

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

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

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская, главный редактор
(канд. иск., доцент СПбГК)
А. В. Денисов, заместитель главного редактора
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Н. Ю. Афонина (канд. иск., профессор СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Э. В. Махрова (доктор культурологии,
профессор АРБ)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук, доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Редакция:

Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов
Ю. Л. Ногарева, верстка
Е. М. Юпалайнен, секретарь

Адрес редакции:

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (генеральный секретарь IMS)
Л. Ботстайн (президент Бард-колледжа,
гл. ред. журнала Musical Quarterly)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
Е. С. Зинькевич (доктор иск., профессор
Национальной муз. академии Украины)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. С. Кюрегян (доктор иск., профессор МГК)
М. Мюрата (профессор Калифорнийского ун-та,
Ирвин)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
К. Оджа (профессор Гарвардского ун-та)
Д. Редепеннинг (профессор Гейдельбергского
ун-та)
Э. Розанд (профессор Йельского ун-та)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Е. М. Царева (доктор иск., профессор МГК)
С. В. Шип (доктор иск., профессор Одесской
национальной муз. академии)
А. Б. Шнитке (канд. иск., профессор СПбГК)

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 «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал OPERA MUSICOLOGICA входит в Перечень
рекомендованных ВАК российских рецензируемых
научных журналов

*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.*

Содержание

Статьи

Татьяна Бершадская
Новый термин теории многоголосия 6

Наталья Дегтярева
История музыки как системный объект:
взгляд из XIX века (по материалам работ
Александра Николаевича Серова) 13

Марина Переверзева
Техника alea Пьера Булеза:
между порядком и хаосом 22

Лариса Кузьменко
В зеркале чужого слова
(Опера «The Knot Garden»
Майкла Типпета) 41

Наталья Власова
Новые документы об Антоне Рубинштейне
из зарубежных архивов 58

Рецензии

О. В. Зубова, Т. С. Кюрегян.
Средневековые и ренессансные танцы:
музыка в движении
Кира Южак, Алла Янкус 82

Дмитрий Брагинский. Шостакович
и футбол: территория свободы
Ольга Скорбященская 89

Dmitri Braginsky. Shostakovich and Football:
Escape to Freedom
*Стивен Уоли (пер. с англ. Владимира
Хаврова)* 95

Сведения об авторах 99

Информация для авторов 105

Quarterly

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Board:

Natalia Braginskaya, Editor-in-Chief
(PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory)
Andrew Denisov, Deputy Editor-in-Chief (Doctor
of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen
University)
Nina Afonina (PhD, Prof., SPb Conservatory)
Tatiana Bukina (Doctor of Cultural Studies,
Assoc. Prof., Academy of Russian Ballet)
Natalia Degtyareva (Doctor of Art History,
Prof., SPb Conservatory)
Zivar Gousseinova (Doctor of Art History,
Prof., SPb Conservatory)
Graham Griffiths (PhD, Honorary Research Fellow,
Musicology, City, University of London)
Liudmila Kovnatskaya (Doctor of Art History,
Leading Research Fellow, Russian Institute
of the History of the Arts; Prof., SPb Conservatory)
Galina Lobkova (PhD, Assoc. Prof., SPb
Conservatory)
Ella Makhrova (Doctor of Cultural Studies,
Prof., Academy of Russian Ballet)
Larissa Nikiforova (Doctor of Cultural Studies,
Prof., Academy of Russian Ballet, Herzen University)
Daniil Petrov (PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory)
Artem Radeev (Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University)
Nina Savchenkova (Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University)
Lada Shipovalova (Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University)
Elena Titova (PhD, Prof., SPb Conservatory)

Editors:

Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Julia Nogareva, Layout
Olga Baranova, Editor of English texts
Ekaterina Iupalainen, Secretary

2A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (Secretary General, IMS)
Leon Botstein (President of Bard College, USA;
Editor-in-chief, *The Musical Quarterly*)
Catherine Doulova (Doctor of Art History,
Prof., Belarusian State Academy of Music)
Boris Gasparov (Doctor of Philology,
Prof., Columbia University)
Natalia Ghilyarova (PhD, Prof., Moscow Conservatory)
Levon Hakobian (Doctor of Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Art Studies,
Moscow)
Larissa Kirillina (Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory)
Arkady Klimovitsky (Doctor of Art History, Prof.,
SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian
Institute of the History of the Arts)
Tatyana Kyuregyan (Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory)
Margaret Murata (Prof., University of California,
Irvine)
Anna Nekrylova (PhD, Research Fellow, Institute
of Russian Literature of the Russian Academy
of Sciences)
Carol J. Oja (Prof., Harvard University)
Dorothea Redepenning (Prof., Heidelberg
University)
Ellen Rosand (Prof. Emeritus, Yale University)
Mikhail Saponov (Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory)
Svetlana Savenko (Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory)
Ada Schmitke (PhD, Prof., SPb Conservatory)
Tilman Seebass (Prof. Emeritus, University
of Innsbruck)
Sergiy Ship (Doctor of Art History, Prof., Odessa
National Academy of Music)
Ekaterina Tsareva (Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory)
Elena Zinkevych (Doctor of Art History, Prof.,
Ukrainian National Academy of Music)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October,
2009

*The published materials or any part of it cannot
be reproduced in printed or electronic form without
the permission of the publisher.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2019

Contents

Articles

Tatyana Bershadskaya
The New Term of the Theory of Polyphony **6**

Natalia Degtyareva
History of Music as a System Object:
View from the Nineteenth Century
(Based on the Works of Alexander
Nikolaevich Serov) **13**

Marina Pereverzeva
Alèa Technique of Pierre Boulez:
between Order and Chaos **22**

Larisa Kuzmenko
In the Mirror of Intertext (“The Knot Garden”
by Michael Tippett) **41**

Natalia Vlasova
New Documents on Anton Rubinstein
from Foreign Archives **58**

Reviews

O. V. Zubova and T. S. Kuregian.
The Medieval and Renaissance Dances:
Music in Motion
Kira Yuzhak, Alla Yankus **82**

Dmitri Braginsky. Shostakovich and Football:
Escape to Freedom
Olga Skorbyashchenskaya **89**

Dmitri Braginsky. Shostakovich and Football:
Escape to Freedom
Stephen Walsh,
translated by Vladimir Khavrov **95**

Contributors to this issue **99**

Directions to contributors **105**

Бершадская, Татьяна Сергеевна

ORCID: 0000-0003-1838-2070

SPIN-код: 8334-9358

e-mail: itf@conservatory.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Tatyana S. Bershadskaya

ORCID: 0000-0003-1838-2070

SPIN-code: 8334-9358

e-mail: itf@conservatory.ru

Doctor of Art History, Professor at the Theory of Music Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
2A Glinki str., St. Petersburg 190068, Russia

Новый термин

теории многоголосия

В статье предлагается ввести в научный обиход новый термин — политон. Термин призван обозначить неаккордовое созвучие, которое не образует единую логическую сущность и функционирует в полифонической многоголосной ткани. Логическая разобщенность тонов отражена в самом термине. Использование термина политон намерено создает ассоциации с такими понятиями, как политональность или полиаккорд.

Ключевые слова: *музыкальная ткань, созвучие, аккорд, политон, теория, многоголосие, склад, лад.*

УДК 781
ББК 85.313

The New Term

of the Theory of Polyphony

The article proposes to introduce a new term — Polyton into scientific use. The term is intended to denote a non-chordal consonance that does not form a single logical entity and functions in polyphonic tissue. The logical disunity of tones is reflected in the term itself. The use of the term Polyton intentionally creates associations with such concepts as polytonality or polyaccord.

Keywords: *musical fabric, consonance, chord, Polyton, theory, polyphony, warehouse, harmony.*

DOI: 10.26156/OM.2019.40.2.001

Татьяна Бершадская

Новый термин теории многоголосия

Я хочу предложить музыковедению новый термин для обозначения структуры, существующей в музыке едва ли не столько лет, сколько существует сама музыка (во всяком случае, столько, сколько существует многоголосие), но так и не получившей ясного, емкого, однословного определения. Эту структуру характеризуют многословным описанием, в то время как структуры по статусу ей равные, но альтернативные по смыслу — *тон* и *аккорд* — давно получили исчерпывающие однословные наименования. Речь идет о созвучии, образуемом в полифоническом многоголосии как результат одновременно звучащих тонов, каждый из которых принадлежит мелодии своего голоса и потому с другими тонами этого же созвучия может не совпадать по логическому значению.

Рассмотрим, например, 4-й и 5-й такты фуги до мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (ил. 1).



Ил. 1. И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. Т. 1.

Фуга до мажор. BWV 846 (т. 4–5)

Fig. 1. J. S. Bach. Das Wohltemperierte Klavier. Teil 1. Fuga C-dur.

BWV 846 (t. 4–5)

Образующиеся по вертикали созвучия трудно представить себе как ряд аккордов. Даже возникающий несколько раз

комплекс тонов в разных комбинациях *соль-фа-си* — привычный состав доминантсептаккорда до мажора — не сливается в целое, поскольку образующие его три голоса тонально не совпадают: крайние голоса мелодически обрисовывают *соль* мажор, а средний, упорно повторяющий тон *фа-бикар*, настойчиво пытается вернуть звучание к до мажору. Таким образом, комплекс *си-фа-соль* не образует единства и не может называться аккордом, представляя собой уже не только политоновое, но даже политональное образование. В отличие от аккорда, такие образования я предлагаю обозначать словом **ПОЛИТОН**, самим включением корня *поли* указывающим на множественность, внутреннее *неединство* подобного комплекса. По звучанию, да и по смыслу, он протягивает нити к терминам *политональность*, *полиладовость*, *полиаккорд* и т. п.¹

Настоятельная необходимость в таком термине появилась в теории музыки вместе с возникновением учения о музыкальной *ткани* как об особой, значимой категории музыки. Как ни странно, само понятие музыкальной ткани определилось и было сформулировано только в сороковые годы прошлого века в работах Ю. Н. Тюлина [Тюлин 1966]. Ранее рассматривались отдельные элементы ткани, отдельные приемы ее строения; в XVIII веке даже существовали учебники, предлагавшие различные формы конфигурации аккорда в помощь исполнителям цифрованного баса. Но самого понятия *ткани* как целого не было. И, повторю, Тюлин первым заговорил о строении музыки как о сложнейшей многоаспектной и многоуровневой системе, выделив категорию *ткани* в качестве особого аспекта изучения. Он же первым предложил разделять понятия *склад* и *фактура* [Тюлин, Привано 1965], до сих пор нередко употребляемые на синонимичной основе². Тюлин предлагает рассматривать *склад* как обобщение некоторых видов фактуры, то есть не выводит это понятие за рамки материального. Он предлагает выделить четыре основных вида фактуры, которые и называет складами: *монодическая* (всякое одногласие), *аккордовая* (моноритмическое движение голосов), *гомофонная* (то же с выделением главного мелодического голоса) и *полифоническая* (сочетание разных мелодий). Таким образом, в разряд монодии попадает и григорианский хорал, и финал сонаты *си-бемоль минор* Ф. Шопена; в разряд аккордов — и мотет Орландо Лассо, и вторая часть «Аппассионаты» Л. Бетховена. Интонационное содержание материала в этих случаях как будто выпадало из внимания Тюлина. Он не обратил внимания на то, что тоны григорианского хорала словно бы отталкивались друг от друга,

¹ Подробное см.: [Бершадская, Титова 2013]; [Бершадская 1985].

