — австрийский дирижер. В 1923–1934 гг. — главный дирижер Немецкой государственной оперы. Спустя несколько месяцев после визита Штейнберга, 14 декабря 1925 года, под управлением Клейбера здесь прошла мировая премьера оперы «Воццек» А. Берга.

Gedalge²⁸, а также посетить проф. П. Видаля²⁹, ведущего классы композиции. Учебные планы Парижской Консерватории мало отличаются от наших, с той лишь разницей, что классы гармонии, контрапункта с фугой и композиции образуют как бы самостоятельные отделения с определенным максимумом времени пребывания на каждом из них и с обязательной нормой учащихся, весьма точно установленной: в классе гармонии срок пребывания 5 лет (!), норма учащихся в каждом классе (всего их 6) 12 (не более 5 женщин!). Учебный план: принципы гармонии, анализ классических и современных сочинений; в классах контрапункта и фуги срок пребывания 4 года, норма учащихся в каждом из двух классов 15; в каждом из двух классов сочинения норма учащихся 19, срок пребывания 5 лет. Проверка знаний производится комиссиями в январе; сохранены поощрительные награды и проч. Вообще дух преподавания проникнут значительным консерватизмом, что, конечно, находится в связи с характером личного состава профессуры. К сожалению, мне не удалось ознакомиться с деятельностью другого учреждения, Schola cantorum³⁰, руководимой известным композитором Д'Энди; рассчитываю сделать это в другой раз, если удастся попасть в Париж до окончания учебного сезона. Из концертов [нрзб.] мне пришлось посетить только два концерта Кусевицкого в Орега³¹, где, однако, были представлены, главным образом, хорошо известные нам русские композиторы Стравинский и Прокофьев³². Получив возможность посетить Дягилевские балетные спектакли³³, я мог убедиться в значительном падении этого некогда блистательного предприятия; как сценическое выполнение, так и музыкальная сторона ныне находятся на уровне не выше среднего, репертуар же весь включен в погоню за модой; последняя же выражается в некотором нарочитом примитивизме с сильным уклоном в [кабацкий³⁴] стиль и преобладанием ритмов фокстрота и проч. (балеты Орика, Пуленка и Мило³⁵). Что каса-

²⁸ Жедальж (Gedalge) Андре (1856–1926) — французский композитор и педагог. С 1905 г. профессор класса контрапункта и фуги в Парижской консерватории.

²⁹ Видаль (Vidal) Поль Антуан (1863–1931) — французский композитор и дирижер. С 1910 г. профессор композиции и фуги в Парижской консерватории.

³⁰ Схола канторум (Schola cantorum). Открыта в Париже (1896) В. д'Энди совместно с хормейстером Ш. Бордом и органистом А. Гильманом.

³¹ «Симфонические концерты» С. А. Кусевицкого, проходили в 1921–1928 гг. в весенние месяцы в Гранд-опера.

³² 6 июня 1925 состоялась премьера Второй симфонии С. С. Прокофьева под управлением Кусевицкого и в присутствии автора.

³³ Среди спектаклей антрепризы Дягилева, которые Штейнберг мог посетить в июне 1925 г., — балеты «Матросы» Ж. Орика, «Лани» Ф. Пуленка, «Голубой экспресс» Д. Мийо.

³⁴ Предположительное чтение.

³⁵ Мило (Milhaud) — бытовавшая в 1920-е гг. передача фамилии Дариуса Мийо.

ется музыкальных демонстраций их декоративного искусства, то наиболее значительными были: реставрация оперы Монтеверди «Возвращение Улисса»³⁶, сделанная В. д'Энди и прошедшая под его управлением, а также концерт, посвященный современной музыке под управлением Старама³⁷. На этих концертах мне, к сожалению, не удалось присутствовать.

В начале июля я был вызван в Амстердам по приглашению Concertgebouw для исполнения одного из своих произведений. Двенадцатого июля состоялся концерт, в котором я исполнил вторую картину балета «Метаморфозы». При этом имел случай познакомиться с одним из лучших европейских концертных учреждений, во главе коего стоит знаменитый дирижер Виллем Менгельберг; наряду с последним половину сезона проводит известный у нас P. Monteux³⁸. Обладая совершенно исключительным по качеству оркестром, Concertgebouw устраивает более 100 концертов в сезон по всей Голландии. Оркестр поражает, помимо своих чисто музыкальных достоинств, необычайной дисциплиной и вниманием к исполняемому; часть артистов оркестра образуют постоянные камерные ансамбли: струнный, духовой и смешанный, исполняющие все, что [пишется] сколько-нибудь выдающегося в музыкальной литературе. Материальная обеспеченность высокими окладами позволяет артистам оркестра сосредоточивать все внимание на чисто художественной деятельности. В концерте, где я участвовал, мне удалось слышать симфонию голландского композитора Коол'я (род. 1891)³⁹ под заглавием «Песнь о труде» (De Arbeid). Сочинение, [нося] много черт, присущих современной германской музыке (главным образом Рихарду Штраусу), имеет, несомненно, значительные музыкальные достоинства, а по идеям и по программе (отдельные части носят заглавие: I — сбор на [нрзб.], II — в машинном отделении, III — в чертежной, IV — постройка [нрзб.]), представлял бы немалый интерес для исполнения на [наших] концертных эстрадах.

В Париж я вернулся в середине июля, когда уже наступил «мертвый сезон». И все остальное время своего отпуска был занят обработкой клавира своего произведения «Небо и земля» и подготовкой такового к печати.

³⁶ «Возвращение Улисса на родину» (1640).

³⁷ Старам (Stragram) Вальтер (1876–1933) — французский дирижер. В 1926 г. организовал оркестр и основал «Концерты Старама», пропагандировал современную музыку французских композиторов (А. Руссея, Ф. Пуленка, Ш. Кеклена и др.), а также С. С. Прокофьева.

³⁸ Монтё (Monteux) Пьер (1875–1964) — французский дирижер.

³⁹ Кол (Kool) Яп (1891–1959) — голландский композитор и дирижер. Учился в Берлине и в Париже (Schola Cantorum). Автор «Рабочей симфонии» (Arbeiter-Symphonie, 1924), сценической музыки, оперетт, популярной танцевальной музыки и пантомим.

[Помня] поручение от Консерватории ознакомиться с вышедшими в свет новыми музыкальными трудами, я по мере возможности старался это выполнить. Не обладая, однако, средствами для приобретения представлявших интерес произведений, я должен был ограничиться ознакомлением с ними большей частью в нотных магазинах. Заинтересовала меня новая обработка «Сорочинской ярмарки» Мусоргского, сделанная Н. Черепниным и представляющая, на мой взгляд, огромные преимущества перед существовавшей до сих пор *оркестровой* редакцией Ц. Кюи. *Одним из главных достоинств последней является полное отсутствие какого-либо собственного сочинения редактора: все сделано из материала, оставленного Мусоргским в виде незаконченных отрывков, частью явно из тактов законченных сочинений Мусоргского (как, например, из песни «По-над Доном»⁴⁰). Очень удачна переработка конца второго [акта].* Клавирауэцуг был любезно доставлен мне издателем В. Бесселем. Чрезвычайную предупредительность я встретил со стороны известной фортепианной фирмы Плейель, любезно доставившей мне на дом бесплатно превосходное пианино для моих музыкальных занятий. Посетив огромное помещение фабрики на rue de Rochefoucault, я имел возможность видеть и слышать рояль с двумя клавиатурами, изобретенный швейцарцем Mouг. Г-жа Mouг, жена изобретателя, прекрасная пианистка, сыграла мне целый ряд знаменитейших произведений фортепианной и органной литературы в особой транскрипции для этого инструмента, поразившего меня богатством возможностей; исполнение на нем сложных полифонических сочинений чрезвычайно облегчено, а благодаря удобству механического соединения обеих клавиатур (из коих верхняя звучит октавой выше нижней), может быть доступна необычайная полнота звучания, дающая впечатление большее, чем на двух обыкновенных роялях.

В общем, поездка имела для меня огромное художественное [значение], и я считаю долгом выразить правлению Ленинградской Государственной Консерватории мою глубокую признательность за облегчение мне возможности [ее] осуществления.

⁴⁰ Полное название «По-над Доном сад цветет».

II

Д. 253. Лл. 115–116⁴¹.

В Правление Ленинградской Государственной Консерватории

Прошу присоединить к протоколу заседания Правления от 12 ноября сего года мое нижеследующее заявление:

При решении вопроса о разделении научно-композиторского факультета Ленинградской Государственной Консерватории на два самостоятельных отделения с особыми президиумами я вынужден был воздержаться от голосования, несмотря на предоставленное мне Правлением, как декану, право решающего голоса, по следующим основаниям:

1. Считаю, что решению столь важного вопроса должно было предшествовать серьезное и всестороннее его обсуждение в совете факультета лицами, принимающими непосредственное и ближайшее участие в жизни факультета. В заседании же Правления 12 ноября вопрос был решен мимоходом, среди целого ряда мелких дел.
2. Ни ректор Консерватории, ни декан факультета не были даже предупреждены о возможности постановки данного вопроса в заседании Правления 12 ноября. Представляется совершенно непонятным, почему проректор по учебной части счел нужным провести этот вопрос в порядке исключительной спешности, когда через 3 дня, 16 ноября, уже было назначено заседание совета факультета, и в то время, когда возвращение к делам долго отсутствовавшего ректора Консерватории ожидается в ближайшие дни. Полагаю, что участие А. К. Глазунова, все время, несмотря на болезнь, живо интересовавшегося делами Консерватории, в разрешении столь важного вопроса представляется совершенно необходимым.
3. Равным образом считаю, что невозможно было решить вопрос в отсутствие Б. В. Асафьева. Находясь в здании Консерватории во время заседания правления, Б. В. Асафьев, тем не менее, не счел нужным присутствовать в заседании, из чего можно вывести заключение, что и ему не было известно о предполагавшемся рассмотрении этого вопроса в данном заседании.

⁴¹ Документ содержит заявление Штейнберга и комментариев члена правления и проректора по административно-хозяйственной части Ленинградской консерватории Б. Н. Хватского (написан поверх текста Штейнберга). См. фото данного документа (Илл. 2).

Не касаясь здесь вовсе указанного вопроса по сути, я считаю необходимым вновь пересмотреть его в заседании Правления при обязательном участии А. К. Глазунова и Б. В. Асафьева, внеся его на предварительное разрешение совета факультета. Позволяю себе обратить самое главное внимание Правления на то, что случай этот, о деталях коего я не считаю возможным распространяться в официальном заявлении, является в жизни Консерватории крайне прискорбным, создавая, как и некоторые ранее бывшие случаи, нездоровую, тяжелую атмосферу, препятствующую спокойной и продуктивной работе.

Декан научно-композиторского факультета:

13 ноября 1927 года

М. Штейнберг

[Дополнение Штейнберга к заявлению]

Декан научно-композиторского факультета профессор М. О. Штейнберг дает подробные объяснения в дополнение к своему письменному заявлению по поводу п. 31 протокола прошлого заседания. Не возражая в принципе против разделения факультета на два самостоятельных отделения, профессор Штейнберг обращает внимание Правления на то обстоятельство, что еще совсем недавно, 12 октября, вопрос был решен советом факультета в отрицательном смысле, как не имеющий другой реальной подкладки кроме внесения четкости в схему построения факультета. При этом профессор Асафьев, тогда выступавший и голосовавший против разделения, ныне является сторонником такого разделения. О такой перемене своих взглядов профессор Асафьев, а также и проректор по учебной части не сочли нужным уведомить ни декана факультета, ни Ректора Консерватории, каковой образ действий профессор Штейнберг считает неправильным и недопустимым.

1. Считает, что вопрос этот действительно не был предварительно согласован с мнением декана факультета и ректора Консерватории, каковое обстоятельство и повело за собой прискорбное недоразумение, вызвавшее письменное заявление декана факультета.
2. Признает в интересах четкости структуры разделение факультета на два самостоятельных отделения желательным, и [решение] поручить декану провести таковое в ближайшее время.

[Комментарий Б. Н. Хватского]

Как член правления категорически возражаю против вторичной постановки этого вопроса на заседании правления по следующим мотивам:

1. Разделение факультета на два отделения предусмотрено уставом консерватории, кроме того, формальных возражений со стороны декана на заседании правления заявлено не было.
2. По имеющимся сведениям, и совет факультета, и президиум секции этот вопрос уже прорабатывали, и также не было особых разногласий по принципу разделения.
3. Правление могло решить этот вопрос в отсутствие ректора и проф. Асафьева уже по одному тому, что этот вопрос является совершенно ясным и бесспорным.
4. Совершенно не понимаю, почему этот случай является в жизни консерватории крайне прискорбным и создает нездоровую атмосферу, препятствующую спокойной и продуктивной работе. Неужели работа может быть спокойнее и продуктивнее, если она будет построена не по уставу и плану, а по мнению.
5. <...>
6. Также не могу согласиться с заявлением декана, что этот вопрос был решен мимоходом, среди целого ряда мелких дел, т. к. правление занималось этим вопросом достаточно продолжительное время и все-сторонне его осветило.
7. Я лично уверен, что и ректор консерватории, при настоящем развитии учебной жизни в факультете по его двум отделениям, не стал бы оспаривать уставных положений нашей консерватории.
8. Также считаю крайне полезным для дела подобное четкое разделение по отделениям, необходимо провести и в инструкторско-педагогическом факультете.

Член правления Хватский.

15/XI-27

И. о. члена правления Кессельман

* * *

Д. 253. Л. 117⁴².

[Служебная записка Штейнберга Оссовскому]

Декан проф. М. О. Штейнберг, считая выборы произведенными с формальной стороны вполне правильно, обращает, однако, внимание Правления на то обстоятельство, что, при существовании в консерватории двух направлений в области преподавания композиторских дисциплин: с одной стороны школы Н. А. Римского-Корсакова, с другой — предста-

⁴² Этот документ и два последующих предположительно датируются 1928 г.