² См., например, очерк В. Н. Холоповой «Фактура» [Холопова 1976].

и это подчеркивалось исполнением на каждый из них своего слога текста; тоны сонаты Шопена, наоборот, тяготеют к слиянию в один мотив, благодаря повторяемости его рисунка, секвентно смещаемого на равные отрезки пространства и времени. Назвать монодией такой строй вряд ли возможно.

Впервые я позволяю себе высказывать критические замечания в адрес положений моего гениального учителя. И тут же нахожу этому объяснение: всему виной — время, точнее Времена, которые, как известно, не выбирают. Время Тюлина — это время всепоглощающего гармониецентризма. В XVIII, XIX и начале XX века гармония поглотила и поработила умы европейских теоретиков музыки, заставляя везде искать прежде всего аккорды и видеть все только через аккорды. Поразительно, но даже исследователи многоголосия русской народной песни, вплоть до великого А. Д. Кастальского с его «воздушной септимой» доминантсептаккорда, искали в народных хорах только аккорды. Замечу, что одновременно с Л. В. Кулаковским я стала пионером в рассмотрении русского народного многоголосия как полифонической связи мелодических вариантов³.

А. Н. Должанский, открывший «звукоряды Шостаковича», не понял сугубо монодийной природы шостаковичских ладов и тут же «упаковал» открытые им звукоряды в трезвучия соответственных ступеней, сведя их своеобычность едва ли не к банальной альтерации.

Ситуация проясняется вместе с появлением концепции Х. С. Кушнарёва. В своем монументальном труде «Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки» [Кушнарёв 1958] он раскрыл перед европейскими теоретиками музыки совершенно новый мир, существующий вне гармонии, — мир монодии как особой формы мышления. Он показал, что в монодии действуют совершенно другие силы и структуры, подтвердил действительность и значимость *тона* как такового, *монотона*, не нагруженного привязкой к какому-либо аккорду. Иными словами, раскрыл монодию не как фактурный, но как интонационный принцип. Кушнарёв подтолкнул теоретическую мысль к признанию права на существование самых различных интонационных систем, разных функционально и тканево организованных текстов, допускающих всевозможные перекресты и пересечения. В итоге общая картина музыкальной ткани приобрела новый вид.

³ См. об этом подробнее: статья «Некоторые особенности русского народного многоголосия» [Бершадская 1959]; монография «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни» [Бершадская 1961] (защищена в 1954 году как кандидатская диссертация); брошюра Л. В. Кулаковского «О русском народном многоголосии» [Кулаковский 1951].

Не знаменательно ли, что прояснение ситуации пришло в европейское музыкознание с Востока, из Армении, из Азии? Христофор Степанович был армянином и все свои открытия делал на основе анализа армянской, прежде всего *народной* армянской музыки. При этом он нередко говорил, что, создавая свой труд, выполнял долг перед своим народом, то есть связь с национальными истоками особо подчеркивал. А когда книга вышла, Х. С. Кушнарёв с горделивым достоинством повторил еще раз: «Я выполнил свой долг перед своим народом!» Иногда я задаюсь вопросом: столь настойчивым подчеркиванием выполненного перед Отечеством долга не оправдывал ли (!) Христофор Степанович то обстоятельство, что свою официальную профессиональную деятельность он посвятил сугубо западноевропейской полифонии и прежде всего полифонии строгого стиля? В преподавании строгого стиля он даже создал свою особую методику, принципиально отличную от веками складывавшейся, установившейся методики «разрядов» И. Фукса («Gradus ad Parnassum», 1725).

В результате соединения, слияния учений европейски ориентированного «гармониецентриста» Тюлина и во многом обращенного в сторону азиатской музыки «монодиста» Кушнарёва сложилась совершенно особенная *ленинградская* концепция музыкальной системы с четким разделением аспектов и уровней, материально-конкретного и абстрактно-логического. В основание и того, и другого положено понятие единицы системы, структурообразующей для ткани и функционально-информативной для лада.

В аспекте *ткани* это:

- 1) единица – *тон* — склад *монодический*;
- 2) единица, комплекс как целое – *аккорд*, — склад *гармонический*;
- 3) единица, комплекс как результат сочетания тонов, каждый из которых принадлежит своему голосу, *политон* — склад *полифонический*.

Аналогично этому в аспекте *лада*:

- 1) единица – *тон* — лад *монодический*;
- 2) единица, комплекс как целое – *аккорд* — лад *гармонический*;
- 3) *сочетание* функционально действенного *тона* и функционально нейтрального *аккорда* — лад *полифонический*⁴.

Эта предельно ясная конструкция приложима к *любой* музыке — одноголосной и многоголосной, европейской и азиатской, народной и профес-

⁴ См. подробнее работы автора статьи, начиная с 1969 года.

сиональной и т. д., и т. п. Не символично ли, что данная концепция сложилась в представлениях теоретиков России, страны, славящейся своим европейско-азиатским менталитетом? Изложенная здесь концепция настойчиво пропагандируется мною уже полвека, начиная с 1970 года, но, достаточно твердо укоренившись у теоретиков ленинградской школы, она с трудом распространяется дальше, наталкиваясь на расхожую и мало объясняющую западноевропейскую теорию модальности. В моей системе не было только термина *политон*. Его я и предлагаю музыковедению.

Литература

- Бершадская 1959 — *Бершадская Т. С.* Некоторые особенности русского народного многоголосия // Очерки по теоретическому музыкознанию. Л.: Музыка, 1959. С. 48–87.
- Бершадская 1961 — *Бершадская Т. С.* Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни. Л.: Музыка, 1961. 158 с.
- Бершадская 1985 — *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1985. 238 с.
- Бершадская 1997 — *Бершадская Т. С.* Гармония как элемент музыкальной системы. СПб.: Ut, 1997. 191 с.
- Бершадская 2011 — *Бершадская Т. С.* В ладах с гармонией, в гармонии с ладами: очерки. СПб.: СПбГК, 2011. 94 с.
- Бершадская 2015 — *Бершадская Т. С.* Гармония в звуковысотной системе как материальная категория // *Opera musicologica*. 2015. № 2 (24). С. 38–45.
- Бершадская 2016 — *Бершадская Т. С.* От теории к практике: на перекрестке систем // *Opera musicologica*. 2016. № 1 (27). С. 62–74.
- Бершадская, Титова 2013 — *Бершадская Т. С., Титова Е. В.* Звуковысотная система музыки: словарь ключевых терминов. Изд. 2-е. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. 98 с.
- Кулаковский 1951 — *Кулаковский Л. В.* О русском народном многоголосии. М.; Л.: Музгиз, 1951. 116 с.
- Кушнарёв 1958 — *Кушнарёв Х. С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1958. 628 с.
- Тюлин 1966 — *Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1966. 224 с.
- Тюлин, Привано 1965 — *Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г.* Теоретические основы гармонии. М.: Музыка, 1965. 276 с.
- Холопова 1976 — *Холопова В. Н.* Фактура. М.: Музыка, 1976. 87 с.

References

- Bershadskaia T. S. (1959) Nekotorye osobennosti russkogo narodnogo mnogogolosiya [Some features of Russian folk polyphony] In: Ocherki po teoreticheskomu muzykoznaniiu [Essays on theoretical musicology]. Leningrad: Muzyka. P. 48–87. In Russian.

- Bershadskaya T. S. (1961) Osnovnye kompozitsionnye zakonomernosti mnogogolosiya russkoi narodnoi (krest'janskoi) pesni [The main compositional patterns of polyphony of Russian folk (peasant) songs]. Leningrad: Muzyka. 158 p. In Russian.
- Bershadskaya T. S. (1985) Lektsii po garmonii [Lectures on harmony]. Leningrad: Muzyka. 238 p. In Russian.
- Bershadskaya T. S. (1997) Garmoniya kak element muzykal'noi sistemy [Harmony as an element of the music system]. St. Petersburg: Ut. 191 p. In Russian.
- Bershadskaya T. S. (2011) V ladakh s garmoniei, v garmonii s ladami: ocherki [Getting along with the harmony, being in harmony with the modes]. St. Petersburg: St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. 94 p. In Russian.
- Bershadskaya T. S. (2015) Garmoniya v zvukovysotnoi sisteme kak material'naya kategoriya [Harmony in the pitch system as a material category] // Opera musicologica. 2015. № 2 (24). P. 38–45. In Russian.
- Bershadskaya T. S. (2016) Ot teorii k praktike: na perekrestke sistem [From theory to practice: at the intersection of systems] In: Opera musicologica. 2016. № 1 (27). P. 62–74. In Russian.
- Bershadskaya T. S., Titova E. V. (2013) Zvukovysotnaya sistema muzyki: slovar' klyuchevykh terminov. [Pitch system of music: dictionary of key terms]. Izd. 2-e. St. Petersburg: Kompozitor • St. Petersburg. 98 p. In Russian.
- Kulakovskiy L. V. (1951) O russkom narodnom mnogogolosi [About Russian folk polyphony]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1951. 116 p. In Russian.
- Kushnarev Kh. S. (1958) Voprosy istorii i teorii armyanskoj monodicheskoi muzyki [Issues of history and theory of Armenian monodic music]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1958. 628 p. In Russian.
- Tyulin Yu. N. (1966) Uchenie o garmonii [The doctrine of harmony]. Izd. 3-e. Moscow: Muzyka, 1966. 224 p. In Russian.
- Tyulin Yu. N., Privano N. G. (1965) Teoreticheskie osnovy garmonii [Theoretical foundations of harmony]. Moscow: Muzyka, 1965. 276 p. In Russian.
- Kholopova V. N. (1976) Faktura [Texture]. Moscow: Muzyka, 1976. 87 p.

Дегтярева, Наталья Ивановна
ORCID: 0000-0002-1126-412X
SPIN-код: 3744-3381
e-mail: natad-49@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Natalia I. Degtyareva
ORCID: 0000-0002-1126-412X
SPIN-code: 3744-3381
e-mail: natad-49@mail.ru

Doctor of Art History, Professor at the Western Music History Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
2A Glinki str., St. Petersburg 190068, Russia

История музыки как системный объект: взгляд из XIX века (по материалам работ Александра Николаевича Серова)

Музыка как искусство, идущее «параллельно с высшими судьбами цивилизации», музыковедение как система дисциплин, историзм как фундаментальная категория и как основа музыкального образования — эти представления составляют ядро музыкально-педагогических и научных воззрений Александра Николаевича Серова. В их совокупности отражается прогностический характер методологических установок выдающегося музыканта, ставших основным предметом обсуждения в настоящей статье.

Ключевые слова: А. Н. Серов, культурологические аспекты в изучении музыкально-исторического процесса, музыка как язык, «органические законы» развития музыки.

УДК 78.01
ББК 85.31

History of Music as a System Object: View from the Nineteenth Century (Based on the Works of Alexander Nikolaevich Serov)

Music as an art, going “in parallel with the highest destinies of civilization”, musicology as a system of disciplines, historicism as a fundamental category and as the basis of music education — these ideas form the core of Serov’s musical, pedagogical and scientific views. As a whole they reflect the prognostic nature of methodological guidelines of the outstanding musician, which is the main subject of discussion in this article.