вителей новых течений, еще не образующих определенной школы, представляется делом элементарной справедливости присутствие в руководящих органах факультета представителей того и другого направления. Между тем представители новой группы не пожелали считаться с этими соображениями и, [нрзб.] на простое большинство голосов, создали такое положение, что ныне школа Н. А. Римского-Корсакова представлена в руководящих органах факультета одним лишь деканом. В особенности проф. Штейнберг считает крайне несправедливым и необоснованным устранение из совета факультета профессора А. М. Житомирского, который в течение 10 лет состоял членом различных возглавляющих Консерваторию органов, нередко способствуя своим большим практическим опытом правильному разрешению всевозможных вопросов, и никогда не вызывал своей деятельностью каких-либо малейших нареканий.

Создавшееся положение нужно считать результатом борьбы, главным образом скрытой, которая, в полном противоречии с убеждениями Ректора Консерватории А. К. Глазунова, ведется в последние годы против педагогических методов школы Н. А. Римского-Корсакова, давшей и продолжающей давать нашей стране неисчислимое количество музыкальных деятелей: композиторов, теоретиков, музыковедов, дирижеров и педагогов. Как [сию] борьбу, так в особенности и ее приемы профессор Штейнберг считает явлением совершенно недопустимым, полагая, что в Консерватории могут уживаться рядом всевозможные течения (пример чего мы видим в Московской Консерватории), во всяком случае, до тех [пор], пока сама жизнь не покажет, какие из методов являются наиболее пригодными в деле развития музыкальной культуры и распространения музыкального просвещения среди широких [масс].

* * *

Д. 253. Л. 118.

[Служебная записка Оссовского Штейнбергу]

Член Правления А. В. Оссовский всецело признает неисчислимые заслуги самого Н. А. Римского-Корсакова и всей его школы, создавшей целую эпоху в истории русской музыки, и нимало не отрицает ее прав на дальнейшую творческую и педагогическую деятельность, но полагает, что Консерватория не может не учитывать сильного сдвига, происходящего в современном музыкальном искусстве, должна отзываться на требования жизни и обязана расширить свой идеологический и технический охват в преподавании всех композиторских дисциплин включением в него новых художественных и методологических течений. И если пред-

ставители этого течения образуют в настоящее время большинство на композиторском отделении Консерватории, то это сделала сама жизнь. Раз имеются два различных художественных воззрения — борьба естественна, поскольку новое течение [стремится] упрочиться. Главные его представители в Консерватории [вышли] из школы того же Римского-Корсакова, но являют собой дальнейшую фазу в развитии русской музыки и *[важно]*, что сам Н. А. Римский-Корсаков, проделавший в творчестве *чрезвычайную эволюцию от «Псковитянки» до «Китежа» и «Золотого петушка», будь он жив, вероятно, нашел бы и в новых течениях черты и приемы, достойные их признания им.* Заслуги профессора А. М. Житомирского, передового музыканта, Член Правления А. В. Оссовский, конечно, признает, но если большинство членов отделения не пожелали пойти на соглашение и провести профессора Житомирского своим представителем в совет факультета, то это — дело их [совести], но нельзя принудить их к противоположному.

* * *

Д. 253. Л. 119.

[Служебная записка Штейнберга Оссовскому]

Декан, профессор М. О. Штейнберг, прежде всего, решительно отвергает всякие попытки утверждения, будто школа Н. А. Римского-Корсакова не желает считаться с требованиями жизни. В своей деятельности, как творческой, так и педагогической, ученики Н. А. Римского-Корсакова по мере сил и дарования выполняют заветы своего учителя, до самой смерти стремившегося к новым и новым достижениям, сохраняя в то же время неразрывную связь с накопленным веками богатством музыкального языка. Обращаясь к создавшемуся в Консерватории положению, М. О. Штейнберг протестует против утверждения, будто сама жизнь создала такое положение. Подобное утверждение является, по меньшей мере, голословным, ибо новые течения за короткий срок своего существования не могли еще [успеть] дать какие-либо ощутительные для музыкального просвещения страны результаты. Положение создано не жизненными потребностями, а *громкими выступлениями на собраниях...* всевозможного рода агитацией, остро-полемическими докладными записками плюс полным нежеланием считаться со справедливыми доводами, высказываемыми другой стороной. *Такие методы следует признать ничем не оправданными и вредной демагогией, недостойной академического учреждения, которым является Консерватория.*

* * *

Д. №253 Л. 123⁴³

Протокол Правления №25 от 9.VI.28 г.

К пункту 5 Протокола заседания Пленума композиторского отделения от 31/V-1928 г.

Заявление.

Отказ наш от принятия на себя звания ответственных специалистов мотивируется следующими соображениями:

1. Специализация и ответственность определяется не названием, а общим ходом и результатами педагогической работы по данной специальности.

2. За каждый из преподаваемых нами предметов мы считаем себя вполне ответственными.

3. Специализация в том виде, в каком она сформулирована в Протоколе пленума отделения [число месяц] 1928 г., с одной стороны, не исчерпывает сущности специализации, а с другой стороны, идет в ущерб практической работе как в области творчества, так и в области преподавания.

Л. Житомирский, В.Калафати, М. Чернов, М. Штейнберг.

⁴³ На заседании пленума композиторского отделения обсуждался вопрос о введении «специализации» профессоров и учреждении звания «ответственный специалист». В соответствии с этим нововведением каждый профессор должен был считаться «ответственным за специализацию» по какой-либо одной дисциплине; круг предметов, преподаваемых профессорами и доцентами, предлагалось ограничить:

Из протокола № 3 (ЦГАЛИ Ф 298 оп. 1 ед. хр. 188 Л. 103)

1. О специализации профессуры

- a. В развитие предыдущих постановлений Композиторского отделения Совета факультета, Правления, В. В. Щербачев, зачитывая протокол Президиума [Научно-]Музыкального отделения за № 3 с намеченными ответственными специалистами, предлагает спросить всех присутствующих намеченных специалистов, кто из них желает быть ответственными специалистами по аналогичной научно-художественной дисциплине и на Композиторском отделении.
- b. Далее В. В. Щербачев предлагает всем присутствующим профессорам и доцентам (из числа [нрзб.]) высказать, кто из них пожелал бы взять на себя ответственность за специализацию по какой-либо из преподаваемых им дисциплин, причем, желающих не оказывается.
- c. Вопрос об уменьшении предельной нагрузки профессуры (было 36 часов в неделю).
- d. Вопрос об ограничении круга преподаваемых каждым профессором и доцентом предметов.

* * *

Д. 253. Л. 125.

Исх. 6-8
12/Л. 29

СРОЧНО

ПРОФЕССОРУ М. О. ШТЕЙНБЕРГУ

Правление Консерватории просит Вас в срочном порядке дать отзыв в письменной форме о работе аспиранта ШОСТАКОВИЧА за 1927/28 учебный год, для отсылки такового в Комиссию по подготовке научных работников при Президиуме ГУС'а⁴⁴.

ВРИД РЕКТОРА ЛГК
ПРОРЕКТОР ПО УЧ. ЧАСТИ
Проф. А. В. Оссовский

Секретарь Правления
А. П. Аланд

* * *

Д. 253. Л. 127.
КОПИЯ

В ПРАВЛЕНИЕ ЛГК
Заявление

Комиссией по перевыборам профессуры и Правлением ЛГК в заседаниях 3 и 4 мая с. года постановлено ходатайствовать перед Главпрофобром⁴⁵ об оставлении нас в составе преподавателей Консерватории без проведения конкурса. Высоко ценя оказанную нам честь и доверие, но не желая, с другой стороны, быть поставленными в условия, отличные от наших товарищей, мы просим подвергнуть нас конкурсу на общих основаниях.

Профессора ЛГК
Л. Николаев
М. Штейнберг
4 мая 1929 года

С подлинным верно
Секретарь Правления [*подпись нрзб.*]

⁴⁴ Государственный ученый совет — руководящий научно-методический центр Наркомпроса РСФСР в 1919–1932 гг.

⁴⁵ Главное управление профессионального образования. Учреждено в составе Наркомпроса РСФСР в 1921 г.

Рецензии

Анатолий Милка «„Искусство фуги“ И. С. Баха: К реконструкции и интерпретации»

СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. — 456 с.

«Искусство фуги» И. С. Баха, опубликованное вскоре после его кончины, в 1751 и 1752 годах (два выпуска так называемого Оригинального издания), оставило исследователям массу загадок, которые вот уже почти двести шестьдесят лет ожидают своего разрешения. Последнее творение великого мастера не оставалось без внимания музыкантов и в XIX веке (достаточно вспомнить хотя бы о Роберте Шумане и Зигфриде Дене, не говоря уже о Филиппе Шпитте), в веке же XX оно вызвало широчайший интерес, который не только не затухает, но разгорается все сильнее. Напомним лишь имена наиболее значительных авторов и даты изданий: Вольфганг Грезер (1924); Эрих Швевш (1931, 1955, 1988); Ханс Гунтер Хоке (1974); Николай Копчевский (1974, 1984); Кристоф Вольф и его ученики (1975, 1991, 2000); Вольфганг Вимер (1977); Вальтер Колнедер (1977); Альфред Дюрр (1979); Грегори Батлер (1983); Ганс Генрих Эггебрехт (1984); Эрих Бергель (1985); Петер Шлойнинг (1993); Питер Дирксен (1994); Золтан Гёнци (1995–1996); Клаус Хофман (1996); Фридрих Шпрондель (1999)¹.

¹ *Graeser W.* Bachs »Kunst der Fuge« (BJ 1924. S. 1–104); *Schwebsch E. J.* S. Bach und Die Kunst der Fuge (1931, 1955, 1988); *Hoke H. G.* Zu Johann Sebastian Bachs »Die Kunst der Fuge« (1974); *Копчевский Н.* «Искусство фуги» Баха (история публикаций и проблемы текстологии) (*И. С. Бах. Искусство фуги.* М., 1974. С. 5–15); *Kolneder W.* Die Kunst der Fuge: Mythen des 20. Jahrhunderts (1977); *Wiemer W.* Die wiederhergestellte Ordnung in Johann Sebastian Bachs Kunst der Fuge (1977); *Dürr A.* Neue Forschungen zu Bachs »Kunst der Fuge« (Mf 32. 1979. H. 2. S. 153–158); *Butler G.* Ordering problems in J. S. Bach's *Art of Fugue* Resolved (Musical Quarterly. 1983. No. 1. Vol. LXIX. P. 44–61); *Eggebrecht H. H.* Bachs Kunst der Fuge. Erscheinung und Deutung (1984); *Bergel E.* Bachs letzte Fuge (1985); *Wolff Chr.* Bach: Essays on his Life and Music (1991) и Johann Sebastian Bach: The Learned Musician (2000); *Schleuning P.* Johann Sebastian Bachs »Kunst der Fuge« (1993); *Dirksen P.* Studien zur Kunst der Fuge von Johann Sebastian Bach (1994); *Göncz Z.* Reconstruction of the Final Contrapunctus of The Art of the Fugue (International Journal of Musicology. Vol. 5. 1995. P. 25–93; Vol. 6. 1996. P. 103–119); [*Hofmann K.*] Kritischer Bericht NBA VIII/2. Die Kunst der Fuge (1996); *Sprondel F.* Das mißverständene Vermächtnis: Die Kunst der Fuge (Bach Hb 1999. S. 964–975). Помимо монографий и отдельных статей, назовем также два сборника, посвященных «Искусству фуги»: *Bach's Art of fugue: An Examination of the Sources. Seminar Report* (Current Musicology. 1975. № 19. P. 47–77) и Вторые Баховские чтения: «Искусство фуги» (1993).

Первая декада XXI столетия еще только близится к концу, а уже ознаменована тремя крупными монографиями Г.-Э. Дентлера², Е. В. Вязковой³ и А. П. Милки. Труд Ганса-Эберхарда Дентлера, ученого и музыканта, толкует «Искусство фуги» как пифагорейское произведение; автор обращается к математике и философии. Труд Е. В. Вязковой посвящен изучению двух взаимосвязанных вопросов: о факторах, формирующих «Искусство фуги» как полифонический цикл, а также о работе Баха над рукописью, известной как Берлинский автограф, и дальнейшей доработке сочинения, отразившейся в Оригинальном издании. Внимание автора обсуждаемого здесь труда сосредоточено на проблеме, три основных аспекта которой сформулированы во введении: «а) было ли завершено „Искусство фуги“; б) каким был авторский замысел произведения; в) почему его публикация, выполненная Филиппом Эмануэлем, оказалась такой, какой мы ее видим в Оригинальном издании» (с. 14–15).

Все три монографии подытоживают многолетний труд ученых и наглядно свидетельствуют, сколь многоаспектны и неисчерпаемы проблемы, порождаемые этим грандиозным опусом, и сколь различны могут быть подходы к его изучению. То, что в одном случае принимается за аксиому, в других оказывается теоремой или, скорее, гипотезой, которую нужно доказать; в том, что один исследователь воспринимает как законченную, самодовлеющую художественную целостность, вызывающую к анализу и вслушиванию, другой усматривает объект, подлежащий реконструкции и ожидающий вдумчивой интерпретации.

Возможно, такое противопоставление нуждается в пояснении. Ведь в музыковедческом лексиконе *анализ* и *интерпретация* нередко понимаются как синонимы. Между тем, эти понятия подразумевают разновекторные исследовательские процедуры:

«Анализ» этимологически значит «разбор», «интерпретация» — «толкование». Анализом мы занимаемся тогда, когда общий смысл текста нам ясен ... и мы на основе этого понимания целого хотим лучше понять отдельные его элементы. Интерпретацией мы занимаемся тогда, когда стихотворение «трудное», «темное», общее понимание текста «на уровне здравого смысла» не получается, то есть приходится предполагать, что слова в нем имеют не только буквальное, словарное значение, но и какое-то еще. ... «Солнце» у Вяч. Иванова — символ блага, а у Ф. Сологуба — символ зла.

² Dentler H.-E. Johann Sebastian Bachs »Kunst der Fuge«: Ein pythagoreisches Werk und seine Verwirklichung. Mainz u. a. : Schott, 2000. 200 S.

³ Вязкова Е. В. «Искусство фуги» И. С. Баха. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 482 с.