Keywords: Alexander N. Serov, cultural aspects in the study of the musical-historical process, music as a language, “organic laws” of music development.

DOI: 10.26156/OM.2019.40.2.002

Наталья Дегтярева

История музыки как системный объект: взгляд из XIX века (по материалам работ Александра Николаевича Серова)

Культурологические аспекты и культурологические методы исследования встречаются в музыковедении с такой же периодичностью, что и в других областях гуманитарного знания. Другой вопрос — насколько системны эти подходы, насколько целостной является характеристика объекта, для описания и анализа которого они привлекаются. Обширный материал для размышлений на эту тему предоставляет классическое наследие нашего музыкознания, развернутое в самых разнообразных жанровых направлениях — исследовательские работы, музыкальная критика и публицистика, учебная и учебно-методическая литература...

В середине и второй половине XIX века в России приобрели особую актуальность вопросы музыкальной педагогики. Развитие национальной композиторской школы, становление профессионального музыкального образования способствовали выдвиганию этих вопросов на одну из ведущих позиций в восприятии многих выдающихся деятелей российской музыкальной культуры.

В. В. Стасов, Ц. А. Кюи, В. Ф. Одоевский, А. Н. Серов, Г. А. Ларош придерживались несхожих взглядов на проблему организации музыкально-образовательного процесса,

и полемика между ними порой приобретала весьма острые формы. Впрочем, время показало, что существовавшие тогда контroversы не носили абсолютного характера, а оппоненты в ходе дискуссии высказывали немало близких идей, таких, например, как необходимость исторического метода в освоении музыкально-теоретических дисциплин, выработка критериев художественной оценки музыкально-исторических явлений и др.

Александр Николаевич Серов в силу разных обстоятельств позиционировал себя в качестве противника консерваторской системы. Усматривая в ней опасность чрезмерной академизации, формирования рутинного, ремесленного подхода, ориентацию на западноевропейские образцы, он ратовал за нахождение в российском музыкальном образовании самостоятельного национального пути. Свои представления о сущности музыкального воспитания, о смысле и результатах образовательного процесса Серов облекал в различные формы. Как некая сложившаяся система эстетических оценок они определяли его подход к истории музыки, лежали в основе музыкально-критических воззрений, находили отражение в музыкально-просветительской деятельности. В 1858 году он, первым в России, начал читать публичные общедоступные лекции о музыке, и на протяжении 1860-х годов (период, наиболее плодотворный и в его композиторском творчестве) провел несколько циклов таких лекций.

Примечательна тематика как циклов в целом, так и отдельных лекций. Так, цикл из десяти лекций, прочитанных в марте — апреле 1864 года, шел под титулом «О современном состоянии музыки и музыкальной педагогики», а десятая лекция носила название «Идеал музыкального преподавания»¹. В планах А. Н. Серова, к сожалению, не осуществленных, был и замысел написания «*полного музыкального учебника (музыкальное с технической, исторической и эстетической стороны)*»².

Свои теоретические воззрения по вопросам музыкального образования он систематизировал в нескольких работах. Значительный интерес в этом плане представляет исследование «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика», основанное на материалах цикла лекций 1864 года [Серов 1990, 176–211]. Одни проекты Серова и в настоящее

¹ Программы лекций впервые были опубликованы в «Музыкальной летописи» М. Я. Раппопорта («Сын отечества». 1864. 7 марта. № 58). В настоящей работе ссылки даны по изданию «Статьи о музыке» 1990 года [Серов 1990, 162–163].

² Цитата из исследования: «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика» (впервые опубликовано в журнале «Эпоха» (1864. № 6, 12); см.: [Серов 1990, 176]). Здесь и далее выделение слов, приведенных в цитируемых фрагментах курсивом, за исключением особо отмеченных случаев, принадлежит А. Н. Серову.

время кажутся нереализуемыми (как, например, требование всеобщей музыкальной грамотности³), другие представляются парадоксальными (самообразование, «самообучение» как наиболее продуктивный путь воспитания композитора, истинного художника). Но целый ряд его положений был воспринят отечественной музыкальной педагогикой XX века и вошел в современные образовательные технологии, в арсенал их приемов и методов.

Среди самых привлекательных и перспективных идей А. Н. Серова — комплексное понимание предмета «музыкальной науки». Выделяя в ней три разных стороны (техническую, историческую и эстетическую), он мыслит их существование как диалог, взаимодействие в едином интеллектуальном пространстве. Связующим звеном в соотношении этих сторон оказывается представление о музыке как о языке с присущими ему свойствами, отличительными чертами и правилами.

Уже определение «музыка есть язык» [Серов 1990, 182], в разных вариантах неустанно повторяемое Серовым, заслуживает особого внимания как некое «предчувствие», как «выход» в терминологию одного из влиятельных направлений современного музыковедения⁴. Развивая это определение, Серов приходит к знаменательному обобщению: музыкальной наукой в тесном смысле он называет изучение самого языка — его норм и законов, его грамматики и «письменности». Музыкальная наука в широком смысле должна, по его убеждению, включать в себя «и историю развития этого языка и его литературы, и философию этого языка, то есть часть эстетики, науки об изящном...» [Там же, 182]. Подобная формулировка дает основание говорить о таком истолковании структуры объекта, какое в настоящее время называли бы системным подходом к музыковедению. Для самого же Серова здесь возникает возможность разнообразных параллелей между музыкальной наукой и другими областями гуманитарного (и не только) знания. По сути, на этом пути он приближается к пониманию науки о музыке в качестве одного из способов познания общих законов развития человеческой культуры.

³ «Музыке нужно учить всех точно так же, как учат грамоте» (см.: «План пяти лекций о музыкальном преподавании в связи с историей музыки» 1863 года [Серов 1900, 133]). Согласно комментарию В. Протопопова [Серов 1900, 316], план этих лекций был опубликован в статье Д. Аверкиева «По поводу лекций А. Н. Серова» (газета «Якорь». 1963. 19 октября. № 33). См. также в Программах лекций 1864 года «О современном состоянии музыки и музыкальной педагогики» один из пунктов плана десятой лекции: «Развитие грамотности музыкальной во всех классах общества» [Серов 1990, 163].

⁴ Напомним, что Серову принадлежит и авторство самого термина «музыковедение», прочно утвердившегося в отечественной музыкальной науке.

Хотя в поле зрения Серова находилась и «техническая» сторона музыкознания⁵, центром притяжения для него всегда была история музыки, которую он полагал основой основ и музыкального образования, и музыкальной науки. Наиболее концентрированное изложение его позиции по данному вопросу содержит статья «Об истории музыки как учебном предмете»⁶. Приведу в свободном пересказе несколько ярких фрагментов из этой статьи:

Нужны ли будут мальчику, отданному на выучку сапожно-му мастеру, какие-нибудь исторические знания, как, например, сведения о древнеримских сандалиях с «перечнем знаменитых ремесленников по этой части при Цицероне и Плинии» [Серов 1895, 2076]. Нужны ли они, если от него требуется только умение «сшить пару сапог „по новейшей моде“» [Там же]. Нужны ли знания по истории музыки воспитаннику музыкального училища (консерватории), от которого требуют, «чтобы он бегло и отчетливо играл, положим, на скрипке, чтобы он мог участвовать в оркестре, не портя дела, чтобы он мог, при случае, оркестровать какой-нибудь вальсик или написать какой-нибудь антракт или увертюру — на что ж для всего этого знать на память, что какой-то Терпандер в VII веке до Р.Х. к четырем струнам, бывшим в употреблении на древне-эллинской лире (на которой теперь никто в свете не играет), прибавил еще три струны, или что какой-то монах Гуквальд в X веке по Р.Х. измышлял какие-то дикие последования из квинт и октав, невыносимых для теперешнего музыкального слуха? Применения имен и действий этих исторических деятелей к хорошей игре на скрипке во второй половине нашего девятого-на-десять века нет, разумеется, ни малейшего. Что неприменимо, то бесполезно и — дело с концом» [Там же, 2077]. И если обучение направлено на то, чтобы «воспитанник училища во столько-то времени выучился музыкальному делу так же исправно, как мальчик, отданный в „науку“, <...> выучивается, например, „сапожному“ мастерству, то для чего же тут... история искусства?» [Там же, 2076].

⁵ Цикл из шести лекций, прочитанный в ноябре — декабре 1864 года, был посвящен вопросам музыкальной «грамоты» (интервалы, ритм, мелодия и гармония и т.д.). См.: «Программы общедоступных лекций о всех главнейших предметах знания музыкального» (впервые опубликовано в нескольких номерах газеты «Голос» за 1864 год (20, 28 ноября, 12, 19, 24 декабря; № 321, 328, 343, 350, 355); см.: [Серов 1990, 228–229].

⁶ Впервые опубликовано в журнале «Музыкальный свет» (1870. № 4. С. 4–6). В настоящей работе ссылки на эту статью даны по изданию 1895 года [Серов 1895].

К таким параллелям прибегает Серов, выступая против «обыкновенного поверхностного» взгляда на обучение музыке, имеющего целью только ее «практическую, ремесленно-виртуозную сторону» [Серов 1895, 2076], и предлагая взамен этого альтернативный подход. Статья ни по стилю изложения, ни по структуре, ни по объему материала не претендует на значение завершенной теоретической концепции, скорее, это постулирование некоего круга суждений, свободные размышления, поиск возможностей, но поиск, насыщенный глубокими идеями, имеющими безусловную научную перспективу.

Не вдаваясь в подробный анализ статьи, хочу обозначить лишь ее отдельные, наиболее примечательные аспекты.

Прежде всего, обращает на себя внимание трактовка содержания *учебного* предмета. Серов понимает историю музыки не как прикладную, а как фундаментальную дисциплину и, вследствие этого, утверждает, что преподавание ее должно возвыситься «до истинной „науки“» [Там же, 2077]. В качестве образца он приводит историю литературы, из которой, по его словам, с давних пор был «беспощадно изгнан» ремесленный подход [Там же, 2076]. И еще в одном отношении он сопоставляет музыку и литературу — в аспекте содержательного, по сути, мировоззренческого и миросозерцательного потенциала, которым располагает каждое из искусств: «Но ведь есть возможность и даже законная в своем роде необходимость смотреть на музыку не как на ремесло, а как на „искусство“, идущее совсем параллельно с *высшими судьбами цивилизации* (курсив мой. — Н. Д.), на искусство родственное, быть может, равное высшему выражению человеческого интеллекта, — т. е. искусству *поэзии словесной*» [Там же, 2077]⁷.

При таком подходе к изучению музыки исторические знания оказываются насущной необходимостью — не только фундаментом и базой для понимания «того, что было и есть, и того, что должно быть и будет в искусстве» [Там же, 2077], но точкой отсчета, «ключом» для «истинного разумения этих явлений»: «Без знания истории полный музыкальный художник нашего времени — немислим» [Там же, 2078]. Отсюда вытекает

⁷ В другом высказывании Серов идет еще дальше, расширяя содержание музыки до области «высочайшей философии»: «...музыка между тем составляет весьма понятный язык от души к душе, от сердца к сердцу и может совершенно свободно вращаться <...> в сферах даже высочайшей философии, переводя ее на язык движений и настроений души, на язык *ощущений*, как бы тонки и бесплотны они не были <...> [она] дорисовывает весь этот внутренний, душевный мир, для которого слово только самая внешняя и довольно грубая оболочка» (См.: «Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика» [Серов 1990, 184]).