Чтобы понять это, мы должны выйти за пределы имманентного анализа: охватить зрением не одно отдельное стихотворение, а всю совокупность стихов Иванова или Сологуба («контекст») и даже всю совокупность знакомой им словесности, прошлой и современной («подтекст»). Тогда нам станут яснее отдельные места разбираемого стихотворения, а опираясь на них, мы сможем прояснить все (или почти все) стихотворение — как будто решая ребус или кроссворд. При анализе понимание движется от целого к частям, при интерпретации — от частей к целому. Только... не нужно привносить в интерпретацию наших собственных интересов: не нужно думать, что всякий поэт был озабочен теми же социальными, религиозными или психологическими проблемами, что и мы⁴.

Эта установка может послужить путеводной звездой для исследования в любой области искусствознания; в нашем же случае совпадение позиций литературоведа М. Л. Гаспарова и музыковеда А. П. Милки впечатляет.

В поиске аргументов и ответов на поставленные вопросы и решая возникающие по пути «ребусы» и «кроссворды», А. П. Милка изучает контекст и подтекст, прямые факты и косвенные. Во-первых, он обращается к автографам «Искусства фуги», Мессы *h-moll*, кантат, Страстей в рукописных фондах Берлинской государственной библиотеки. Во-вторых, он учитывает историю издания «Музыкального приношения» и изучает историю публикации *Clavierübung III*, не обходя вниманием даты, маршруты, по которым направлялись гравировальные копии, пробные оттиски и награвированные медные доски; участие или неучастие граверов в перекомпоновке цикла; образцы используемой бумаги; загруженность типографий в тот или иной момент... В-третьих, он подробнейшим образом всматривается в дружеское и профессиональное окружение Иоганна Себастьяна в Лейпциге и Филиппа Эмануэля в Гамбурге: характер отношений, должности, род занятий, произведения. В-четвертых, исследователь обсуждает едва ли не каждый шаг Филиппа Эмануэля при подготовке Оригинального издания, прослеживает, какие источники информации могли быть ему доступны, имели ли место контакты между членами баховской семьи, сравнивает анонсы, предисловия к Оригинальному изданию и Некролог, сопоставляет отношение сыновей к отцовскому наследию и т. д.

Крайне важно, что оценки и разъяснения автора исходят из методологических установок современной исторической науки. Наперекор инер-

⁴ *Гаспаров М.* «Снова тучи надо мною...» // Гаспаров М. О русской поэзии: Анализ, интерпретации, характеристики. СПб.: Азбука, 2001. С. 25–26.

ции мышления, игнорирующего «мелочи быта» и полагающего логику повседневной жизни исторически неизменной, исследователь выявляет глубокие ментальные различия между историческими эпохами — то, что Фернан Бродель так метко назвал *структурами повседневности*. Процесс «материализации» творческого замысла Баха вписан в контекст, чрезвычайно богатый, казалось бы, незначительными деталями: как заготовлял (раштрировал) композитор (и в частности Бах) нотную бумагу для сочинения музыки — и для ее издания (или для подарков); какие сорта бумаги было принято использовать для работы, а какие — для гравировальных копий; каковы были этапы издания и издержки (ведь промасленная гравировальная копия под воздействием иглы гравера приходила в негодность, — а в скольких исследованиях это не принято в расчет!); каковы были взаимоотношения автора, копииста, гравера и издателя; сколько времени занимал во времена Баха процесс издания, и как композитор контролировал этот процесс (например, насколько быстро при тогдашнем состоянии коммуникаций можно было тем или иным способом доставить граверу рукопись или письмо с сообщением об изменениях в ней); как печатали ноты...

В труде А. П. Милки критически пересматриваются многие и многие факты и документы, связанные с «Искусством фуги», как ранее известные, так и недавно установленные; ничто не принято на веру: все проверяется на основе специальной литературы. Музыковеды полагают, что почерк композитора становился все хуже из-за слабеющего зрения, автор обращается к графологическим и медицинским источникам и выясняет, что проблема коренилась в мозговом кровообращении, зрение тут было ни при чем (см. раздел «Болезнь и изменение почерка», с. 44–56). На одном из титульных листов «Искусства фуги» имеется странный знак, толкуемый современными учеными по-разному, — А. П. Милка обращается к немецкой рукописной практике XVIII века, а также к нормативным рекомендациям каллиграфов, и выясняет, что это — широко бытовавший знак сокращения, а свои наблюдения подтверждает сведениями из компетентных источников (см. очерк «Титульный лист как *Philologisches Tresenspiel*», с. 233–248). Текстологи убеждены, что Канон в увеличении и обращении отпечатан с гравировальной копии Канона, составляющей приложение 1 в Берлинском автографе «Искусства фуги», А. П. Милка же не только разъясняет, что это было практически невозможно, поскольку использованные гравировальные копии никогда к автору не возвращались, но и наглядно доказывает графическую нетождественность музыкально идентичных фрагментов в Оригинальном издании и в гравировальной копии Канона (см. очерк «Мифы о Каноне в увеличении», с. 254–269).

Результатом столь доскональной проверки становятся весьма важные уточнения и открытия. Так, становится очевидным, что Бах мог работать с пером и бумагой гораздо дольше, чем принято считать, что подтверждает слова авторов Некролога: последним сочинением Баха было «Искусство фуги» (напомним: международная Баховская академия 1989 года в Штутгарте присвоила Мессе h-moll статус *opus ultimum*⁵). В связи же с Каноном в увеличении и обращении, помимо сказанного выше, выясняется, почему он представлен в Берлинском автографе неоднократно: данный канон оказался первым из номеров, не удовлетворявших баховским требованиям к убедительной организации цикла. Благодаря этому работа над Каноном в увеличении оказывается поводом и первым ключом к выявлению разных версий «Искусства фуги». Кроме того, за исключением зашифрованного вида Канона, парного к первоначальному — решенному, — в остальных случаях это несколько разных канонов на одну тему, точнее, с одним и тем же вступительным отделом пропосты, а не ряд вариантов одного и того же канона. Сравнивая их между собой, прослеживая, как и до какого момента продолжалось копирование уже имеющегося текста, как и в какую партию вносились правки, как они реализовались — вернее, не реализовались, прекращая тем самым процесс имитирования и уничтожая канон как форму, — А. П. Милка описывает ситуацию, когда чистовик превращается даже не в черновик, а в набросок для памяти.

Исследование Канона в увеличении и обращении сопровождается скупыми, но весьма содержательными — прежде всего, в методическом отношении — замечаниями по поводу процесса сочинения канона по отделам. Вообще «кухня» теории полифонии и полифонического анализа в монографии тщательно укрыта от взглядов читателей, однако даже те из них, для кого полифония ассоциируется со сложной и утомительной частью учебного процесса, не могут не ощутить органической необходимости музыкально-теоретического фундамента, на котором покоится авторская концепция, а те, для кого теория и методика полифонии является областью специальных занятий, найдут для себя немало ценного в немногочисленных комментариях, посвященных тем или иным аспектам контрапунктической техники Баха.

Поиски истины, которым автор посвятил годы напряженных изысканий, представлены отнюдь не в форме унылого и тяжеловесного труда, адресованного ограниченному кругу специалистов. Дело тут не только и

⁵ Johann Sebastian Bach, *Messa h-moll, »Opus ultimum«, BWV 232: Vorträge der Meisterkurse und Sommerakademien* J. S. Bach 1980, 1983 und 1989. Kassel, Basel, London, New York, 1990.

не столько в том, как собран, осмыслен и переосмыслен весьма объемный музыкальный и научный материал, а в способе подачи, в умении найти интригу, обратить на нее внимание читателя и поддерживать интерес на протяжении всего раздела, а затем обнаружить новую, не менее увлекательную интригу — и так до конца всей книги. Монография об «Искусстве фуги» по увлекательности изложения продолжает и превосходит начатое в книге о «Музыкальном приношении».

Шёнберг как-то сказал о Веберне, что не знает композитора, более беспощадного к себе и к своему материалу. В данном случае автор книги не менее беспощаден к себе. Во-первых, он неоднократно предлагает вполне правдоподобные, убедительные гипотезы, — и показывает их несостоятельность; так что приходится искать новые пути и новые объяснения. Во-вторых, он максимально ограничивает поле высказывания: приложения при желании могли бы составить отдельную книгу, а некоторые тезисы можно было бы развить в самостоятельные главы. Но тут опять-таки действуют законы избранного жанра: теоретические положения излагаются максимально сжато, чтобы по возможности не привлекать к себе излишнего внимания; благодаря этому повествование движется как бы само по себе, без участия автора, и значительно усиливается ощущение объективности. Отсутствует диктат пишущего, которым так часто грешат научные публикации.

На протяжении всей книги автор строго следует своей методологии, однако несколько интересных моментов, похоже, он все-таки упустил.

1. Говоря об истории создания *Clavierübung III*, проливающей свет на природу изменений в композиционном плане «Искусства фуги», А. П. Милка трактует исходную версию этого макроцикла как двучастную композицию *Missa — Symbolum Nicenum*. С *Missa* проблем в общем нет: каждая из ее частей — *Kyrie I*, *Kyrie II* и *Gloria* — решена как субцикл из трех хоральных обработок. Но вот с *Symbolum Nicenum* ясно не все. Три пары хоральных обработок касаются трех параграфов *Credo*. Однако в Символе веры центральное место занимает *Et resurrexit* — догмат о воскресении Иисуса после распятия и смерти. Где в представленной композиции первой версии *Clavierübung III* находится пьеса, относящаяся к этому тексту? В *Crucifixus*? Или же вообще отсутствует? Если отсутствует, то непонятно, как быть с Символом веры. Из текста книги это неясно.

2. В разделе о *Contrapunctus 5* автор книги приводит такт 14/41, в котором сконцентрировано — по принципу *multiplicatio* — несколько указаний на числовое значение имени Баха и на формулу $b - a - c - h$, присутствующую в верхнем голосе. Однако исследователь выбрал данные четыре ноты произвольно: ведь в этом голосе здесь не четыре, а пять нот:

b, a, c, h и *c*. Если четвертные длительности записать прописными буквами, а восьмые — строчными, — получится: *Bach*_[.] *C*_[.] (то есть Бах. Кантор). Именно так нередко подписывал Бах документы. Кстати, один из подобных документов приводится в комментариях к илл. 7b (с. 412). Досадно, что при интерпретации верхнего голоса в такте 14/41 эта возможность не была использована.

3. В разделе приложения, посвященном *lapsus linguae*, автор анализирует пример из интереснейшего исследования Ильи Гилилова о загадке Шекспира⁶. Речь идет об опечатке, попавшей на обложку (!) старинного сборника, — о странном слове *apuals*, возникшем, якобы, из-за ошибки наборщика, «случайно» перевернувшего букву *n* в слове *annals*. К сожалению, автор книги (впрочем, как и И. М. Гилилов), говоря о том, что буква перевернута намеренно, а отнюдь не случайно, не привел никаких аргументов. Между тем, в латинских печатных шрифтах строчные буквы **n** и **u** имели разную конфигурацию и отчетливо различались, даже если одну из них перевернуть. Эта особенность проявлялась в XVII–XVIII столетиях и сохраняется до нынешнего времени. Дело в том, что серифы на концах вертикальных элементов обеих букв разные: в букве *u* оба серифа повернуты влево: **u**, — тогда как в букве *n* они расположены симметрично осям: **n**. Если учесть это обстоятельство, то на илл. 15 (с. 393) можно отчетливо увидеть, что буква *u* в слове *apuals* — это никак не случайно перевернутое *n*, а подлинное *u*. Жаль, что автор книги упустил возможность это показать.

4. Раскрывая причину того, что автограф неоконченной фуги (Р 200/ Приложение 3) прерывается на 239-м такте, исследователь оставляет открытым еще один вопрос: почему эта рукопись выполнена не в партитуре, а в клавире?

Книга А. П. Милки побуждает к серьезным размышлениям, по меньшей мере, в двух направлениях: как это исследование влияет на наши знания о Бахе, на наше понимание Баха и какой профессиональный — собственно научный — урок мы можем и должны отсюда извлечь?

Относительно первого направления можно выделить четыре важных сюжета, которые позволяют гораздо глубже понимать музыку Баха и — в тех пределах, в каких это возможно, — его личность.

Во-первых, удивительно то, как зрелый человек, перешагнувший порог пятидесятилетия, признанный мастер, обремененный многочисленным семейством и еще более многочисленными учениками, оказывается

⁶ Гилилов И. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. М.: Международные отношения, 2001.

способен не только учить, но и учиться, причем учиться серьезно и систематически. Имеются в виду, в частности, отношения Баха с Мицлером (кстати, вопрос о том, был ли Мицлер просто знакомым, или, как он сам утверждал, учеником Баха, остается, по-видимому, открытым). Интерес Баха к эзотерике, возникший, как полагает А. П. Милка, еще в конце 1730-х годов, еще можно было бы объяснить какими-то возрастными изменениями, заставляющими человека по-другому смотреть на тайны Жизни и Смерти (правда, чтобы такой интерес пробудился у человека, опять-таки, обремененного множеством житейских и профессиональных забот, нужен совершенно особый склад ума). Однако интерес к строгому письму и его теории только внутренними причинами не объяснить. И тогда открывается удивительная способность воспринимать интеллектуальные импульсы, идущие от младших, еще не обладающих, скорее всего, особым авторитетом и научным весом, способность воспринимать качество самих идей, а не то, как их преподносят. Вот и пресловутая «креативность» мышления, которую, согласно исследованиям психологов, большинство людей утрачивает между двадцатью и тридцатью годами!

Во-вторых, работа Баха над большими циклами (Мессой h-moll и «Искусством фуги») и сверхциклами (Clavierübung III и «Музыкальным приношением»). Мы постоянно слышим — увы, не только от юных учеников — два вопроса: «Кому и зачем все это нужно?» и «Неужели Бах все это считал?». Оказывается, это действительно было нужно и он действительно считал (и не только он, но и его современники, и не только музыканты, но и поэты, и другие деятели искусства), — но не «все», а то, что обусловлено традициями эпохи и особенностями мышления, не говоря уж об очевидной склонности к комбинаторике (какой же без нее, например, подвижной контрапункт!). Очень важны «вещественные доказательства» того, что композитор подчиняет музыкальный материал сознательно поставленным интеллектуальным задачам (то обстоятельство, что эти задачи могут являться не собственно музыкальными, вполне соответствует духу эпохи), а не следует каким-то мистическим числовым закономерностям. После чтения книги хорошо понимаешь, что композитор — не пчела или муравей, строящие свой улей или муравейник по плану, не ими придуманному. И даже интуиция композитора к инстинктивному поведению отношения не имеет.

В-третьих, совершенно иначе выглядит последний год жизни Баха: никакого «упадка» или «увядания» творческих сил, никакой «усталости»: интенсивная музыкальная и интеллектуальная деятельность почти до самого конца. Не исключено, что читателя вначале немного утомят переходы от основного текста книги к примечаниям, которые весьма содержа-

тельны и привлекают к себе внимание довольно сильно. Но потом становится ясно, что здесь действует не только желание разгрузить основной текст, но и намек на некий особый способ чтения: текст многослоен, указывает сразу на несколько разных явлений и фактов, требует возвращения к прочитанному и дает возможность выстроить две разные логические конструкции. На переднем плане — рассказ об изменении почерка Баха, а в комментариях — образ человека, противостоящего болезни (а может быть, просто пренебрегающего недомоганиями, которые отвлекают его от работы) и исполненного мужества. Так что манера изложения оказывается вполне адекватна описываемому объекту.

По сути, стиль изложения и организация материала «выдают» самую современную идеологию гипертекста: многие тезисы в основном тексте работают и в прямом значении, и в качестве ссылки. Повторы (думается, не все они одинаково нужны) и возвращения к одной и той же мысли задают рекурсивный способ чтения, который, как кажется, наиболее уместен при желании глубже проникнуть в текст книги. Немаловажно и очень показательны то, что в самом начале автор указывает потенциальным читателям на возможность как минимум двух различных тактик чтения (прямого и от приложений) и, как минимум, двух уровней проникновения в текст (ряд деталей можно опустить). Это показательно и само по себе: именно современные авторы, причем авторы художественных произведений, организованных по принципу гипертекста (сразу приходит в голову «Хазарский словарь» Милорада Павича), эксплицируют разные возможные способы прочтения.

И в-четвертых, научное исследование баховской символики. Эта тема очень болезненна, учитывая нынешние навязчивые поиски «содержания» музыки, не являющегося фактически музыкальным и унижающего музыку как суверенное искусство, а вдобавок как бы легитимизированные именами Швейцера и Яворского. Надо сказать, что автор монографии в высшей степени тактичен с «искателями содержания». Он объясняет, что *произвольный* выбор элемента, представляющего символ, ведет к превращению музыкального текста в мозаику элементов и процедур, без каких бы то ни было внутренних связей и смысла, тогда как в минувшие века художники умели скрыто воздействовать на читателя, направлять его, незаметно обращали его внимание на элемент текста, несущий на себе символическую нагрузку. Они специально указывали на те элементы, которые желали такой нагрузкой наделить, используя для этой цели различные приемы; в книге подробно рассказано о трех основных: *multiplicatio*, *segregatio* и *lapsus linguae*. Автор дает поистине бесценные рекомендации к тому, где и как следует искать символы, как корректно их

интерпретировать. А. П. Милка нигде не цитирует ни Мишеля Фуко, ни А. В. Михайлова (ссылки на эстетические теории ограничиваются книгой Д. С. Наливайко⁷). А совпадение позиций несомненно! Значит, идеи действительно носятся в воздухе, и человек с чутким слухом их отчетливо различает.

Что же касается профессионального урока, то, прежде всего, надо обратить внимание на то, что автор категорически отказывается выносить какие бы то ни было приговоры, к чему обычно так склонны исследователи. В книге о «Музыкальном приношении» он показал даже не несправедливость, а бессмысленность обвинений в адрес гравера Иоганна Георга Шюблера, якобы поменявшего каноны местами: принять такое решение мог только сам Бах. В книге же об «Искусстве фуги» А. П. Милка реабилитирует работу Филиппа Эмануэля Баха над публикацией Оригинального издания, которую не критиковал только ленивый. Дело не только в том, что теперь становится понятно, чем руководствовался сын, готовя к выходу в свет последнее произведение обожаемого и глубоко почитаемого отца. Эмануэль «не понял», что входит, а что не входит в цикл, — и, следуя принципам бережной реставрации, сохранил его для будущего, деликатно разделив несомненное и сомнительное, авторское и редакторское. В дальнейшем работники библиотеки «поняли» — и разрушили авторское целое, породив множество несуразностей и проблем, до сих пор смущающих исследователей. Так что урок первейший — ценить мужество тех, кто доверяет суду истории больше, чем собственному знанию.

Давно признано, что к анализу, оценке и интерпретации произведений разных эпох следует подходить с учетом особенностей этих эпох; в основе этого принципа лежит «бережное соблюдение и четкое осознание дистанции, нас ... разделяющей» (А. Я. Гуревич)⁸. Это правило получает в исследовании А. П. Милки важную конкретизацию: к музыке эпохи барокко нецелесообразно и даже непродуктивно подходить с критериями *opus absolutum*. В одной папке, под одной обложкой могут сосуществовать разные версии одного произведения. Между ними может быть одна-направленная «прогрессирующая» связь (усовершенствование, усложнение, восхождение), а может быть и связь «регрессивная», упрощающая⁹; версии могут оказаться и просто вариантами на случай¹⁰. «Последняя»,

⁷ Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. Киев: Мистецтво, 1981. 88 с.

⁸ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. С. 7.

⁹ В книге убедительно подтверждается — с помощью музыкальной реконструкции двух фрагментов — гипотеза автора о том, что заключительная fuga в *Clavierübung III*, соответствующая изобретенному И. Маттезоном типу «двойной фуги на три темы», представляет собой переработку первоначально более сложной — тройной — фуги (см. раздел «О версиях в музыке Баха» и, в частности, с. 103–110).

¹⁰ Именно так расценивают некоторые исследователи появление в цикле фуги для двух клавиров.

«окончательная» версия может быть всего лишь очередным компромиссом автора со своим замыслом. Сам замысел может меняться на любом этапе сочинения, вплоть до гравировки. Так что и типологию творческих процессов, и классификацию автографов, видимо, пора пересмотреть с учетом менталитета разных эпох.

Кстати: перестановка канонов в «Музыкальном приношении» и в «Искусстве фуги», изменение концепции произведения уже во время его гравировки для печати (добавим к названным циклам *Clavierübung III*), — с одной стороны; а с другой — бесчисленные примеры усовершенствований и правок, причем зачастую даже при переписке начисто, а нередко и спустя значительное время, для нового использования сочиненной ранее музыки, — все это должно укреплять в нас отношение к Баху как к музыканту-профессионалу, признающему и исправляющему собственные ошибки. Объяснение всего происходящего в творчестве Баха с помощью ходячей формулы «потому что Бах — гений!» — это не просто отговорка, освобождающая от объяснений, не только капитуляция, расписка в исследовательском бессилии: это оскорбление профессионального достоинства композитора, решающего стоящие перед ним задачи конкретными, сознательно избираемыми им средствами¹¹.

Итак, каковы же практические результаты, полученные в исследовании А. П. Милки? Что нового об «Искусстве фуги» — или не общепризнанного — мы узнаем? Кратко это можно перечислить так:

- «Искусство фуги» было завершено, но дошло до нас в незавершенном виде.
- Версии «Искусства фуги». В ходе создания цикла оформились четыре его версии.
Первая версия зафиксирована в Р 200/основной корпус, пьесы с I по XII (с. 2–33).
Вторая версия — в Р 200/основной корпус, пьесы с I по XV (минус Канон XII).
Третья версия зафиксирована в Оригинальном издании — BWV 1080/1–13, 18ab, 15, 16, 17, 14.
Четвертая версия зафиксирована в Оригинальном издании — BWV 1080/1–13, 19ab, 15, 16, 17, 14. Иными словами, четвертая версия от-

¹¹ Многим полифонистам известна еще одна аналогичная формулировка: «загадки Сфинкса». Кстати, стоит помнить, что загадка Сфинкса относится к роковым ситуациям: она грозит гибелью либо тому, кто не может ее разгадать, либо самому Сфинксу, если она будет разгадана... (кое-что на эту тему см. на с. 312).

личается от предыдущей лишь тройной фугой (BWV 19ab), которая находится здесь вместо фуги для двух клавиров (BWV 18ab)¹².

- Фуга для двух клавиров — это часть третьей версии «Искусства фуги», а не «аранжировка».
- Fuga a 3 Soggetti — это зеркальная фуга — тройная на cantus firmus, которым служит основная тема цикла в 14-звучном варианте, — третья в группе из трех фуг (Contrapunctus 12ab, Contrapunctus 13ab, Contrapunctus 14ab [Fuga a 3 Soggetti rectus, inversus]).
Автограф Fuga a 3 Soggetti — часть чистовой копии, предназначенной копиисту для создания гравировальной копии.
Автограф Fuga a 3 Soggetti прерывается на т. 239, поскольку продолжение и окончание фуги (около 110 тактов) в утраченной композиционной рукописи было достаточно разборчивым.
Протяженность Fuga a 3 Soggetti — около 350 тактов.
- Канон в увеличении. Его расположение на первой позиции в четверке канонов — это не ошибка К. Ф. Э. Баха, а решение И. С. Баха (хотя оно и противоречило его первоначальному замыслу).
Канон в увеличении BWV 1080/14 награвирован не с той гравировальной копии, которая сохранилась как Р 200/Приложение 1, а с другой, не сохранившейся, но изготовленной также И. С. Бахом.
Канон в увеличении XII (Р 200/основной корпус) принадлежит только второй версии «Искусства фуги» и не входит ни в третью, ни в четвертую версии.
Канон в увеличении XV является составной частью третьей и четвертой версий, но не входит в первые две.

...Монография открывается сообщением о событии, объясняющем ее посвящение памяти Валерия Майского, но в других отношениях, казалось бы, малозначительном: автор впервые познакомился с «Искусством фуги» в ночь с 15 на 16 декабря 1962 года в студенческом общежитии Ленинградской консерватории на улице Зенитчиков. Является ли то «Искусство фуги», с которым А. П. Милка познакомился тогда благодаря своему другу, тем же самым сочинением, о котором он написал рецензируемую монографию? В «материальном» аспекте — да, является. Разве что на несколько десятилетий постарели рукописи и появились новые издания. И еще

¹² Напомним, что эта ситуация аналогична Clavierübung III: в последней версии только заменена финальная фуга.

были многочисленные исполнения и звукозаписи — некоторые из них (наугад назовем Г. Гульда, Р. Баршая, Джульярдский квартет) изменили представления о звуковом облике «Искусства фуги», расширив границы возможного в его исполнительском прочтении. Как хорошие вина, любителям которых был И. С. Бах, его *opus ultimum* со временем становится лучше и лучше, его «вкусовая гамма» обогащается все новыми и новыми нюансами. Но не только усилиями исполнителей произведение искусства, подобно живому организму (а можно ли порождение человеческой культуры отождествить с его материальным носителем и считать абсолютно лишенным собственной жизни?), расширяет диапазон своего воздействия, насыщается новыми смыслами и открывается нам с новых — или хорошо забытых старых — сторон. В этот процесс способен внести немалый вклад музыковед. Более того, каждое новое исследование в совокупности своих достоинств и недостатков обуславливает появление следующих трудов. Безапелляционность суждений порождает желание их оспорить, убедительность тезисов порождает желание их использовать и развивать. Монография А. П. Милки представляется частью этого непрерывного процесса, укрепляющего и возобновляющего связь между поколениями музыковедов и, что еще важнее, между музыковедением и его основой.

Алла Янкус,
Игорь Приходько

Владимир Мартынов *«КАЗУС VITA NOVA»*

М.: Классика-XXI, 2010. — 160 с.

— Скажите, а правда, что каждый журналист мечтает написать роман?
— Нет, — соврал я.

С. Довлатов. *Компромисс*

«КАЗУС VITA NOVA» Владимира Мартынова (а на суперобложке значится «КАЗУС VITA NOVA ВЛАДИМИРА МАРТЫНОВА» — ощутите разницу!) — книга в своем роде замечательная.

Автор организует тексты в три потока: один поток — автобиография, основанная на истории его «композиторского» дома в центре Москвы;

второй — философские заметки о будущем музыки в Новой Жизни. И третий поток — фрагменты текстов разгромной критики оперы В. Мартынова VITA NOVA. Все тексты переплетаются в причудливый узор, представляющий отдельную ценность (на манер интересной дизайнерской работы или... Джойса?), но каждая линия выдержана от начала до конца. Железная логика в построении материалов под стать железной воле автора, проповедующего идею конца музыки, и читается книга сразу, целиком, без долгих пауз. Особенно музыкантами. И особенно — композиторами.

Самая интересная и живая линия — история московского дома на Огарева. Здесь все — правда: и байки, и люди, и дух времени — «глагол времен, металла звон!» — детство на излете культа личности, хрущевская юность, молодость времен застоя и... крах этого дома как центра культуры и некоей общины с наступлением перестройки.

Эта автобиография — великолепный исторический документ. Это — подлинник. И в этом документе — жизнь мальчика из элитарной (читай: прикормленной советской властью) семьи. А мальчик умный и наблюдательный. Предметами его гордости становятся знакомство и общение с выдающимися музыкантами и художниками, архитекторами и актерами; посещение закрытых кинопоказов, чтение редких книг и изучение запрещенных партитур. Все верно. Горние выси. Продуктовые спецраспределители и ведомственные больницы — на втором плане. Но, ничуть не кривя душой и не ударяясь в сусальность, В. Мартынов с объективностью, достойной именно такого применения, описывает и эту сторону жизни, которую на суконном «большевицком» языке называли «базис». А базис такого уровня был не у многих. У немногих. У единиц. И — никакого самобичевания. Или фальшивых страданий от несправедливого устройства мира. Такой взгляд на себя и на *свое* со стороны, без напыщенности, но и без юродства, подкупает необыкновенно.