и одно из важнейших требований к процессу обучения: «сочетание *истории* предмета с преподаванием самого предмета» [Там же, 2077].

Следующий вопрос, к которому обращается автор статьи — вопрос методологии. Каким именно способом следует изучать историю музыки, как добиться охвата важнейших событий, как «дать отчет в каждом явлении музыкального мира» [Там же, 2078], что, по мысли Серова, и составляет цель, которую должен поставить перед собой всякий мыслящий музыкант. Отвечая на этот вопрос, он говорит о необходимости изучения «*всего* замечательного», созданного в истории музыки: «Но слово „все“ никак не должно быть принято буквально <...> Надо делать *выбор* <...> брать по немногим образчикам, уметь судить по одному индивидуальному примеру о целой специальности подобных произведений, заключать от частного к общему, делать свои выводы, беспрестанно проверяя свои догадки на фактах, и от фактов идти к новым догадкам» [Там же, 2078].

Рассуждения на данную тему приводят Серова к формулировке нескольких существенных принципов, которые он именует органическими законами.

Во-первых, это принцип генезиса: зарождение, формирование, последовательное развитие всех музыкальных явлений — стиля, техники композиции, приемов нотного письма и т. д.; постепенное, идущее на протяжении столетий становление любого музыкального процесса, возрастание его от зерна, от едва заметной или практически незаметной точки до формы, доступной наблюдению, и до стадии зрелости, до *вершинных* проявлений. И здесь автор вновь прибегает к междисциплинарным аналогиям (на этот раз из области естественных наук), называя принцип последовательного развития в музыке «неизменным эмбриологическим законом» [Там же, 2079], логике которого должна следовать история музыки и как научная, и как учебная дисциплина: «История искусства — изложение его постепенного развития» [Там же].

Во-вторых, обращаясь к вершинам музыкальной истории, к творчеству Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта и др., Серов призывает следить и за «вторым законом органического развития: за *премственностью* явлений» [Там же, 2080]: «при всем благоговении перед <...> действительно гениальными художественными натурами, воплотившими в себе наиболее ярко целое направление, нельзя не видеть, что все, что в них для нас составляет характер, сущность их стиля, на 9/10 непременно было уже в их непосредственных предшественниках и современниках. Стиль Баха и Генделя, в общих чертах, не *им* двум исключительно принадлежит, а *целой их эпохе...*» [Там же]. Если отвлечься от свойственного автору публицистического тона, метафоричности терминологии, нехватки

подробной аргументации и аналитических выкладок, а также позволить себе некоторую модернизацию, то можно констатировать, что Серов здесь нащупывает путь к проблеме диахронно-синхронного взаимодействия музыкально-стилевых явлений.

Таким образом, анализируя состояние *учебной* дисциплины — «истории музыки как учебного предмета», — автор статьи обрисовывает основные задачи, стоящие перед музыкальной наукой. Эти задачи, до сего дня сохраняющие свою актуальность (напомню, что статья опубликована в 1870 году, то есть, всего через 8 лет после открытия первой русской консерватории), можно было бы назвать «культурологическими». К ним относятся:

- интерпретация музыки как глубинного процесса человеческой истории («„искусство“, идущее совсем параллельно с высшими судьбами цивилизации»);
- необходимость генетической трактовки явлений музыкальной культуры;
- стремление к интегративности в познании и к междисциплинарным аналогиям;
- возможность «герменевтического» истолкования музыки (понимание, «истинное разумение» явлений, вращающихся в сферах «высочайшей философии»);
- системность в оценке музыкально-исторического процесса;
- ценностный подход к музыкальной педагогике (сохранение культурных идеалов, воспитание не ремесленника, а «полного музыкального художника»).

В самом деле, не помышляя о культурологии (и не подозревая о ее грядущем появлении), рассуждая в терминах музыковедения XIX века, Серов исподволь затрагивает те области знания и те принципы культурно-контекстуального анализа⁸, которыми руководствуются и современные исследователи.

Завершая краткий обзор музыкально-педагогических воззрений А. Н. Серова, хотелось бы еще раз вернуться к вопросу о том, насколько востребованными в нынешнем музыкальном образовании оказались его установки, насколько точными — прогнозы. Однозначного ответа на этот вопрос, скорее всего, быть не может. Да ведь и сам Серов вовсе не предпо-

⁸ Культурно-контекстуальный анализ изучает «выделенные объекты в их культурно-историческом окружении <...> в рамках традиционно истор[ических] описательно-интерпретативных методол[огических] подходов» [Флиер 1998, 373].

лагал (а точнее, не допускал) возможности использования его разработок в консерваторском учебном процессе. Но очевидно, что общие методологические идеи, направленность в изучении музыкально-исторического процесса, требование взаимодействия между наукой и педагогической практикой и целый ряд других выдвинутых им постулатов обнаруживают яркое созвучие с задачами современного профессионального музыкального образования.

Литература

- Серов 1895 — *Серов А. Н.* Об истории музыки как учебном предмете // *Серов. А. Н.* Критические статьи: в 4 т. Т. 4: 1864–1871. СПб.: Тип. Главного управления уделов, 1895. С. 2076–2081.
- Серов 1990 — *Серов А. Н.* Статьи о музыке: в 7 вып. Вып. 6: 1863–1866 / Сост. и коммент. В. В. Протопопова. М.: Музыка, 1990. 343 с.—(Русская классическая музыкальная критика).
- Флиер 1998 — *Флиер А. Я.* Культурология // *Культурология. XX век: Энциклопедия: в 2 т. Т. 1: А–Л / Гл. ред., сост. С. Я. Левит.* СПб.: Университетская книга; Алетейя, 1998. С. 371–374.

References

- Serov A. N. (1895) Ob istorii muzyki kak uchebnom predmete [On the history of music as an academic subject]. In: Serov A. N. Kriticheskie stat'i [Critical articles]: v 4 vol. Vol. 4: 1864–1871. St. Petersburg: Tipografiya Glavnogo Upravleniya Udelov, 1895. P. 2076–2081. In Russian.
- Serov A. N. (1990) Stat'i o muzyke [Articles about the music]: v 7 iss. Iss. 6: 1863–1866. Ed. by V. Protopopov. Moscow: Muzyka, 1990. 343 p. In the series: Russkaya klassicheskaya muzykal'naya kritika [Russian classical music critique]. In Russian.
- Flier A. Ya. (1998) Kul'turologiya [Cultural studies]. In: Kul'turologiya. XX vek: Entsiklopediya [Cultural studies. XXth century: Encyclopedia]: v 2 vol. Vol. 1: A–L. Ed. by S. Ya. Levit. St. Petersburg: Universitetskaya kniga, Aleteiya, 1998. P. 371–374. In Russian.

Переверзева, Марина Викторовна

ORCID: 0000-0003-4992-2738

SPIN-код: 5490-9940

e-mail: melissasea@mail.ru

Доктор искусствоведения, доцент Российского государственного социального университета.

129226 Москва, ул. Вильгельма Пика, 4
стр. 1

Marina V. Pereverzeva

ORCID: 0000-0003-4992-2738

SPIN-code: 5490-9940

e-mail: melissasea@mail.ru

Doctor of Art History, Associate Professor at the Russian State Social University.

Wilhelm Pieck str., 4, build. 1, Moscow
129226, Russia

*Техника alea Пьера Булеза:
между порядком и хаосом*

Статья посвящена технике письма Пьера Булеза — ограниченной алеаторике, в которой композитор стремился сочетать случайность с конструктивной идеей, связанной с серийным методом сочинения. В работе рассматриваются эстетические, композиционно-технические аспекты алеаторики Булеза, ее связи с подобными явлениями в других видах искусства, а также анализируются алеаторные сочинения французского авангардиста с подробным разбором как самого материала и принципов его развития, так и формы с точки зрения степени ее мобильности и структуры. Какими бы подвижными ни были музыкальный текст и форма в партитурах Булеза, они складываются при условии четкой художественной концепции и структурной организации опуса. Несмотря на множественность вариантов формы сочинений, слушатель узнает их в каждом исполнении по неповторимому авторскому материалу и той художественной концепции, которая отражена в каждой «версии» формы.

Ключевые слова: *музыка, алеаторика, Пьер Булез, случайность, порядок, композиция, мобильная форма, структура.*

УДК 781, 785
ББК 85.313, 85.315

*Alèa Technique of Pierre Boulez:
between Order and Chaos*

The article is devoted to compositional technique of Pierre Boulez, to limited aleatory music in which the composer tried to combine chance with the constructive idea connected with a serial method of the composition. The article considers the esthetic, compositional and technical aspects of aleatory music of Boulez, its relation with the similar phenomena in other arts and also analyzes aleatory compositions of the French avant-gardist with detailed analysis of the material and principles of its development, form and degree of its mobility and structure. Whatever mobile were the musical text and the form in Boulez's scores, they are admissible subject to the strict art concept and the structural organization of the work. Despite plurality of the forms options of compositions, the listener recognizes them in each performance by means of unique author's material and art concept which is reflected in each "version" of the form.

Keywords: *music, chance music, Pierre Boulez, accident, order, composition, mobile form, structure.*

DOI: 10.26156/OM.2019.40.2.003

Марина Переверзева

Техника alea

Пьера Булеза:

между порядком и хаосом

Пьер Булез сохранял преданность серийной технике, но после своего наиболее строгого по методу письма сочинения — первой книги «Структур» для двух фортепиано (1952), он начал постепенно двигаться в сторону более свободной композиции. Классическое тональное мышление, по Булезу, было «основано на системе, характеризующейся гравитацией и тяготением; серийное мышление — на системе, находящейся в постоянном развитии» [Griffiths 1978, 38]. Композитору был близок принцип постоянного развития, поэтому следующим его шагом стало создание произведений, которые могли бы меняться по материалу и по форме от одного исполнения к другому. Булез считал, что чрезмерная схематизация занимает место изобретения, а воображение ограничивается целью создания сложного механизма и погружается в статистические операции, не имеющие эстетической ценности. С другой стороны, композитор выступал против тотальной алеаторики, поскольку полагал, что «безнадежно как стараться определить какой-либо материал в напряженных, долгих и бессонных попытках, так и позволять случайности вкрадываться через тысячи непреодолимых лазеек» [Boulez 1964, 45]. Потому что он видел в принципе случайности «раздвоение самой идеи композиции», когда автор, «не чувствуя ответственности за собственное произведение, пускается в колдовские проказы из-за неосознанной слабости, путаницы и ради кратковременного утешения» [Сапонов 1982, 63]. После личного знакомства с Кейджем в 1949 году Булез переписывался с ним много лет, поначалу разделяя творческие взгляды,

но вскоре, после ряда радикальных инициатив американского композитора, их пути разошлись. Ко времени создания своих алеаторных опусов Булез дистанцировался от Кейджа и в своей статье «Случайность» (1957) критиковал начинания американца без упоминания его имени. Осуждая «музыку случайности» Кейджа и его окружения, Булез называл подобный подход средством маскировки недостатков композиционной техники, защиты от асфиксии изобретения, самым изысканным ядом, разрушающим зародыш мастерства. В неограниченной алеаторике он усматривал «новый вид автоматизма, который, при всем его видимом открывании дверей свободе, в действительности привнес лишь элемент риска, кажущегося... абсолютно неблагоприятным для целостности произведения» [Griffiths 1981, 118].