Порадуют читателя и приметы времени, щедро разбросанные в этих заметках. А если читатель музыкант, то особо любопытны эти приметы в меняющихся увлечениях композитора. Есть такая консерваторская байка: студент-композитор — своему коллеге:

— Что пишешь?

— Вокальный цикл. На стихи сам знаешь кого.

И, надо сказать, в разное время (в течение лет пяти) этот «сам знаешь кто» был разный: увлекались Лоркой, потом — серебряным веком, потом — японскими хокку, потом — Хармсом. Увлекались повально и поголовно. И это кое-что означало и в истории музыки, и в истории родной страны.

Вот так и в автобиографических фрагментах книги Владимира Мартынова: увлекся нововенцами (поступления из библиотеки Мясковского (!)), прошел через увлечение джазом, играл в рок-группе, изучал старинную музыку, изучал религиозные практики... Все это — музыкальные клейма времени. Знаки, определяющие направление и, если так можно выразиться, степень прогрессивности молодого автора.

Причудливая автобиографическая линия временами пронзительна, иногда иронична, — Владимир Мартынов говорит о *своей* человеческой жизни, о безусловном и подлинном.

Наиболее сомнительная часть книги «КАЗУС VITA NOVA» — философские размышления В. Мартынова о музыке в Новой Жизни. Идею о конце академической музыки Мартынов выдвигает не впервые. В одном из интервью он говорил, что нет пока аргументированной критики этой идеи: шум вокруг есть, а критических аргументов он пока не слышал.

Это забавно, потому как идея эта — о будущем, причем о будущем культуры, а не науки. Не существует аргументов как в поддержку гипотезы о будущем музыки, так и против нее, возможно лишь слово против слова, как в суде: «Будет так. — Нет, будет не так».

Сколько было разговоров о том, что с появлением кино исчезнет театр! Не исчез... Что с появлением телевидения люди перестанут ходить в кино. Не перестали... Что с появлением компьютера любой сможет стать композитором... Не сможет. Композитор — один из просвещеннейших людей своего времени: помимо серьезного образования, умения (читай: таланта к звуковой фантазии) нужно еще чутать время, этические и эстетические потребности своего века, быть по-пастернаковски «с собой, с своей эпохой вровень». И ситуация была абсолютно такой же, что интересно, и во время анонимов. Сочиняли музыку особо одаренные и образованные люди. А их всегда мало. Имен своих под опусами не ставили — но таковы были традиции того времени, а для истории музыки по большому счету неважно, стоит под шедевром имя или не стоит.

Искусство живет по своим правилам, оно «зависит от всего — от еды, от погоды, от времени и от настроения. Но от всего на свете оно склонно ускользать. Оно уходит из эстетизма в утилитаризм, чтобы быть чистым и, не желая никому угождать... зовет в сражения, строит из себя оппозицию, дерзит, наивничает и валяет дурака... искусство служит, ведет, отражает и просвещает. Оно все это делает — до первого столба, поворачивает и — Ищи ветра в поле» (цитирую «Прогулки с Пушкиным» Абрама Терца). Мы можем сколько угодно спорить о том, что будет после нас, но будущее станет известно лишь тогда, когда оно станет настоящим.

Другое дело, что идея о конце авторской музыки будоражит композиторское сообщество. Больше того, эта идея очень не нравится авторам. В упомянутом выше интервью Владимир Мартынов заметил, что музыканты относятся к ней негативно, а литературно-художественные круги — скорее позитивно. Немудрено. Сказали бы человеку: «Все дети теперь будут всеобщие, и воспитывать их будут общественно» (где-то что-то такое уже... древняя Спарта? Да и большевики обещали...). Заволновался бы человек. Очень бы заволновался.

(Не могу не заметить в скобках, что, если следовать исторической, теологической и философской логике В. Мартынова, то вполне естественным был бы выход книги также и о конце авторской литературы¹³: «Слово о полку Игореве» писал аноним, а сейчас любой может выложить в интернете свои тексты. Или просто напечатать — и продавать. Повторяю, это меняет культурную ситуацию, но не меняет ситуацию внутрилитературную: написать роман (текст) по-прежнему колоссально трудно. А — *хороший* роман (текст)... Логика ясна?)

Стати, как раз идея В. Мартынова о конце авторской музыки аргументирована довольно зыбко: фигуру композитора он уподобляет фигуре фурманщика (под этим словом он понимает фонарщика), зажигавшего огни каждый вечер и исчезнувшего с появлением электричества. Сравнение это литературно красиво, но по сути неверно: свет остался, остались и люди, которые производят этот свет. С помощью, так сказать, новых технологий. Да и, по большому счету, речь все-таки о сфере обслуживания. Фурманщик — прикладная профессия, которая скорее соответствует композитору, пишущему для кино и театра.

Современный композитор, по В. Мартынову, это человек, производящий музыку путем написания нотных текстов. Но почему-то не указано, что вместе с умением писать эти нотные тексты композитор получает и все остальное необходимое (и даже более важное) для своего ремесла: историю музыки и культуры, историю философии, музыкантскую исполнительскую практику и т. п. Те из композиторов, кому в результате не понадобится нотация, не будут ею пользоваться. Отчасти это уже существует: радиомызыка, электроника. Но уметь записывать нотный текст композитору необходимо. Неграмотный дикарь может быть блестящим рассказчиком, но писателем не станет. Или так: Хлебников создал свой особый поэтический язык, зная русский, зная русскую литературу и исто-

¹³ Когда рецензия на «КАЗУС VITA NOVA» уже была закончена, выяснилось, что и такая книга Владимиром Мартыновым уже написана: «Пестрые прутья Иакова» (Классика-XXI, 2010).

рию. Композитор может развивать «нотный» язык или отказаться от него, но — лишь изучив его досконально.

Можно поспорить и о том, что джаз — нетекстовая и неавторская музыка.

...И о том, что появление рока изменило природу самой музыки...

...И о том, что после теории и истории музыки, музыкальной социологии музыканту нужно изучать «антропологию музыки», а затем заняться самопознанием... (Любой профессионал высокого ранга и одаренности выходит когда-то на философский уровень осмысления своей профессии. Это не ново. Но осваивают этот уровень одиночки, продвинутые и жаждущие этого освоения. А насильно счастливым не сделаешь).

...И о необходимости изучения «теологии музыки»... (а если музыкант — атеист?.. что тогда?)

...И об отсутствии в музыкальном образовании Будущего исполнительской практики.

...И о том, что в концерте аутентичной музыки композитору-автору нет места по определению... (Есть).

...И о том, что в мегаполисе композитор не нужен... (Нужен, как и любой другой музыкант).

...И о том, что пространство мегаполиса есть пространство потребления, музыка здесь — продукт, и не надо изображать композитора властителем дум — он всего лишь производит продукт... (Да, производит. Но и властителем дум может быть. Это сочетание существовало всегда: писем средневековых композиторов-анонимов не сохранилось, но письма Бетховена всегда можно почитать, в них дискурс «вдохновенье — продать» развернут на высоком уровне).

...И о падении творческого композиторского потенциала. Ведь композитор нынче в *ином* видит (слышит) лишь *иное*, а не материал для создания своего... (Это кто как. По-разному бывает, и музыкам несть числа).

Каждая строчка в этих философских заметках призывает к спору, потому что посылки чрезвычайно субъективны: «Володя Тарнопольский скрыл в доме отдыха, что он композитор, и поэтому нынешняя мировая музыкальная ситуация такова...» И, естественно, у каждого читающего — свои субъективные аргументы против. В автобиографической части книги В. Мартынов гораздо аккуратнее в выборе посылок, их толковании и логических построениях: «Мы были молоды, благополучны и поэтому счастливы». Или: «Жизнь была интересна и не особенно драматична, но, безусловно, в силу исключительности ситуации с официальным советским искусством», — вот направление мысли В. Мартынова в автобиографии. С думами о будущем сложнее. Неубедительно получается.

И слишком настойчиво предлагается именно такой вариант развития культуры, а ведь это — всего лишь гипотеза.

И, наконец, третья — самая фантастическая — линия. Книга пестрит фрагментами разгромной критики его оперы VITA NOVA. Здесь есть и статьи из серьезных изданий, и чьи-то злобные высказывания, и переписка из Интернета с ненормативной лексикой. Автор не пощадил себя. Неслыханный поступок.

Любопытно, что В. Мартынов пишет, будто он уже не ощущал себя композитором, когда Валерий Гергиев предложил ему написать оперу. Не ощущал — но решил написать. И написать оперу с «двойным дном», оперу об опере. И в то же время, чтобы внешне все было бы в ней всерьез: оркестр, арии, хоры, постановка. Такого же рода получилась и книга — с двойным дном: с одной стороны — это казус Владимира Мартынова, как и указано на суперобложке. С другой стороны — казус Новой Жизни музыки, которая грядет и вот-вот наступит, и не будет в ней места «автору нотных текстов». С третьей — уже тройное дно — это казус постановки очень конкретного сочинения очень конкретного автора: замысел был столь же грандиозен, сколь и провал у критики.

Ни за что не возьмусь говорить о музыке этой оперы, ведь автор так мужественно уже выложил все критические заметки в книге. Критики и так достаточно. Да и статья — о книге, а не о музыке VITA NOVA. Единственное, о чем хотелось бы напомнить: да, кризис оперы существует. «Авторы нотных текстов» ищут свои решения проблемы вокала в современной музыке и в современной опере, в частности. Ищут решения проблемы музыки — в современной музыке. Опера VITA NOVA — одна из попыток прорваться в будущее, создать что-то новое и адекватное времени — именно так и поступают «авторы нотных текстов». А книга — попытка убедить общество, что именно такой и должна быть музыка. Убедить словесно. Дискурс «композитор-журналист» тоже не нов. А в итоге — написаны опера и книга. «Нет, — соврал я».

София Левковская

Bach. Messe in h-moll

Mark Minkowski, Les Musiciens du Louvre-Grenoble

Naïve V 5145 2008

В пятницу 13 ноября 1981 года, после полудня, в Георгианском зале бостонского отеля «Парк Плаза», на заседании, посвященном Баху в рамках 47-й конференции Американского музыковедческого общества, профессор Джошуа Рифкин говорил о докладной записке, посланной Бахом 23 сентября 1730 года в магистрат Лейпцига¹, и о том, что этот документ может нам рассказать о составе баховского хора в Томаскирхе². Дискуссия между докладчиком и двумя его коллегами — профессорами Робертом Маршаллом и Джорджем Стауффером — продолжалась еще долго после окончания конференции.

В соседнем зале, на заседании, названном «Музыковедение II: настоящее и будущее», профессор Ричард Тарускин впервые ставил под сомнение саму идею аутентичного исполнительства. Последовавшим за его выступлением спорам также не суждено было завершиться в стенах зала заседания³.

Не иначе как (не)счастливая звезда взошла над смежными аудиториями отеля «Парк Плаза» в пятницу тринадцатого, наделив музыковедческие диспуты чудесным даром (оба они, хотя и в разной степени, впоследствии необратимо изменили музыковедческую парадигму), но и предрекая долгую и желчную полемику. По второму вопросу англоязычное научное (и даже отчасти исполнительское) сообщество уже пришло к некоторому единомыслию: после критики Тарускина нагруженный подтекстами термин «аутентизм» уступил место более нейтральному — «историческое исполнительство». Однако первая, более частная дискуссия — о том, сколько именно певцов (один или группа) пело каждую пар-

¹ Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik.

² Доклад был впервые опубликован двадцать лет спустя, в книге Эндрю Пэррота: Parrott A. *The Essential Bach Choir*. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY: Boydell Press, 2000. P. 189–208.

³ Доклад под названием «Музыковед и исполнитель» впоследствии стал первым эссе (On Letting Music Speak for Itself) книги Тарускина: *Taruskin R. Text and Act*. New York: Oxford University Press, 1995. P. 51–66.

тию в баховском хоре, — с тех пор приобрела печальную славу как the one-to-a-part debate и пока не завершена. Причин тому несколько.

Во-первых, у нас просто недостаточно исторических данных. Ученые вынуждены строить догадки на основе общего знания об исполнительской культуре того времени: толковать пресловутое письмо Баха в магистрат, судить по косвенным свидетельствам — по картинам и гравюрам баховской эпохи и дошедшим до нас рукописным партиям.

Во-вторых, научной гипотезы недостаточно, чтобы пошатнуть освященный традицией эстетический идеал. Эхо массивных хоров конца девятнадцатого века еще отчетливо доносилось в восьмидесятые годы века двадцатого; предложенный Рифкиным новый прозрачный тембр для многих был слишком радикален. К примеру, в середине 1990-х к дискуссии присоединился Тон Копман, уже тогда начавший записывать полное собрание кантат Баха: его слышание баховского хора (около семнадцати певцов) никак не вязалось с предположениями Рифкина.

Полемика продолжается уже почти три десятилетия, и отнимает много сил и у самих ее участников, и у тех, кто за ней наблюдает. Много ли нового дала она музыковедению? В чем ее ценность для ученых, не специализирующихся в барокко и не вполне способных оценить корректность данных и обоснованность аргументов? Появилась ли новая строчка в музыкальной энциклопедии, которую преподаватель истории музыки может включить в лекцию? Каково значение теоретических дебатов для исполнительства? Впрочем, последний вопрос, в отличие от остальных, не риторический.

Ни Джошуа Рифкин, ни главный сторонник его гипотезы Эндрю Пэррот не утверждали, что сольное исполнение хоровых партий Баха — единственно приемлемый вариант: «Хотим ли мы, чтобы наше понимание истории влияло на современное исполнительство, и каким должно быть это влияние — это совершенно отдельный вопрос: вопрос личного выбора»⁴. Однако сам Рифкин, как бы в качестве экспериментального подтверждения своей теории, записал в 1982 году Мессу си минор с пятью певцами (добавив еще трех только для двойного хора в Sanctus)⁵. Если уж в 2010 году эта запись все еще удивляет слушателя, то в начале 1980-х это, несомненно, был неожиданный и смелый исполнительский жест. И все же сегодня она звучит скорее как исторический документ — только не 1730-х, а начала 1980-х: аудио-приложение к так и не написанной монографии Рифкина⁶.

⁴ Parrott A. Bach's Chorus: Beyond Reasonable Doubt // *Early Music*. 1998. № 26. P. 637.

⁵ Bach Ensemble, Joshua Rifkin (dir.), J.S. Bach, Mass in B minor, BWV 232 (Los Angeles, CA: Nonesuch, 1982).

⁶ Нужно отметить, что небольшое исследование Рифкина все же вышло в 2002 году: Rifkin J. Bach's choral ideal. *Dortmunder Bach-Forschungen*. Dortmund: Klangfarben

Что и говорить, в tutti — в Cum Sancto Spiritu, например — вокальный квинтет звучит бледно. И даже если нам удастся абстрагироваться от привычного пышного звукового облачения и стремления к совершенной архитектонике, этот состав все равно недостаточен — хотя бы для контрастов, необходимых, чтобы удерживать внимание современного слушателя в течение почти двух часов. Более того, одинаковый тембр и в хорах, и в ариях и дуэтах довольно быстро наскучивает.

Сделанная Пэрротом в 1984 году запись Мессы⁷, хотя и не следует строго сольному принципу — к пяти солистам он добавляет пять рипиенистов, — также соответствует духу начатой Рифкиным реформы. Это исполнение высвечивает множество тонких деталей, но дирижер просчитался и включил в ансамбль детские голоса, тем самым нарушив общий тембровый баланс.

Таким образом, недоказанными оставались не только исторические обстоятельства, но и практические достоинства сольного исполнения баховских хоровых партий. До недавнего времени...

В 2008 году Марк Минковский записал Мессу с ансамблем Les Musiciens du Louvre-Grenoble и десятью солистами. Признанный специалист по музыке французского барокко, мастер версальских изысканных увеселений (в которых, на мой вкус, он порой бывает изысканно скучен) — от этого дирижера я бы в последнюю очередь ожидала откровения в баховском репертуаре. И тем не менее, его Мессе лучше всего подходит именно это определение⁸.

Минковский хорошо знаком с полемикой о баховском хоре: «Одно дело теория, и должен сказать, она меня убеждает. Практика же — дело совсем другое... Ораториям Генделя и Гайдна подобная „коллективная“ звучность подходит идеально. Но с самого начала работы над Мессой си минор для меня было очевидно, что в музыкальном отношении здесь необходим ансамбль солистов»⁹. То, что в 1982 году было ересью, в 2008 стало очевидностью.

Примерно половину хоровых номеров на этой записи исполняет ансамбль из пяти голосов — каждый раз разных, здесь нет разделения на солистов и рипиенистов. Полная звучность приберегается для кульминаций. Помимо крупных контрастов Минковский запланировал и более

Musikverlag, 2002. 66 s. Также в 2006 году вышла его редакция Мессы си минор: Johann Sebastian Bach Mass in B minor, BWV 232, edited by Joshua Rifkin. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2006.

⁷ Taverner Consort, Taverner Players, Andrew Parrott (dir.), J.S. Bach, Mass in B minor, BWV 232 (Hollywood, CA: Angel, 1985).

⁸ На сайте Naïve можно прослушать продолжительные фрагменты записи: URL: <http://en.naive.fr/#/work/bach-messe-en-si> (дата обращения: 10 июня 2010).

⁹ Интервью Марка Минковского в буклете диска (Р. 27).

тонкие переливы тембровой палитры: «Et incarnatus est в Credo я поручил более прозрачным голосам, а следующий за ним драматичный Crucifixus — несколько более насыщенным»¹⁰.

Однако дело не только (и не столько) в балансе или качестве звучности. «Вдруг вместо контраста между массой с одной стороны и индивидом с другой получается единый грандиозный вокальный инструмент, воспевающий общую веру на общем языке — от Kyrie eleison до Dona nobis pacem. Разумеется, выбор солистов становится решающим фактором. Это уже не вопрос вкуса. На этом стоит вся система»¹¹.

Состав солистов и правда стал ключевой особенностью этой записи. Один из столпов современного исторического исполнительства, Минковский наверняка мог себе позволить пригласить столько знаменитостей, сколько бы ему ни заблагорассудилось, особенно для такого знаменательного проекта как Высокая месса. Однако кто все эти люди? Любителям старинной музыки будет известна, пожалуй, лишь пара имен из списка солистов¹². Очевидно, дирижер искал уникального сочетания тембров — возможно, индивидуальностей — которые примут равное участие в исполнении и будут равно ответственны за результат.

Слушая запись Минковского, мы задаемся тем же вопросом, что и другой соратник Рифкина, Джон Батт¹³: «Каким образом тот несомненный факт, что „солист“ пел большую часть партии, а может, и всю партию, может повлиять на смысл — или, скорее, на смысловой потенциал духовной музыки Баха?»¹⁴

Говоря об исполнительской практике времени Баха, Батт рассуждает в теологических категориях. Для современного слушателя в первую очередь важны категории психологические. Наделить каждого участника ансамбля ответственностью солиста означает предложить и исполнителю, и слушателю более высокую степень концентрации внимания и вовлеченности — как эмоциональной, так и физиологической. Слушать ансамбль солистов труднее, чем хор: подсознательное отождествление с голосом интенсивнее. Поэтому, прожив большую часть ординария в опасной пси-

¹⁰ Ibid. P. 29.

¹¹ Ibid. P. 27–28.

¹² Lucy Crowe, Joanne Lunn (сопрано I), Julia Lezhneva, Blandine Staskiewics (сопрано II), Nathalie Stutzmann, Terry Wey (альты), Colin Balzer, Markus Brutscher (тенора), Christian Immler, Luca Tittoto (басы).

¹³ Кстати, только что вышла запись Мессы в исполнении Dunedine Consort под руководством Джона Батта, которая также следует сольному принципу (дата релиза: 17 мая 2010). С аннотацией Батта и фрагментами записи можно ознакомиться по ссылке: <http://www.linnrecords.com/recording-j-s-bach-mass-in-b-minor-breitkopf-hartel-edition-edited-by-j-gifkin-2006.aspx> (дата обращения: 10 июня 2010).

¹⁴ Butt J. Bach's vocal scoring: what can it mean? // *Early Music*. 1998. № 26. P. 99.

гольным фасадом, перед которым заканчивается лестница, напоминает ворота в небеса. Это наверняка был один из предварительных эскизов к фотографии, поставленной на обложку диска. Увлечшись поначалу перекличкой метафор, художник затем взял ножницы, отрезал церковь и превратил игру слов в шедевр редкостной семантической напряженности.

Записи Рифкина и Минковского и их отношение к теоретической полемике можно сравнить по такому же принципу. Взяв гипотезу Рифкина в качестве отправного пункта, Минковский заимствует принцип ради самого принципа и выходит за рамки частностей — исторического правдоподобия. Запись 2008 года принадлежит интеллектуальному направлению, которое было пущено в ход в один день с гипотезой Рифкина, в соседнем зале.

Невольно беззвучно артикулируя *pleni sunt coeli et terra gloria ejus*, мы воплощаемся в одного из общины солистов, бок о бок переживающих текст мессы от *Kyrie eleison* до *Dona nobis pacem*, и именно благодаря сопричастности возникает *déjà-vu*. Через коллективное чтение священного текста запись Минковского воспроизводит контекст исполнения духовной музыки барокко лучше, чем даже самая точная копия баховского хора.

В некотором смысле, само историческое исполнительство в наши дни можно назвать фигурой умолчания. Изучение исторического контекста, реставрация инструментов, восстановление исполнительских техник по тем крупным фрагментам информации, которые дошли до нас в трактатах — несколько поколений музыкантов терпеливо трудились над возведением монументальной лестницы, чтобы добраться до храма исторического правдоподобия. Оказалось, что лестница эта ведет гораздо дальше. Сегодня музыканты вольны восходить по ней к собственным тембровым идеалам и исполнительским концепциям — к творческому разнообразию, у которого нет верхней границы. Запись Минковского — лишь ступень бесконечного восхождения, ведущего историческое исполнительство к настоящей аутентичности. Кто знает, какие свершения ждут его наверху?

Несмотря на то, что ученые еще не достигли согласия в дебатах о баховском хоре, спор этот уже нельзя назвать бесплодным. Предложенный Рифкиным анализ исполнительской практики Баха, показал, что есть возможность для размышлений и экспериментов. Революционной записи Рифкина 1982 года совсем не обязательно было быть венцом художественного совершенства, чтобы создать прецедент и расширить диапазон выразительных средств для последующих исполнений. И за это я лично благодарна Джошуа Рифкину каждый раз, когда дивлюсь чуду *La Messe en si* в записи Марка Минковского.

Ольга Пантелеева

Борис Тищенко «Беатриче» Хорео-симфоническая циклиада

Northern Flowers NF/PMA 9961, 9969, 9974. 2008–2009.

Все в мире неизменный
Связует строй; своим обличьем он
Подобье Бога придает Вселенной.
Данте Алигьери. *Божественная Комедия. Рай, I*
(Перевод М. Лозинского)

Широта охвата жанров, высокое композиторское мастерство, индивидуальный стиль, твердая и самостоятельная творческая позиция — все это привлекает внимание к творчеству выдающегося петербургского композитора Бориса Ивановича Тищенко. Тем более, если речь идет о музыкальном воплощении «Божественной комедии». Трехчасовая фреска «Беатриче» прозвучала в серии концертов в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии на протяжении одиннадцати лет с 1998 по 2009 год. Записи с этих концертов представлены на трех дисках, выпущенных звукозаписывающей компанией Northern Flowers в 2008–2009 годах.

Работа над циклиадой — так называет Тищенко свою симфоническую эпопею — велась более десяти лет: окончание первой «Данте-симфонии», вошедшей в ее состав, относится к 1997, последней, пятой, — к 2005. На первом диске (диск вышел в 2008) представлены первые две части циклиады, на втором (2009) — четвертая часть, на третьем (2009) — третья и пятая. Академическим оркестром Санкт-Петербургской филармонии дирижируют Юрий Кочнев (первая «Данте-симфония»), Владимир Вербицкий (четвертая) и Николай Алексеев (вторая, третья и пятая). Записи относятся, соответственно, к 1998, 2001, 2004 и 2009 годам. Особенно хотелось бы выделить исполнение Алексева. Его академически строгая манера дирижирования, скупость и выверенность движений гармонично сочетаются с мужественной сдержанностью, точностью и продуманностью мелодического развития музыки Тищенко.

Все диски серии снабжены буклетами с изложением программы произведения и подробными аннотациями Андрея Денисова.

Этот пентаптих автор задумал как первое полномасштабное воплощение «Божественной комедии» Данте в музыке и танце. Перед нами на

протяжении пяти частей разворачивается грандиозная панорама: первая часть — «Среди живых» (одночастный Пролог — предыстория путешествия Данте и история его любви к Беатриче), вторая (двухчастная) и третья (одночастная) — девять кругов Ада, четвертая и пятая (обе трехчастные) — соответственно «Чистилище» и «Рай». И композитор проходит все круги и небеса вслед за итальянским гением. Он сохраняет основную драматургическую линию кантик «Комедии», останавливаясь на наиболее ярких и поддающихся музыкальному осмыслению эпизодах.

Не случайно здесь и далее мы употребляем эпитеты из области изобразительного искусства — роль звукоизобразительности в «Беатриче» (особенно в «адских» частях) чрезвычайно велика. Например, в Пятой части Тищенко рисует огромный глаз, заполняющий весь небосвод, постепенным включением всех инструментов до *tutti* и грандиозным расширением оркестрового диапазона. Хотя большая часть образов — звуковые: здесь и шум крыльев Люцифера, и полет Данте и Вергилия на Герионе, и хруст адского озера Коцит (разбиваемые молотком листы стекла)...

Как обилие пения в дантовском «Чистилище» заставляет Тищенко включить в свое произведение хор, так и обилие жестов во всей «Комедии» наталкивает композитора на соединение в циклиаде двух важнейших для творчества композитора парадигм — симфонической и балетной. Не случайно, читая Данте и слушая Тищенко, мы представляем «Сад земных наслаждений» Иеронима Босха — триптих, как и у Данте. И не только потому, что и у Босха присутствует грань эпох и эсхатологические прозрения, будто он приурочил свое творение к двухсотлетию дантевского путешествия (относимого самим поэтом к 1300 году), как Тищенко — к семисотлетию. Такие категории, как жест, экстраконтекстуальность и символ, во всех трех произведениях являются определяющими.

Характер музыки и ее драматургия, безусловно, балетные (рельефная смена сцен, в которых музыка и жест должны дополнять друг друга, энергия ритма, сюжетная изобразительность). И в каждом интонационном жесте и предполагаемом движении тела заключен скрытый смысл — это и числовая символика, как в фугато на тему DXV¹ (из римских букв, обозначающих число 515, составляет слово «dux», что на латинском значит «вождь»; трудно придумать более удачную тему для фуги!), и тембровая (флейта как образ бесплотной тени — ср. «Орфей» Глюка). Не боится Тищенко и таких избитых, но именно потому и общепонятных символов, как начальные интонации секвенции *Dies irae* (3-я часть, «Ад»). И это абсолютно оправдано: как «Комедию» невозможно представить вне контекста античной мифологии и современной автору Италии, так и циклиа-

¹ Тема фуги такова: пятикратное *ре-бемоль* — *ля-бемоль* — пятикратное *ре-бемоль*.