Булеза привлекала диалектика композиции, когда «сочинение содержит значительный элемент неясности и, следовательно, допускает множество разных смыслов и решений. Полную неясность можно найти и в величайших классических произведениях, хотя там она ограничена точной длиной и основными структурными свойствами. В современной музыке и средствах выразительности также можно обнаружить эту неясность, дающую пьесе множество смыслов, которые слушатель может обнаружить сам» [Boulez 1986, 462]. Так, в литературных работах Дж. Джойса и некоторых поэмах С. Малларме он отмечал спонтанную вариативность синтаксиса и порядка изложения мысли, открывавшую новые смысловые измерения произведения. Музыкальному мышлению Булеза был свойственен принцип противопоставления элементов материала как движущей силы развития: «Конфронтация намеренная, обдуманная и использованная композитором,— это важный элемент, придающий композиции ее главный смысл существования. Мы никогда не должны уступать и просто следовать существующим правилам <...>, но действовать настолько непосредственно, насколько возможно, чтобы трансформировать эти правила, часто становящиеся ничем, кроме как условностями принятого обмана» [Ibid., 478]. Булеза привлекала возможность изобрести такие правила, которые затем можно было нарушить: «Это диалектическая эволюция между свободой изобретения и необходимостью дисциплины в изобретении» [Ibid., 64].

Французский композитор предлагал нейтрализовать обе крайности — алеаторику и сериализм — ограниченным воздействием случайности на серийную систему и возможностью интуитивного выбора. В результате на новом этапе постижения случайности Булез предпринял попытку серьезного осмысления алеаторики с точки зрения самой музыки, а не научных или философских учений. Согласно Булезу, нужно не вводить

случайность, а локализовать область ее действия, поскольку «случайность должна быть поглощена музыкальными структурами» [Griffiths 1978, 38]. Композитор считал плодотворным применение *контролируемой алеаторики* и в 1954 году писал, что представляет музыкальное произведение «как область, в которой каждый в определенной степени <...> выбирает собственное направление» [Петрусёва 2002, 188]. При этом он не полагал свободу исполнительского выбора абсолютной: она управлялась либо объективными силами (число, структура, правило), либо субъективными намерениями автора или самого исполнителя, не преодолевая установленных границ. Композитор был убежден в глубоком проникновении мобильности в музыку, причем его интерес к подвижной композиции лежал «не столько в сравнении двух аспектов произведения, сколько в чувствовании того, что оно не может иметь определенного образа» [Там же, 209]. Так, идею Третьей фортепианной сонаты автор почерпнул из книги стихов Малларме «Бросок костей никогда не исключает случайность» с ее возможностью многовариантного прочтения, а также из творчества Джойса с его вербальной неопределенностью, семантической множественностью.

В своем творческом процессе Булез достиг относительного равенства рационального и иррационального в «случайности естественной», ограниченной «пределами заданной сетки наиболее вероятных появлений» [Сапонов 1982, 63]. Исполнителям он предлагал соответствующие его замыслу варианты организации мобильных элементов и возможные способы координации партий в строго детерминированной серийной композиции для того, «чтобы изначально свойственная любому живому музицированию подвижность повлияла в оправданной мере и на всю композиционную структуру, которая не должна быть бескомпромиссно зафиксированной» [Там же, 63], а само произведение — «лишаться своего наиболее значительного достоинства: неожиданности» [Музыкально-теоретические системы 2006, 494]. Композитор считал, что произведение интересно в первую очередь заложенным в нем потенциалом и возможностями для отклонений в процессе исполнения, которое он представляет экспозицией звуков, «подобной выставке живописных полотен, по которой можно свободно бродить» [Булез 1990, 35–36]. В беседе с Э. Денисовым Булез говорил о «духе исканий, чтобы заглядывать немножко вперед» [Петрусёва 2002, 133]. Возможно, этот дух исканий и самого композитора, и исполнителя его произведения оживляла мобильность его музыкального текста. Алеаторику наряду с конкретной и электронной музыкой он считал частью современной музыки, «маленькими открытиями» и теми «маленькими ростками, которые сопровождают ее, идут параллельно с главной [линией]» [Там же, 136].

Ко времени создания второй книги «Структур» (1961) Булез предпринял несколько шагов в сторону мобилизации тщательно контролируемой формы и выбора исполнителем ритмических деталей и структурных вариантов в установленных автором границах. Так, фактура Первой фортепианной сонаты (1946) состоит из последовательности ячеек, постепенно охватывающих все высоты внутри определенных диапазонов и в результате образующих хроматическое поле, но сами ячейки не формируют традиционные мотивы или фразы, а их разная протяженность, порядок следования высот внутри них и витиеватые мелодические очертания усиливают мобильность текста и формы. В сочинении «Молоток без мастера» (1953–1955) для меццо-сопрано и шести инструменталистов на слова Рене Шара порядок девяти частей, то есть трех поэм и инструментальных комментариев к ним, нарушает, казалось бы, логически-последовательный ряд 1a–1b–1c–2a–2b–2c–2d–3a–3b, так как реальная структура цикла 1a–2b–1b–2c–3a–2a–1c–2d–3b. В такой цепи переплетены сами поэмы и инструментальные комментарии. Булез объясняет, что эти «циклы проникают друг в друга таким образом, что общая форма есть комбинация трех простых структур» [Boulez 1986, 338]. Примечательно, что переплетению циклов отвечает звуковая ткань сочинения, богато украшенная вокальными мелизмами, волнообразными «кружевами» инструментальных фигураций и увлекательной инструментовкой, соответствующей поэтической метафоре прозрачности, отраженной в поэме. Последняя часть «Молотка без мастера» «собирает элементы из всех трех циклов, либо по тексту (в форме цитат), либо *фактически* — так, как они звучали, продолжая их развитие. Таким образом, в последней пьесе действительно и потенциально совмещаются все три цикла сочинения, формируя связь всего произведения» [Ibid., 341]. Также автор допускает степень гибкости в темповой драматургии цикла.

В Третьей фортепианной сонате (1957) Булез объединил возможности сериализма и алеаторики, таким образом создав своего рода «прецедент» в истории музыки: он сформулировал свою концепцию контролируемой алеаторики как *случайности в рамках определенной структурной идеи*, в данном случае — серийной. Случайность, по мнению Булеза, должна быть погружена в музыкальные структуры. Соната включает сегменты с переменным и постоянным местоположением и допускает выбор порядка их исполнения из указанных в партитуре вариантов. «Сочинение сделано из строительных блоков, которые складываются в определенном порядке в процессе исполнения» [Simms 1986, 371]. Порядок пяти частей Сонаты может быть разным. Они основаны на моделях вербальных оборотов речи, поэтому названы автором «формантами» (понятие,

означающее акустическую форму произносимого звука) и озаглавлены терминами из риторики и литературы. Допуская перестановку пяти формант сонаты, композитор учел 8 возможных при исполнении версий их комбинации, отвечающих авторскому замыслу. «Антифония», «Троп», «Конstellляция» (или «Конstellляция-зеркало»), «Строфа» и «Секвенция» могут следовать друг за другом лишь в таком порядке, чтобы в центре оказывались «Конstellляция» или ее ракоходная версия. Вокруг этой оси группируются остальные, «орбитальные» разделы формы, при условии следования принципу неразрывности пар «Строфа» — «Секвенция» и «Антифония» — «Троп» и сохранения симметрии — необходимого автору композиционного баланса (отсюда 8 возможных расположений вместо 16-ти, если был бы допустим любой порядок четырех частей). Взаимозаменяемость приводит к тому, что внутренняя пара формант «Троп» — «Строфа» становится внешней и наоборот, поскольку главной конструктивной идеей Сонаты является замкнутый круг, который обнаруживается и в структуре, и в гармонической системе сочинения.

Центральная форманта содержит долгие паузы между сегментами, расположенными обособленно друг от друга, что создает ощущение некоей стабильности и выдержанности. Но в тот же момент форма «Конstellляции» наиболее подвижна в сравнении с остальными формантами: в конце каждого сегмента исполнитель выбирает направление дальнейшего движения из нескольких предложенных. Маленькие стрелки указывают на несколько находящихся рядом секций, которые могут следовать за только что прозвучавшей. Однако некоторые стрелки можно трактовать двояко, другие же направлены в те участки партитуры, где нет секций. Пианисту следует не только выбрать пути развития мысли, но и найти сами секции, если стрелка указывает на пустоту. Форманты в свою очередь также воплощают идею лабиринта формы: «Каждая из пяти частей произведения представляет собственный тип открытой формы» [Potter 1971, 124]. Диспозиция материала внутри самих формант отражает тот же принцип: какой-либо раздел формы имеет строгое местоположение, остальные могут меняться местами определенным образом, так что в результате вновь образуется ограниченное число вариантов, и «четыре „орбитальные“ части демонстрируют разные степени неопределенности формы» [Ibid.]. Так, «Троп» состоит из четырех секций — «Текста», «Отступления», «Комментария» и «Толкования» (названия заимствованы из риторики), которые пианист должен исполнить в установленном порядке, но начав с любой из них, а затем сыграв остальные три, следующие друг за другом, как указано в партитуре. При этом секция «Комментарий» (ил. 1) имеет лишь два допустимых местоположения. Согласно правилам,

Commentaire
Nettement moins lent. 1 = 24-28.

The image displays a complex musical score for a piano sonata. It consists of multiple systems of staves, each containing several individual staves for different instruments and vocal parts. The score is annotated with various tempo markings, including 'Libre', 'Tempo', and 'II - Accelléré'. Dynamic markings such as 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte) are also present. The notation includes notes, rests, and other musical symbols typical of a piano score. The overall layout is dense and detailed, reflecting the complexity of the piece.

Ил. 1. П. Булез. «Комментарий» из Третьей сонаты (форманта «Гроп»)

Fig. 1. P. Boulez. Commentaire. In: P. Boulez. Troisième Sonata: Formant 2. «Гроп» [score for piano]. Universal Edition, 1985. P. 7

возможны 8 разных вариантов следования 4-х формант, предписанных автором:

«Комментарий» — «Толкование» — «Текст» — «Отступление»;
 «Комментарий» — «Текст» — «Отступление» — «Толкование»;
 «Толкование» — «Комментарий» — «Текст» — «Отступление»;
 «Толкование» — «Текст» — «Отступление» — «Комментарий»;
 «Текст» — «Отступление» — «Комментарий» — «Толкование»;
 «Текст» — «Отступление» — «Толкование» — «Комментарий»;
 «Отступление» — «Комментарий» — «Толкование» — «Текст»;
 «Отступление» — «Толкование» — «Комментарий» — «Текст».

Не только форманты, но и секции содержат внутри себя мелкие мобильные разделы. «Толкование» и «Текст» являются сравнительно стабильными фрагментами композиции, тогда как в «Отступлении» и «Комментарии» есть обязательные и необязательные структуры, записанные в скобках. Это связано с тем, что главной секцией части является «Текст», остальные же в действительности представляют отступление от текста, комментарий к нему и толкование его. Музыкант также может решить, исполнять или опустить необязательные пассажи и выбрать некоторые высоты и длительности внутри них. При этом темповые модификации в необязательных построениях должны восприниматься лишь как предложения, поэтому их можно свободно интерпретировать. За счет подвижных секций возможны 6 разных вариантов комбинаций стабильных и мобильных построений: МССМ, СМСМ, ССММ, МСМС, СММС и ММСС. Форма сочинения имеет сходство с лабиринтом, в котором автор предусмотрел определенное число возможных путей и наделил случайность активизирующей и иницилирующей ролью. Наряду с «западной» законченностью и закрытостью произведению при этом свойственны «восточные» случайность и открытое развитие.