да Тищенко включается в контекст сложившейся музыкальной семантики и современной музыкальной истории. Хотя, как и о всякой программной музыке, о том, что получается в итоге, уместно сказать:

И все ж, как образ отвечает мало
Подчас тому, что мастер ждал найти,
Затем, что вещество на отклик вяло.
Божественная Комедия. Рай, I

Как говорит автор, «я... уже научился бороться с иллюстративностью как таковой. И как ее подчинять музыкальным законам, я знаю»². И действительно, музыкальная драматургия очень ясна (что характерно для Тищенко, особенно для его недавнего творчества) и логично выстроена, несмотря на отсутствие явных апелляций к типовым формам. Для ее стройности и последовательности Тищенко даже переносит монолог Беатриче, в котором она укоряет Данте, из «Чистилища» в первую часть. Объединяет же драматургию то, что «подобье Бога придает Вселенной» — идея Святого Духа, вечной женственности, вечной евангельской Любви, наконец, Вселенского Эроса, — идея «топлива» Мироздания, того, что связует Вселенную в единый музыкальный строй и заставляет Музыку звучать. На все это композитор указывает прямо, назвав циклиаду «Беатриче». И флейтовая тема Беатриче (Первая и Четвертая Данте-симфонии), и ощущение постоянного напряжения в «Раю» (напряжение духа, исполненного Любви) выливаются в последний ре-бемоль мажорный аккорд. Это и финал «Пиковой дамы», и 4-я часть Девятой симфонии Малера — аккорд в «тональности Бога и Любви» (Б. Тищенко), созвучный последнему аккорду «Комедии»:

Любовь, что движет солнце и светила.
Божественная Комедия. Рай, XXXIII

Осталось сказать несколько слов о том, что же больше всего привлекает в этих записях, что заставляет задумываться, вслушиваясь, — о важнейших из лежащих в основе «Беатриче» конфликтах-противоречиях. Ведь именно диалектическое единство лежит в основе любого произведения и притягивает в нем.

Первое — воплощение романтической идеи неромантическими средствами. Один из краеугольных камней творческой натуры Тищенко —

² Борис Тищенко: «Я прошел огонь, воду и некоторое количество труб». URL: <http://www.gzt.ru/topnews/culture/35765.html> (дата обращения: 04.06.2010).

борьба с романтизмом в себе. Поэтому здесь, с одной стороны, малеровский симфонический монументализм и романтическая тональная семантика, с другой — полное отсутствие романтических же рефлексий и любований «остановившимся мгновением» — музыка от начала и до конца пронизана действенностью. Даже в финальном ре-бемоль мажоре автор не позволяет себе остановиться ни на мгновение. Банально-романтических оборотов мы не встретим даже в эпизодах с сознательно упрощенным материалом («уличный танец» из Первой симфонии, тема Божественного света, в которой проходят все двадцать четыре терции).

Синтез французского и немецкого в «Беатриче» обнаруживает второе противоречие. Композитор неоднократно заявлял о своем прохладном отношении к французскому — изобразительному, внешне эффектному, и об опоре на немецкую школу, которую отличают стройность, логичность, умение создать образ средствами «чистой музыки». Подобные высказывания симптоматичны — сравним со сходными высказываниями Шнитке. Но что представляет собой тип программности, на который опирается в «Беатриче» Тищенко, если не берлиозовский? Не говоря уже о широком спектре ассоциаций с творчеством Онеггера, особенно со Второй и Третьей симфониями (да и с «Жанной д'Арк на костре»). А именно симфоническое творчество Онеггера является наравне с творчеством Франка символом синтеза немецкого и французского, которое мы находим у Тищенко.

И, наконец, третье противоречие — музыка в эпоху постмузыки. В эпоху, когда искусство отделилось от человека, а человек — от искусства, когда в музыке уже испробованы все приемы и средства, как из области прекрасного, так и взятые далеко за ее пределами, перед любым серьезным художником каждый раз с новой силой встают полуриторические вопросы «для кого?» и «каким образом?». Решение Тищенко находит зрелое: он сочиняет музыку технически хорошо сделанную, ясную, широко использует коммуникативные возможности музыкальной семантики, сохраняет свой индивидуальный стиль и подчиняет современные средства художественному замыслу. Однако... Новое время требует нового взгляда, новых масштабных художественных осмыслений мира с высоты XXI века. То, что было актуально во времена Данте, теперь актуально по-новому. Впитав в себя цифровой и рационалистический ад современного мира, Художник должен беспощадно разрезать его всежигающим, хоть и не лазерным, лучом Вселенской Любви. Нужен новый «суровый Дант», чтобы подобье Бога зазвучало, дабы возродился Феникс Искусства, которое отразит неизменный и изменчивый строй мира. Масштаб же решения задачи подсказан симфонической эпопеей Бориса Ивановича Тищенко.

Степан Сумин

Сведения об авторах

Брагинская, Наталия Александровна — доцент, заведующая кафедрой истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Ученого совета и Редакционного совета консерватории, член редакционной коллегии журнала OPERA MUSICOLOGICA. Член Международного музыкаловедческого общества (IMS), председатель исследовательской группы «Стравинский: между Востоком и Западом» под эгидой IMS (совместно с Валери Дюфур, Бельгия). Брагинская закончила историко-теоретический факультет Консерватории (1987) и аспирантуру (науч. рук. проф. Н. И. Дегтярева); в 1991 защитила кандидатскую диссертацию «Концерт в творчестве И. Стравинского». Сфера научных интересов — Стравинский, Шостакович, история Петербургской консерватории. Автор монографий «Неоклассические концерты Стравинского» (СПб., 2005, 2008), «Первая скрипка: к 80-летию В. Ю. Овчаренка» (СПб., 2007), десятков статей, опубликованных в петербургских и московских изданиях. Редактор ряда сборников («Русско-немецкие музыкальные связи», СПб., 2002; «Русско-итальянские музыкальные связи», СПб., 2004 и др.). Участница всероссийских и международных конференций в Санкт-Петербурге, Москве, Киеве, Минске, Бристоле.

nb-sky@yandex.ru

Гливинский, Валерий Викторович — музыковед, доктор искусствоведения, сферой научных интересов которого является творчество И. Ф. Стравинского и музыка XX века. Гливинский — выпускник музыкаловедческого отделения Ленинградской консерватории (1983), в аспирантуре которой спустя шесть лет им была защищена кандидатская диссертация «Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского» (научный руководитель — проф. И. С. Федосеев). В 1993 году был пригла-

Contributors to this issue

Natalia Braginskaya is an Associate Professor, the Head of the Department of the History of Western Music at the St. Petersburg Conservatory, a member of the Conservatory Academic Council, a member of the International Musicological Society (IMS), and a member of the editorial board of OPERA MUSICOLOGICA. Natalia Braginskaya is the head of a study group, called Stravinsky: between East and West, under the auspices of IMS (co-chair Valérie Dufour, Belgium). In 1987 Natalia Braginskaya graduated from the Leningrad (St. Petersburg) Conservatory and continued postgraduate studies under Prof. N. I. Degtiareva. In 1991 she received her Ph. D. with a dissertation entitled *Concerto in Stravinsky's oeuvre*. Since 1992 N. Braginskaya has lectured at the St. Petersburg Conservatory (Department of the History of Western music). Her research interests include Stravinsky's and Shostakovich's music and the history of the St. Petersburg Conservatory. She is the author of monographs on Stravinsky's neoclassical concertos and violinist Vladimir Ovcharek, numerous scholarly articles and the editor of two collections of scholarly essays exploring connections between Russian and German and Russian and Italian music. N. Braginskaya has taken part in national and international conferences in St. Petersburg, Moscow, Kiev, Minsk, and Bristol.

nb-sky@yandex.ru

Valeriy Glivinskiy holds a Doctor's degree in musicology. His academic interests include the 20th century music, Igor Stravinsky's music in particular. V. Glivinskiy received his Master's degree from the St. Petersburg State Conservatory in 1983 and in 1989 earned his PhD degree in musicology with a dissertation entitled *Elements of the Baroque style in the Works of Igor Stravinsky*. In 1993, invited by the Paul Sacher Foundation (Basel, Switzerland), he did research in the Stravinsky Archive in Basel and in 1995 published a monograph

шен Фондом Пауля Захера (Базель, Швейцария) для изучения архивных материалов жизни и творчества И. Ф. Стравинского. Результатом этого исследования стала монография «Позднее творчество И. Ф. Стравинского» (Донецк, 1995), легшая в основу одноименной докторской диссертации, защищенной в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского в 1996 году (научный консультант — Г. В. Крауклис). С 1996 года живет в США. val@glivinski.com

Зебасс, Тильман — президент Международного музыковедческого общества (IMS) с 2007 по 2012, профессор и глава Института музыковедения при Инсбрукском университете. Изучал музыковедение, историю и немецкую литературу в Базельском и Гейдельбергском университетах (музыковедение, история, немецкая литература) и получил докторскую степень (in signi cum laude) в 1970 году. В 1977–1993 преподавал в Университете Дюка в США; был приглашенным профессором в университетах США, Европы и Японии. В 1999 стал членом Исполнительного комитета Международного совета по традиционной музыке. Проф. Зебасс был президентом Австрийского музыковедческого общества (1996–2000) и вице-президентом Международного музыковедческого общества (2002–2007). В центре его научных интересов — музыка Индонезии и музыкальная историография. Среди его работ — книга и большое число статей по музыкальной фольклористике, двухтомное исследование о музыкальной иконографии в средневековой миниатюре, статьи о музыкальной иконографии в искусстве Европы, Восточной и Юго-восточной Азии. В 1984 года Зебасс основал Международный ежегодник по музыкальной иконографии *Imago Musicae* и по сей день является его редактором. В 1984 стал председателем исследовательской группы по музыкальной иконогра-

entitled *The Late Works of Igor Stravinsky*. In 1996, V. Glivinskiy earned his Post Doctorate from the Moscow Conservatory. Since 1996 Valeriy Glivinskiy has been living in the USA. val@glivinski.com

Tilman Seebass is the president of the International Musicological Society (elected for the period from 2007 to 2012), Professor and Head of the Institute of Musicology, the University of Innsbruck, Austria. Prof. Seebass received his education at the Universities of Basel and Heidelberg (musicology, history, German literature). In 1970 he obtained his PhD (in signi cum laude). In 1977–1993 he taught at Duke University, NC, USA. Prof. Seebass has been a guest professor in a number of universities in the USA, Europe, and Japan. In 1999 Prof. Seebass became a member of the Executive Board of the International Council for Traditional Music. He was the president of the Austrian Society of Musicology from 1996 to 2000, and from 2002 to 2007 he was the Vice-President of the International Musicological Society. His research interests are Indonesian music and musical iconography. He is the author of a book and many articles on ethnomusicology, a two volume study on the iconography of music in mediaeval miniatures, and numerous articles on musical iconography in the art of Europe, East- and Southeast Asia. In 1984, he began publication of *Imago Musicae*, the International Yearbook of Musical Iconography. In 1984 Tilman Seebass became chairman of the Musical Iconography study group of the International Council for Traditional Music. Tilman Seebass has been the organiser of international conferences held in Europe and Asia about every other

фии в рамках Международного совета по традиционной музыке. Проф. Зебасс — организатор многочисленных международных конференций в Европе и Азии. В 2002 и 2003 годах он руководил проектом «Образы музыки».

Tilman.Seebass@uibk.ac.at

Кирпичников, Всеволод Вадимович — преподаватель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории (специализация — сольфеджио и гармония). Окончил Консерваторию в 1997 году (научный руководитель — проф. Т. С. Бершадская), в 2000 — аспирантуру Российского института истории искусств (научный руководитель — А. Л. Порфирьева). Участник аспирантских конференций РИИИ, международных научных конференций Университета им. Герцена и Консерватории. В круг интересов В. Кирпичникова входят гармония и фактура в музыке XX века. В настоящий момент в центре его внимания — проблемы организации музыкальной ткани в творчестве композиторов XX века.

vkirpichnikov@gmail.com

Левковская, София Сергеевна преподает на кафедрах композиции, инструментовки, теории Санкт-Петербургской консерватории. Закончила Консерваторию и аспирантуру по классу композиции проф. С. М. Слонимского. Лауреат премии Кетгутского Акустического общества в США (1996), участница летних Дармштадтских курсов (1996). Музыкальные интересы Левковской сосредоточены в зоне живого акустического звука, электроники, видеоряда и инструментального театра. В мультимедийных проектах она выступает в качестве режиссера и сценариста. Среди сочинений Левковской: Скрипичный концерт, «Уходя в весну» для пианиста, записи и маленьких белых лепестков, Alleluja для солистов, двух хоров, оркестра и электроники, камерная опера «Кармен: PEREZAGRUZKA», «Азбука глухонемых» для голоса, саксофона и клавиесина, джаз-миниматрио «Вектор».

year. In 2002 and 2003 he directed a project called Images of Music.

Tilman.Seebass@uibk.ac.at

Vsevolod Kirpichnikov teaches solfeggio and harmony at the St. Petersburg Conservatory (Music Theory Department). V. Kirpichnikov was a student of Prof. T. Bershadskaya and Prof. A. Porfiriyeva. In 1997 he received his M. A. from the St. Petersburg Conservatory and continued his postgraduate education at the Russian Institute of the History of Art, which he concluded in 2000. V. Kirpichnikov has taken part in conferences at the Russian Institute of the History of Art and international conferences organised by Herzen University and the St. Petersburg Conservatory. His academic interests include harmony and texture in the 20th century music. He is the author of a number of articles on religious subjects.

vkirpichnikov@gmail.com

Sofia Levkovskaya is a composer and a lecturer at the St. Petersburg Conservatory (Composition, Orchestration, and Theory Departments). She was trained as a choral conductor at the Rimsky-Korsakov Musical College and then received her graduate and postgraduate degrees from the St. Petersburg Conservatory where she had studied composition under S. Slonimsky. Sofia Levkovskaya experiments in combining live and electronic sound with video mixing and instrumental theatre. In 1996 she attended the Darmstadt International Summer Courses for New Music. She is a winner of numerous awards including the Catgut Acoustical Society award (1996) and the Audience Award from the Pro Arte Institute (2002). Sofia Levkovskaya is the author of *Violin Concerto*, *Alleluja* for soloists, two choirs, orchestra and live electronics, opera *Carmen: PEREZAGRUZKA*, and *Orange Requiem*. Levkovskaya has been a regular

В 2002 году «Формула весны» для инструментального ансамбля по картине П. Филонова получила премию слушательских симпатий на «Дельфийских играх» Института Про Арте. Работы последних лет — «Апельсиновый реквием» (2009), «Группа зверей на фоне Шемякина» (2010). Постоянный участник фестивалей «Звуковые пути», «Земля детей», «От Авангарда до наших дней», «Музыкальная весна в Санкт-Петербурге», «Время музыки: fin de siècle». sonyalev@mail.ru

Пантелеева, Ольга Владимировна — аспирантка Университета Калифорнии (Беркли, США), класс проф. Р. Тарускина. Выпускница Пермского музыкального училища по классу фортепиано (педагоги Л. Ю. Беляева и Ю. М. Смирнова). В 2009 г. закончила музыковедческий факультет Санкт-Петербургской консерватории (научный руководитель — доц. О. Б. Манулкина, класс анализа — проф. А. И. Климовичский). В 2003–2006 гг. обучалась в программах петербургского Института Про Арте «Акусматика и интерактивная музыка» (куратор — Андрей Смирнов) и «Культурная журналистика». В 2005–2008 была музыкальным обозревателем газеты «Ведомости». В 2007–2009 — студентка магистерской программы по музыковедению в Утрехтском университете (Голландия) под руководством проф. К. Кюгле и проф. Э. Веннекеса. Научные интересы: исполнительская культура XX века, история звукозаписи, музыка после 1945 года, современная голландская музыка, музыкальный национализм. Выступала с докладами на конференции Королевской музыкальной ассоциации (Лондон, 2009), симпозиуме Международного музыковедческого общества «Музыкальная нотация и звук» (Амстердам, 2009).

opanteleeva@gmail.com

Приходько, Игорь Михайлович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры гармонии и полифонии Харьковского го-

participant in festivals such as Sound ways, Children's Earth Festival, From Avant-garde till Nowadays, Music Spring in St. Petersburg, and Time of music: fin de siècle. She collaborates with violinist Ilia Ioff, pianist Nikolai Mazara, violist Alexei Bogorad, the St. Petersburg State Academic orchestra, and Ensemble PRO ARTE.

sonyalev@mail.ru

Olga Panteleeva is a postgraduate student studying at the University of California at Berkeley (USA) under Prof. R. Taruskin. O. Panteleeva received piano training from L. Belyaeva and Y. Smirnova at the Perm School of Music under. In 2009 she graduated from the Musicology Department of the St. Petersburg Conservatory, where she had studied analysis under Prof. A. Klimovitsky, her academic supervisor being Assoc. Prof. O. Manulkina. From 2003 to 2006 she studied acousmatic and interactive music under A. Smirnov and cultural journalism at the Pro Arte Institute in St. Petersburg. From 2005 to 2008 she worked as a music reviewer for the Vedomosty newspaper. In 2007–2009 she attended the Master Program in Musicology at the University of Utrecht (Netherlands) working under the supervision of Prof. K. Kügle and Prof. E. Wennekes. Her research interests are performance culture of the 20th century, history of sound recording, post-1945 art music (contemporary Dutch music in particular), and musical nationalism. O. Panteleeva has taken part in a conference of the Royal Musical Association at King's College in London (January 2009) and a symposium of the International Music Society called 'Music: Notation and Sound' in Amsterdam (July 2009).

opanteleeva@gmail.com

Igor Prykhodko is an associate professor in the Department of Harmony and Polyphony at Kharkov State University of Fine Arts. Among

сударственного университета искусств им. И. П. Котляревского. Ученик Р. С. Горовиц и Л. Н. Маргарюса (фортепиано), И. К. Ковача (композиция), Л. Б. Решетникова и И. Л. Золотовицкой (теория музыки). Дипломант национального конкурса пианистов (1985), лауреат национального конкурса камерных ансамблей (1987). В 2007 г. защитил кандидатскую диссертацию на тему «Элементарный контрапункт в теории строгого стиля». Автор более сорока публикаций. Область научных интересов: теория и методика преподавания полифонии, история и методология теоретического музыкознания, теория музыкальных форм. Организатор международного научно-методического семинара «Музыкально-теоретические системы: проблемы преподавания» (Харьков) и Баховских чтений в Харькове, член орг. комитета Международного научно-методического семинара «Теория и методика преподавания полифонии» (Санкт-Петербург). В настоящее время работает над докторской диссертацией.

labouh@mail.ru

Сумин, Степан Юрьевич — студент I курса Музыкаведческого факультета Санкт-Петербургской консерватории. Окончил Санкт-Петербургскую ДМШ № 11 (М. Г. Полозова — фортепиано, Е. Ю. Столова — теория, Ж. Л. Металлиди — композиция) и Санкт-Петербургский колледж им. Мусоргского (Н. П. Никитина — анализ, В. Н. Соколов — композиция). В сфере творческих интересов — философско-эстетические и исторические проблемы музыкознания (музыка как модель мира, творчество Малера), композиция (инструментальная камерная и симфоническая музыка), фортепианное исполнительство.

stepansumin@yandex.ru

Цветкова, Анастасия Николаевна — помощник проректора по научной работе Санкт-Петербургской консерватории. Окончила Консерваторию в 2008 (научный

his teachers were R. S. Horowitz and L. N. Margarius (piano), I. K. Kovach (composition), L. B. Reshetnikov and I. L. Zolotovitskaya (theory of music). He received his PhD degree in 2007 with a thesis entitled *Elementary counterpoint in the theory of strict style*. His academic interests include theory and methodology of counterpoint, history and methodology of music theory, theory of musical forms. I. Prykhodko is the organiser of an international seminar called ‘Systems of music theory: problems of teaching’ in Kharkov and Bach readings in Kharkov. He is a member of the organising committee of the international seminar called ‘Theory and method of counterpoint teaching’ in St. Petersburg. I. Prykhodko was a prize-winner in the National Piano Competition (1985) and in the National Chamber Music Competition (1987).

labouh@mail.ru

Stepan Sumin is in his first year of study at the St. Petersburg Conservatory (Department of Musicology). He went to Specialised Music School 11, where among his teachers were M. Polozova (piano), E. Stolova (theory), and Zh. Metallidi (composition), and then attended the Rimsky-Korsakov Musical College, where among his teachers were N. Nikitina (analysis) and V. Sokolov (composition). His areas of interest include philosophical aspects of musicology, Mahler’s music, composition (symphony and chamber music), and piano performance.

stepansumin@yandex.ru

Anastasia Tsvetkova is an assistant to the pro-rector of the St. Petersburg Conservatory. She graduated from the Conservatory in 2008, where she had studied under E. Titova. She

руководитель — проф. Е. В. Титова). Автор публикаций по теме «Мистерия Байрона „Небо и земля“» в музыкальной культуре России конца XIX — начала XX вв.» на материале малоизвестных музыкальных произведений Н. Римского-Корсакова, М. Штейнберга, Н. Рославца и других композиторов. В настоящее время работает над кандидатской диссертацией. Член редколлегии Энциклопедического словаря «К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории», который готовится к выходу в 2012 году.

tsvetasy@yandex.ru

Янкус, Алла Ирменовна — преподаватель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории и Музыкального колледжа им. М. П. Мусоргского. Член международного Баховского общества. В 1999 окончила Санкт-Петербургскую консерваторию (класс проф. К. И. Южак), в 2003 — аспирантуру Петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова. В 2004 защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Полифоническое письмо в струнных квартетах Й. Гайдна» (науч. руководитель — проф. К. И. Южак). Опубликовала ряд работ по теории и истории полифонии в отечественных и зарубежных изданиях, выступала с докладами на научных конференциях в Санкт-Петербурге и в Москве. Член орг. комитета Международного научно-методического семинара «Теория и методика преподавания полифонии» (Санкт-Петербург).

alla_jank@rambler.ru

is the author of a number of publications on lesser-known music by N. Rimsky-Korsakov, M. Steinberg, N. Roslavets and other composers. She is currently completing her PhD dissertation. A. Tsvetkova is a member of the editorial board of the St. Petersburg Conservatory Encyclopaedic Dictionary, which is to be published in 2012.

tsvetasy@yandex.ru

Alla Yankus teaches in the Department of Music Theory at the St. Petersburg Conservatory and at the Mussorgsky Musical College. She graduated from the St. Petersburg Conservatory in 1999, where she had studied under Prof. K. Yuzhak, and in 2003 completed her postgraduate study at the Petrozavodsk Conservatory. She received her PhD degree in 2004 with a dissertation entitled *Polyphony in Haydn's String Quartets* (dissertation advisor Prof. K. Yuzhak). She is the author of a number of works on theory and history of polyphony published in Russia and abroad. She has read papers at conferences in St. Petersburg and Moscow. A. Yankus is a member of the International Bach Society and a member of the organising committee of the international seminar, 'Theory and method of counterpoint teaching'.

alla_jank@rambler.ru

Abstracts

Tilman Seebass

Music Scenes in the Wall Painting in the St. Sophia Cathedral of Kiev

The article is based on the paper read at an international symposium, 'Musicology today: problems and perspectives,' in Kiev in 2008. The article summarizes the results of organological research of frescoes on the walls of St. Sophia Cathedral of Kiev. These frescoes depicting scenes of courtly entertainment with musicians and acrobats are of primary importance for Slavic, Byzantine, Iranian, Arabic, and last but not least Western music history. The article brings up a new set of questions and underscores the need of further, interdisciplinary, research.

Keywords: *Kiev, St Sophia Cathedral, Byzantine art, Constantinople, frescoes, musical instruments, organology, musical iconography, interdisciplinary research.*

Natalia Braginskaya

Traces of the Legendary Library: Berlioz's Vocal Scores from F. Stravinsky's Collection in the St. Petersburg Conservatory Music Library

The article deals with two music editions, Berlioz's *La Damnation de Faust* and *Les Troyens*, which were in Fyodor Stravinsky's private collection and now are in the St. Petersburg Conservatory Music Library. The article describes the vocal scores, reconstructs the story of how they came into F. Stravinsky's collection, and analyses handwritten marks left by the owner. The article also considers a possibility of the influence of Berlioz's music on young Igor Stravinsky.

Keywords: *Fyodor Stravinsky, Hector Berlioz, Les Troyens, La Damnation de Faust, library, handwritten marks, Igor Stravinsky.*

Valery Glivinsky

I. Stravinsky and Modern Information Technology

This article explores marked similarities between methods employed by Stravinsky in his late works and those used in modern information technology for storing and processing data and analyses the link between musical text and original serial rotation tables. The author proposes that this looping query technique Stravinsky used in the late 1950's and 1960's helped him evoke a desired mood among listeners, make them physically experience the passage of time.

Keywords: *Stravinsky, serial rotation, looping query, time passage experience, computer, information technology.*

Vsevolod Kirpichnikov

Intonational Dynamics of Sound Texture in Scriabin's Late Music

The article investigates Scriabin's innovations in harmony which determined a special organisation of material in his later music. The author draws attention to a peculiar distribution of tones in the so called 'Prometheus chord' and explains it with the composer's intention to charge all elements of his music with 'intonational energy'. The resultant 'intervallic tension' is the best manifestation of Scriabin's idea of 'harmony-melody'.

Keywords: *late Scriabin's music, Prometheus chord, intonational energy, intervallic tension, harmony-melody.*

From M. Steinberg's Personal File

Prepared for publication by Anastasia Tsvetkova

These are documents from the personal file of Maximilian Steinberg (1883–1946), a composer and professor of the St. Petersburg Conservatory, a disciple of N. Rimsky-Korsakov and a teacher of D. Shostakovich. M. Steinberg's music has been studied inadequately and often is underestimated. The documents include Steinberg's report of his trip to Europe he made in 1925, during which he visited music schools, concert halls, and theatres in Berlin, Paris, Riga, and Amsterdam and met prominent musicians. The documents reveal conflicts among the Conservatory staff in the late 1920s and early 1930s because of different approaches to the development of the St. Petersburg school of composition.

Keywords: *Steinberg, St. Petersburg school of composition, archive, documents, N. Rimsky-Korsakov, D. Shostakovich.*

Первого июля 2010 года от нас ушла Тамара Антоновна АПИНЯН. Трудно привыкнуть к мысли, что ее больше нет. Всего полгода назад Тамара Антоновна казалась воплощением красоты, здоровья, успеха. Успеха во всем: состоявшийся ученый, доктор философских наук, профессор, прекрасный человек, удивительный преподаватель, умевший не только заинтересовать студентов и аспирантов, но и вовлечь их в изучение предмета. Сколько было восторженных отзывов от аспирантов и студентов о ее лекциях — ее эрудиции, умении преподнести даже самый сложный философский материал в доступной для музыканта форме. Игра, ее любимая тема, тема ее научных интересов, — была ее лейтмотивом.

Тамара Антоновна была прекрасной женой, матерью, воспитавшей двух сыновей. У нее был талант общения с людьми: для каждого она находила свою интонацию, был ли это академик, профессор, студент или дежурная по этажу. Тамара Апинян умела пронести дружбу через все житейские бури — в том числе дружбу с одноклассницами, с которыми она когда-то играла в трех мушкетеров (и Тамара, конечно же, была Миледи). Сокурсники по философскому факультету помнят не только ее яркий научный и преподавательский талант, но и умение поддержать в трудную минуту. Она действительно никогда не отказывала, если хоть чем-то могла помочь. Соседи, друзья, коллеги Тамары Антоновны очень ценили ее доброжелательность, умение выслушать, дать дельный совет.

Болезнь застала врасплох: защита диссертации младшим сыном, участие во множестве международных конференций, новые научные идеи, заседания ученого совета в Консерватории, членом которого Тамара Антоновна была много лет... Вот только чувство усталости мешало.

В последние месяцы мы много говорили о Жизни, как достойно прожить ее и как достойно уйти, поскольку диагноз не настраивал на оптимистичный лад. И все же все разговоры заканчивались тем, когда и как она сможет вернуться к студентам и аспирантам, сможет ли выдержать, прочесть лекцию стоя.

Чуда не произошло. Тамара Антоновна Апинян ушла, но для огромного числа людей — музыкантов, философов, художников, друзей, учеников, коллег, родных в этом мире навсегда останется ПРОСТРАНСТВО с ее именем.

Елена Андреевна Пономарева

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 отправлений: 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
№ 2 [4], 2010