Структурная связь между формантами возникает на уровне базовой серии *e-f-h-fis-gis-g-b-c-a-d-cis-es*, сегменты которой имеют явное или скрытое симметричное строение и одинаковое интервальное содержание, а звуки — определенные вертикальные и горизонтальные отношения. В «Тропе» она образует последовательность из четырех сегментов, подобную цепи из четырех форм серии, выбранных по принципу интервальной общности. Серия также содержит зародыш мобильной формы всей форманты. Второй и четвертый сегменты вместе имеют то же содержание, что и первый, транспонированный вниз на малую терцию; третий же сегмент, состоящий из симметрично расположенных зеркальных пар терций, и есть тот самый «троп», который нарушает общую

симметрию. Взаимосвязь между серийными единицами воплощает идею «Тропа», в котором текст получает разные толкования и имеет отступление от базовой структурной основы. Внутри сонаты четыре сегмента серии периодически переставляются, как и четыре секции форманты. Ряд звуков представляет замкнутую круговую систему, круговая же пермутация используется в развитии серии и т. д., отражая общую для Сонаты идею цикла. «Музыка Булеза, — пишет Ю. Н. Холопов, — осуществляется в новых формах, исходящих от интенсивного взаимодействия сегментов серии <...>. На место тематизма приходит микротематизм, смысловые связи возлагаются на мельчайшие единицы композиции. <...> Отмеченное выше членение формы согласно темпу, оказывается, регулируется членением суперряда: всякий раз возвращение “Темпо” начинается после окончания ряда с наложением его на последующий» [Холопов 2009, 168].

Кроме строгой высотной организации в произведении действуют и другие структурообразующие факторы, например, ритмический ряд, повторяемые ритмические ячейки, темповые структуры, точечная и линейная динамика, определенные регистровые размещения. В целом, алеаторная форма Сонаты одновременно стабильна, что обусловлено определенным расположением формант и разделов и сериализацией параметров музыкальной ткани, и мобильна благодаря перестановке самих формант и подвижности их внутренней структуры, а также изощренной разработке всех параметров звуковой системы. Подобная форма произведения аналогична движущейся, расширяющейся вселенной — варьирующейся, но сохраняющей нечто постоянное и неизменное. Подвижность структуры усилена за счет разнообразия ткани, украшенной виртуозными пассажами, изощренным контрапунктом вступлений голосов, регистров и плотностей при отсутствии регулярного пульса или метра и взаимодействии свободно развивающихся ритмических движений и красочных тембров.

В последовательности сегментов серии, регистровом положении и ритмическом оформлении наблюдается такая закономерность: заключенный в скобки необязательный материал как бы комментирует прежде прозвучавший обязательный. Так, движение *accelerando* третьего сегмента в скобках отвечает предыдущему сегменту в «немного торопливом» темпе, а в последней ячейке, заключенной в скобки, регистрово зафиксирована малая септима A–G, также выделенная в следующем, обязательном разделе. В одном эпизоде, напротив, нисходящий пассаж в объеме E–F в обязательной секции вторит только что прозвучавшему пассажи в необязательной. Таким образом, Булез создает едва заметную сеть ритмических,

интервальных, динамических и тембровых соответствий между разными проведениями серии, упрочивающих структурные связи «Тропа».

При исполнении «Конstellляции» также допустимы варианты следования секций. Автор поясняет: «Одни направления обязательны, другие — нет, но исполнено должно быть все. В некотором смысле „Конstellляция“ подобна карте неизвестного города. Маршрут движения оставлен на выбор интерпретатору: он сам должен пройти через плотную сеть путей» [Boulez 1963, 41]. Идея множества путей или дорог, блужданий в поисках истины является одной из главных в Третьей сонате Булеза. Автор сам прокладывает эти пути для исполнителя, предоставляя возможность выбрать один из них. Поэтому-то ограниченную алеаторику Булез называл «управляемой», или «направленной случайностью» («guided chance»), в противоположность «почти слепой случайности» («near-blind chance») в Фортепианной пьесе XI и других подобных опусах [Stuckenschmidt 1969, 220–221]. Булез сохранял за собой полный контроль как общего дизайна формы, так и процесса развития всей Сонаты, поэтому исполнитель выбирает порядок следования разделов формы лишь из допустимых автором вариантов.

Другая часть сонаты — «Конstellляция-зеркало» также разбита на ряд секций, которые могут быть выстроены в разных последовательностях таким же образом, как «Случайность» Малларме. «Конstellляция-зеркало» играет роль центра, своего рода солнца, вокруг которого вращаются другие форманты сонаты. Она значительно более сложна по форме и состоит из контрастных типов фактуры — «точек» (однозвучных элементов; выделены в партитуре зеленым цветом) и «блоков» (многозвучных аккордов, фигураций и арпеджио; отмечены красным цветом). Так, форманта открывается непродолжительным периодом, в котором соединены разные типы, затем три секции «точек» чередуются с двумя «блоками». При этом внутри каждой секции возможны разные расположения элементов, так что исполнитель сам выбирает себе путь из плотной сети дорог, как если бы он прокладывал маршрут по карте неизвестного города. Незаметные тончайшие связи соединяют все пути и придают форманте свойства лабиринта. Подвижность форме также придают текучесть движения с контролируемым *rubato* и разнообразие звуковых эффектов, создаваемых с помощью педали, в том числе флажолетов, гула, сонорных пятен.

Принцип чередования и переплетения частей получил развитие в концепции саморазвивающейся структуры, позволяющей форме обретать разные очертания и существовать в изначально неопределенном виде.

Одним из примеров служит цикл «Pli selon pli» («Складка за складкой») (1957–1965), являющийся портретом Малларме и неразрывно связанный с его творчеством и личностью: лист за листом партитура раскрывает эстетический мир поэта. Булезовский цикл, как пишет Н. Хрущева, «включает в себя элементы случайности, в скрытом виде проникающие в его форму и технику на самых разных уровнях. Первый из них является уровнем *техники*: на финальном этапе мультипликации частот после тщательно проделанной рациональной работы композитор получает возможность переставлять полученные гармонические поля любыми способами — то есть внезапно получает полную свободу. Второй — это уровень *работы с серией*. <...> Предпочитая веберновской ясности „лабиринтность“, Булез бесконечно далеко уводит музыкальную ткань от ее организующего элемента. Притом что система наличествует, в ее логике отсутствует наглядность, а потому результат выглядит случайным, алогичным» [Хрущева 2014, 18–19]. Основанный на текстах сонетов «Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui», «Une Dentelle s'abolit» и «A la nue accablante tu» и в целом следующий его построению, цикл «Pli selon pli» более управляем по форме. Однако ее подвижность, как и в других сочинениях Булеза, усиливается прихотливой сменой разнообразных темпов и наложениями оркестровых фигураций, исполняемых с разной скоростью. Многие сочинения свидетельствовали о близости и значимости для Булеза метода Малларме, но цикл «Pli selon pli» является своего рода «моделью подвижной формы», которая в разном виде воспроизводилась в опусах композитора. Среди близких художественных принципов Булеза и Малларме Н. Хрущева отмечает «утверждение *недоговоренного* как эстетической категории»: «Книга» Малларме «включала в себя несколько отдельных брошюр без переплета, которые могли читаться в произвольном порядке; страницы внутри брошюр также должны были быть способными к любым перестановкам. Каждый фрагмент *Книги* мог оказаться в любой точке повествования, и потому было необходимо, чтобы он не обладал законченностью, конкретной нарративностью и единственно возможным местоположением в общем дискурсе» [Там же, 18].

В цикле пять частей, первая и последняя — «Дар» (1962) и «Гробница» (1959) — оркестровые и близки по структуре. Такое расположение частей, когда цикл открывается и завершается пьесами для полного оркестра, создает симметричную структуру. Впрочем, в конце первой части все же допустимо несколько вариантов расположения оркестровых блоков. Три центральные части под названием «Импровизации на Малларме» представляют три степени предоставляемой исполнителям свободы. Такая

«мобилизация» формы связана с концепцией всего цикла. Крайние части воплощают идею рождения и смерти не только поэта (последняя часть написана на строку сонета прощания с П. Верленом), но и произведения искусства, отражая начальный и конечный этапы художественного процесса от зарождения концепции до угасания творческого импульса. В «Даре» предвосхищается музыкальный материал последующих частей «Pli selon pli», хотя он был написан позже остальных: после нескольких вступительных строк текст исчезает, но несмотря на отсутствие в музыке, согласно Булезу, остается ее центром, а из «повисших» аккордов начинают формироваться интонации будущих импровизаций.

В первых двух «Импровизациях на Малларме» (1957) для сопрано и ансамбля ударных композиция следует четкому построению текста, причем членение формы обусловлено не только синтаксисом сонета, но и сменой стилей пения, связанной с содержанием поэмы. Музыка здесь отражает содержание, структуру, синтаксис, ритм и даже звуко-красочные качества стиха, отсюда — стабильная форма. В соответствии с поэтическими образами холода, прозрачности, белизны и отражения выбран инструментальный состав импровизаций: арфа, вибрафон, колокола, фортепиано, челеста и невысотные ударные. Быстро гаснущие звуки создают ощущение пустоты и одиночества, связанное с воплощаемым в тексте Малларме щемящим чувством разочарования. Вокальное письмо характеризуют тонкая интонационная и штриховая проработка, ограниченность высотного пространства, графичность линии голоса и витиеватость смены направления его движения. Партия сопрано напоминает тонко сплетенное кружево. Однако в контексте поэм Малларме вращение вокруг близлежащих тонов и гармоническое однообразие скорее олицетворяют идею безрезультатной траты творческой энергии, бесплодной духовной деятельности. В «Импровизации на Малларме II» стабильные разделы перемежаются мобильными *senza tempo* с асинхронно соотносящимися инструментальными фразами. Форма здесь еще полностью отражает поэтическую структуру, хотя Булез в большей мере «декорирует» текст свободно развивающимися пассажами и фигурациями. Это также связано с содержанием сонета, в котором говорится о творческом потенциале, его избытке или недостатке.

В третьей же импровизации (1959) для сопрано и ансамбля инструментов с большой ударной секцией воплощается идея исчерпания творческого вдохновения, во многих разделах пьесы партии не синхронизированы друг с другом, и форма становится более фрагментарной и мозаичной — «наиболее открытой из всех форм “Pli selon pli”» [Griffiths

1978, 47]. Медленный темп и четвертитоновые интонации в партиях сопрано и арфы воссоздают атмосферу, свойственную текстам Малларме с их давящим ощущением неминуемого краха.

В замыкающей цикл оркестровой пьесе «Гробница» творческий огонь гасит аккорд *sforzato*, идентичный первому аккорду «Дара», связывающему моменты рождения и смерти поэта.

Стратегия исполнения «Структур II» (1956–1961) для двух фортепиано Булеза не проста, но четко продумана и детально изложена автором. Первая пьеса (ил. 2) состоит, с одной стороны, из неизменных по своей функции и местоположению разделов, а с другой — 4-х так называемых «вставок» и 6-ти «текстов», вводимых в форму несколькими способами, что делает ее варибельной и индивидуальной. Цикл имеет несколько предусмотренных Булезом возможных структурных версий, не меняющих в целом очертаний одной композиционной модели, в которой чередуются «постоянные» и «непостоянные» секции. Неизменные по местоположению разделы играют роль «твердой» составляющей формы, экспозиции тезиса произведения.

Тогда как меняющиеся по количеству и порядку следования «вставки» являются «рыхлой» составляющей, несущей в себе антитезис и дающей комментарий к произошедшему. Пьесы и «вставки» близки по материалу, однако если первым свойственна стремительность развития действия (это своего рода главная тема сочинения), то вторым — скорее осмысление, отклик на события, иная трактовка произошедшего (это побочная тема сочинения). «Тексты» же выполняют функцию заключительных разделов композиции: они состоят из аккордов, неспешно сменяющих друг друга и перемежаемых долгими паузами.

При всей подвижности формы в целом, в ее даже необязательных разделах есть некие стабилизирующие факторы, создающие неповторимый звуковой облик сочинения. Так, в 1-й и 3-й «вставках» используются три типа динамики, наделенные буквами *a*, *b* и *c*, означающими соответственно любую динамику, какую-либо особенную динамику и три динамических уровня: *mf-p-pppp*. Способов звукоизвлечения в этих «вставках» тоже три: в нотах цифры 1, 2 и 3 символизируют игру любым способом, каким-либо особенным штрихом и тремя видами артикуляции: *staccato* — *staccato* с педалью — *legato* без педали. В 3-й «вставке» те же правила за исключением трех динамических уровней (*f-mp-pppp*) и трех видов артикуляции: *staccato*, *staccato* с педалью и *legato* без педали.

Вторая «вставка» (ил. 3) представляет собой мобиль. Она состоит из 8-ми обозначенных буквами фрагментов, образующих две замкнутые системы — две «четверки»: ABCD и MNOP. Фрагменты «четверок»

The image displays a musical score for two pianos, consisting of two systems of two staves each. The first system is marked 'Très vif' with a tempo of 160. The left staff begins with a 4/8 time signature and a first ending bracketed from measure 1 to 7. A 'rall.' section follows, marked with 'sfz' and 'fff-p', leading to a second ending bracketed from measure 16 to 20. The tempo then changes to 'Rapide' at 132, marked with 'ff sempre'. The right staff also starts with 'Très vif' and 160, followed by 'rall.', 'dim. molto', and 'Rapide' at 132, marked with 'ff sempre' and '(sans accent)'. The second system features 'subitement retenu' at 184 and 'Rapide' at 132. The left staff has a first ending bracketed from measure 2 to 3, and a second ending bracketed from measure 5 to 10. The right staff has a first ending bracketed from measure 2 to 3, and a second ending bracketed from measure 5 to 10. The score includes various dynamic markings and performance instructions.

Ил. 2. П. Булез. Первая пьеса из «Структур II» (фрагмент)

Fig. 2. P. Boulez. Structures second Book [score for two pianos]. Universal Edition, 1967. P. 8

D'une extrême souplesse; très capricieux et fantasque
Modéré, mais plus nerveux, plus vif

environ
 (♩ = 120 / 132)
 (♩ = 92 / 80) [A]

Jouer avec beaucoup de continuité dans la phrase et les courtes linéaires.

Modéré, mais plus nerveux, plus vif
 (♩ = 120)
 (♩ = 92) [M] [N]

[B] [C]

♩ = égal-rapide [O]

Ил. 3. П. Булез. Вторая «вставка» из «Структур II» (фрагмент)

Fig. 3. P. Boulez. Structures second Book [score for two pianos]. Universal Edition, 1967.
 P. 98–99

чередуются 8-ю указанными автором способами, следуя друг за другом, как звенья цепочки:

A-M-B-N-C-O-D-P
 A-B-M-C-N-D-O-P
 A-B-C-M-D-N-O-P
 A-B-C-D-M-N-O-P
 M-A-N-B-O-C-P-D
 M-N-A-O-B-P-C-D
 M-N-O-A-P-B-C-D
 M-N-O-P-A-B-C-D

Каким бы ни был порядок, выбранный для исполнения восьми фрагментов, динамическая и артикуляционная схемы неизменны:

- | | | |
|------|---------------|--|
| I | $f > p$ | <i>legato</i> без педали постепенно становится <i>legato</i> с педалью |
| II | $mf > p < mf$ | <i>legato</i> с педалью |
| III | $f > mf$ | <i>staccato</i> |
| IV | $f > p < mf$ | <i>legato</i> без педали |
| V | p | <i>staccato</i> постепенно становится <i>legato</i> без педали |
| VI | f | <i>legato</i> с педалью постепенно становится <i>legato</i> без педали |
| VII | $p < f > mf$ | <i>legato</i> с педалью постепенно становится <i>legato</i> без педали |
| VIII | $p < f$ | <i>staccato</i> постепенно становится <i>legato</i> с педалью |

Во вставке 4 — иные схемы неизменных последовательностей динамических и артикуляционных знаков:

- | | |
|------|-----------------|
| I | $pppp < mf$ |
| II | $pppp < mf > p$ |
| III | $mf > pppp$ |
| IV | $p > pppp < p$ |
| V | mf |
| VI | $mf > p$ |
| VII | $mf > pppp < p$ |
| VIII | $pppp$ |

В нотации текстов применяется алеаторика ритма (он приближителен и выражен 6-ю длительностями — от половинной с точкой до шестнадцатой) и динамики (она обозначена 4-мя графическими символами, указывающими максимальную и минимальную громкость, усиление

и ослабление силы звучания). Внутри текста Булез за редким исключением предлагает пианистам придерживаться если не точных, то возможных динамических и штриховых решений каждого фрагмента; например, автор точно указывает темп игры, причем в каждом варианте введения «текстов», «динамический амбитус», педализацию, штрихи и т. д. (ил. 4). В целом Булез оперирует ограниченным числом динамических уровней и типов штрихов, четко оговоренных или выписанных в схемах и таблицах, по-разному комбинируя их и оставляя за собой композиционный контроль всех параметров музыкального материала.

The image shows a musical score for two pianos. At the top, it is titled "Flou et assez lent, plus dense" with a tempo instruction "Tempo: voir ci-dessous". Below this, the tempo is specified as "Pas trop lent", "Plus détendu", and "Pas trop lent". The score includes dynamic markings such as *mp*, *pp*, *mf*, and *p*. Performance instructions include "Superposer* ou jet alterner les deux systèmes" and "toujours: Pédale jusqu'au son suivant". The score is divided into sections marked "dernier" and "premier".

Ил. 4. П. Булез. «Текст» из «Структур II» (фрагмент)

Fig. 4. P. Boulez. Structures second Book [score for two pianos]. Universal Edition, 1967. P. 86

Булезу как художнику была близка идея многогранности смыслового содержания произведений и семантической многозначности образов, и для этой цели он обратился к алеаторике, допускающей элемент неопределенности деталей музыкального текста и формы. Композитор был убежден, что «каждая пьеса должна иметь свою собственную форму, притом не задуманную заранее, но найденную в процессе творчества <...>. Сегодня форма творится непосредственно в процессе сочинения» [Булез 1990, 34]. Однако какими бы подвижными ни были музыкальный текст и форма в партитурах Булеза, они складываются при условии четкой

художественной концепции и структурной организации опуса. И несмотря на множественность вариантов формы сочинений Булеза, слушатель узнает их в каждом исполнении по неповторимому авторскому материалу и той художественной концепции, которая отражена и сохранена в каждой «версии» формы. Булез видел в музыке проявление универсальных законов, лежащих в основе мироздания, и стремился претворить их в музыке. Внешняя изменчивость облика музыкального произведения служила для него поводом для серьезных размышлений о бытии, искусстве и человеке.

Литература

- Булез 1990 — Булез П. Главное — это личность: беседа с Н. Зейфас // Советская музыка. 1990. № 8. С. 32–39.
- Музыкально-теоретические системы 2006 — Холопов Ю., Кириллина Л., Кюреган Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского; Издательский дом «Композитор», 2006. 632 с.
- Петрусёва 2002 — Петрусёва Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: Монография. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
- Сапонов 1982 — Сапонов М. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 77 с.
- Холопов 2009 — Холопов Ю. Гармонический анализ: в 3-х частях. Ч. 3: учебное пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 196 с.
- Хрущева 2014 — Хрущева Н. Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берио, Дж. Джойса: Автореферат дисс. канд. иск. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) имени Н. А. Римского-Корсакова, 2014. 25 с.
- Boulez 1963 — Boulez P. Sonate, Que Me Veuz-tu? // Perspectives of New Music. 1963. № 1 (2) (Spring). P. 32–44.
- Boulez 1964 — Boulez P. Alea / Trans. by D. Noakes, P. Jacobs // Perspectives of New Music. 1964. № 3 (1), Fall-Winter. P. 42–53.
- Boulez 1986 — Boulez P. Orientation: Collected Writings by Pierre Boulez / Ed. by Jean-Jacques Nattiez, tr. by Martin Cooper. Cambridge: Harvard University Press, 1986. 541 p.
- Griffiths 1978 — Griffiths P. Boulez. New York; Melbourne, London: Oxford University Press, 1978. 64 p.
- Griffiths 1981 — Griffiths P. Modern Music. London: J. M. Dent, 1981. 331 p.
- Potter 1971 — Potter G. The Role of Chance in Contemporary Music. Diss., Ph. D. (music), Indiana University, 1971. 179 p.
- Simms 1986 — Simms B. Music of the Twentieth Century: Style and Structure. New York, London: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers, 1986. 450 p.

Stuckenschmidt 1969 — *Stuckenschmidt H. Twentieth Century Music* / Trans. by R. Devenson. Toronto: McGraw-Hill Nook Company, 1969. 256 p.

References

- Bulez P. (1990) Glavnoe — eto lichnost'. Beseda s N. Zeyfas [The main is person. Talk with N. Zeifas]. In: Sovetskaya muzyka. 1990. Vol. 8. P. 32–39. In Russian.
- Muzykal'no-teoreticheskie sistemy (2006) Kholopov Yu., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov G., Pospelova R., Tsenova V. Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: Uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov. [Musical and theoretical systems: The textbook for historical and theoretical and composer faculties of musical higher education institutions]. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory; Izdatel'skiy dom "Kompozitor". 632 p. In Russian.
- Petruseva 2002 — Petruseva N. (2002) Pierre Boulez. Estetika i tekhnika muzykal'oy kompozitsii: Monografiya. [Pierre Boulez. Aesthetics and technique of musical composition: Monograph]. Moscow, Perm': Real, 2002. 352 p. In Russian.
- Saponov M. (1982) Iskusstvo improvizatsii. Improvizatsionnye vidy tvorchestva v zapadno-evropeyskoy muzyke srednikh vekov i Vozrozhdeniya [Improvisation art. Improvisational types of creativity in the Western European music of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Muzyka. 77 p. In Russian.
- Kholopov Yu. (2009) Garmonicheskiy analiz: In 3 pt. Pt. 3: uchebnoe posobie [Harmonic analysis in three parts. Part three: Textbook]. Moscow, Nauchno-izdatel'skiy tsentr Moscow State Conservatory. 196 p. In Russian.
- Khrushcheva N. (2014). Vzaimodeystviye muzyki i literatury v tvorchestve P. Buleza, L. Berio, J. Joyca: Avtoreferat diss. kand. isk. [Interaction of music and literature in P. Boulez, L. Berio, J. Joyce's creativity: thesis of candidate dissertation]. Saint Petersburg, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. 25 p. In Russian.
- Boulez P. (1963) Sonate, Que Me Veuz-tu? In: Perspectives of New Music (1963). № 1 (2). P. 32–44.
- Boulez P. (1964). Alea. Trans. by D. Noakes, P. Jacobs. In: Perspectives of New Music (1964). № 3 (1). P. 42–53.
- Boulez P. (1986) Orientation: Collected Writings by Pierre Boulez. Ed. by Jean-Jacques Nattiez. Trans. by Martin Cooper. Cambridge, Harvard University Press. 541 p.
- Griffiths P. (1978) Boulez. New York; Melbourne, London, Oxford University Press, 1978. 64 p.
- Griffiths P. (1981) Modern Music. London, J. M. Dent, 1981. 331 p.
- Potter G. (1971) The Role of Chance in Contemporary Music. Diss., Ph. D. (music). Indiana University. 179 p.
- Simms B. (1986) Music of the Twentieth Century: Style and Structure. New York, London, Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers. 450 p.
- Stuckenschmidt H. (1969) Twentieth Century Music. Trans. by R. Devenson. Toronto, McGraw-Hill Nook Company. 256 p.

Кузьменко, Лариса Сергеевна

ORCID: 0000-0002-5107-5024

SPIN-код: 2966-6224

e-mail: princ4212v@mail.ru

Выпускница Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (класс профессора Л. Г. Ковнацкой, 2018). Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Отрадненской детской школе искусств и в музыкальной школе «Виртуозы».

187332 Ленинградская обл., г. Отрадное, ул. Комсомольская, 5

Larisa S. Kuzmenko

ORCID: 0000-0002-5107-5024

SPIN-code: 2966-6224

e-mail: princ4212v@mail.ru

Graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (class of Professor Liudmila G. Kovnatskaya, 2018); teaches musical-theoretical disciplines at the children's music school and at the music school *Virtuosos*.

5 Komsomolskaya str., Otradnoe 187332, Russia

*В зеркале чужого слова
(опера «The Knot Garden»
Майкла Типпета)*

Статья посвящена опере «The Knot Garden» английского композитора Майкла Типпета (1905–1998). Автор исследует влияние «чужого слова» на содержание либретто и музыки оперы: атрибутируются и анализируются источники, которые композитор так или иначе имел в виду при написании оперы. Высказывается предположение об автобиографическом подтексте в содержании оперы.

Ключевые слова: *английская опера, Майкл Типпет, либретто, Уильям Шекспир, психоанализ, «чужое слово».*

УДК 782.1
ББК 85.313(3)

*In the Mirror of Intertext
("The Knot Garden")
by Michael Tippett*

The article is devoted to the opera *The Knot Garden* by the English composer Michael Tippett (1905–1998). The article explores the influence on the content of the libretto and music of the opera quotes from various works (from classical literature, academic music, blues songs). The article explores the autobiographical references in the opera.

Keywords: *English Opera, Michael Tippett, libretto, William Shakespeare, psychoanalysis, the intertext.*

DOI: 10.26156/OM.2019.40.2.004

Лариса Кузьменко

В зеркале чужого слова (Опера «The Knot Garden» Майкла Типпета¹)

Майкл Типпет (1905–1998) — один из мэтров английской композиторской школы XX века, старший современник и друг Бенджамина Бриттена — часто обращался к жанрам, связанным со словом: текст давал ему возможность наиболее внятно заявлять о волнующих проблемах. Оперу же Типпет превратил в трибуну самых насущных тем и идей своего творчества².

Третья опера Типпета — «The Knot Garden» (1970) — написана в экспрессионистский, экспериментальный период его творчества [Кемп 1987, 401]. В ней достигли апогея эмансипация диссонанса, хроматизм, атональность. Новый для Типпета модернистский язык «был связан с его стремлением представить более широкий круг человеческих переживаний меняющегося мира: войну, насилие, вопросы пола и гендера, социальное и межличностное отчуждение» [Clarke 2001, 20].

Воодушевленный советом Т. С. Элиота во время совместной подготовки либретто для оратории «Дитя нашего времени» (1939–1941), в дальнейшем Типпет сам писал

¹ В русской транслитерации фамилии композитора автор статьи руководствовался написанием, принятым в англоведческих трудах Л. Г. Ковнацкой с 1970-х годов.

² Типпет написал пять опер: «The Midsummer Marriage» (1947–1952), «King Priam» (1958–1961), «The Knot Garden» (1966–1970), «The Ice Break» (1973–1976), «New Year» (1986–1988).

тексты к своим сочинениям, в том числе и оперные либретто; «The Knot Garden» не стал исключением.

«The Knot Garden» — первая опера композитора, действие которой происходит в современную эпоху. Семь персонажей оперы в поисках гармонии отношений формируют микросоциум, отражающий многомерность современного общества. Каждый персонаж олицетворяет социальную или психологическую проблему: семьи (Теа, Фабер), детства и взросления (Флора), самопонимания (Мангус), расового (Мэл), гендерного (Дениз) и ЛГБТ (Дав) равноправий. «Конфронтация», «Лабиринт», «Шарады» — такие названия Типпет дает трем актам, образующим макроструктуру «The Knot Garden».

В семье супругов Теа и Фабера царит взаимонепонимание: их приемная дочь-подросток Флора вступает в сложный возраст взросления. Страх взросления сконцентрирован для Флоры в Фабере — она мнит себя объектом его сексуальных притязаний. Странности в поведении Флоры заставляют Теа подозревать Фабера в том, о чем она боится спросить обоих. Чтобы разобраться в сложившейся ситуации, Теа приглашает в дом психоаналитика Мангуса, которого сопровождают его ассистенты — влюбленная гомосексуальная пара — Дав (музыкант, белый) и Мэл (писатель, афроамериканец). Мангус разрабатывает терапию, цель которой — заставить пациентов говорить друг с другом. Он сталкивает их по двое, побуждая к диалогу (во II акте), а затем приглашает всех (кроме Теа) участвовать в постановке «Бури» У. Шекспира (в III акте). Инсценировка «Бури» — лечение методом абреакции (ролевой игры). По мнению Мангуса, надев маски (Флора играет Миранду, Фабер — Фердинанда, Дав — Ариэля, Мэл — Калибана, а сам Мангус — Просперо) и разыграв специально подобранные шарады, пациенты смогут пережить подсознательно желаемый или пугающий их опыт, а также высказать друг другу (хотя бы устами героев Шекспира) то, что они не в силах сказать от своего имени. Цель игры в шарады — получить ясное и осмысленное понимание своего внутреннего «я». Однако распланированную терапию нарушает неожиданный приезд Дениз — сестры Теа, феминистки. Она становится катализатором непредусмотренных событий: происходят перегруппировки в любовных и дружеских отношениях.

В этой опере уникально не столько ставшее визитной карточкой Типпета остросоциальное содержание, сколько личностный, глубоко интимный характер претворения сюжета. «The Knot Garden» — самый автобио-

графический опус композитора. Несколько персонажей и ситуаций имеют непосредственное отношение к личной жизни композитора, его семье и близким друзьям [Кемп 1987, 1–65]. В максимальной мере автобиографичен образ музыканта Дава. Центральный аспект в опере — *внутриличностный*, поэтому на первом плане оказываются переживания персонажей, а главным местом действия является их душа. Герои, путешествуя по собственному бессознательному, пытаются понять себя.

Сюжет оперы крупным планом представляет собой терапию психоаналитика Мангуса, которую проходят персонажи-архетипы. Типпет создает результативные ситуации, в сценах переживаются последствия событий, показанных очень кратко или не показанных вовсе, поступки персонажей имеют психоаналитическую подоплеку. Все это делает «The Knot Garden» произведением, к которому нужно не единожды подбирать ключи понимания, интерпретируя смысл.

* * *

Символичность сюжета «The Knot Garden» отражена в названии оперы, непереводаемом на русский без потери заложенных в оригинале значений. «Knot — <...> „узы“ (брака, например), „проблемы“, „трудности“ <...>, а также „узел“ в саду, из которого вырастают ветви... Здесь же, у Типпета, имеются в виду узы связей, узлы комплексов, „сад комплексов“. В ино-сказании сад — это и душа человека, и его дом, и общество в целом» [Ковнацкая 1986, 188].

Одной из ассоциаций, которые возникают в связи с мифологемой «сада», является понятие «рая». «И насадил Господь Бог рай в Эдеме <...> И взял Господь Бог человека, и поселил его в саду Эдемском, чтобы возделывать его и хранить его»³. При этом важна двусмысленность слова «*knot*»: произносимое как [ndt] = «нот», на слух оно воспринимается так же, как частица отрицания — «*not*». В результате название оперы на слух воспринимается как «не сад». Звуковая и смысловая игра — «не сад» = «не райский сад» = «не рай» — вызывает ассоциацию с «Потерянным раем» Д. Мильтона: потеря рая = потеря взаимопонимания.

Либретто «The Knot Garden» предоставляет режиссеру-постановщику минимум информации, оно не содержит конкретных сведений о жизнях персонажей. Действие оперы развивается в течение любого, рядового дня современности, но в этом дне (как это бывает в пьесах Б. Шоу,

³ Бытие: глава 2, стих 8; 15.

Б. Брехта, в романах Дж. Джойса) сконцентрировано *время как совокупность смыслов* — время гораздо большее, чем только лишь день. Место действия иллюзорно, открывая простор воображению. «Если бы место действия было видимым, то это мог бы быть высокий дом с садом, стоящий рядом с промышленным городом», — комментирует композитор [Tirrett 1970, 5].

Специфический сюжет требует нестандартных декораций. Возможно, этим и объясняется отказ от привычного для английской романной традиции дома. Будучи более зрелищной декорацией, сюрреалистически резонируя с душевным состоянием персонажей, сад в опере становится «видимой проекцией личности» [Kemp 1987, 405], визуализирует идею внутреннего мира, и потому внешний вид сада, согласно авторским сценическим ремаркам, меняется на протяжении оперы в зависимости от состояния персонажей на сцене. «Когда отношения в опере становятся нежными, сад похож на розарий; когда отношения напряженные — на лабиринт» [Kemp 1987, 405]. Радикально изменившимся — тернистым, искореженным сад предстает во II акте: он находится «в полном беспорядке, похож на лабиринт» [Tirrett 1970, 4], становясь физическим воплощением душевной болезни персонажей.

Символичны имена героев оперы. Звучание имени Теа близко древнегреческому «Θεά» и переводится как «богиня», а греческое «θεά» — «озерцание». Кроме того, английская версия «Tea» ([θɪa] = «сиа») напоминает и о имени греческой богини Луны — Селины — женского символа, связанного с цикличностью жизни, с процессами зачатия и рождения. Имя Флоры символизирует юность, чистоту, девственность. Это имя носила древнеримская богиня цветов, весны. Возможно, прототипом имени Дениз является имя священномученика Дениса — христианского святого III века, первого епископа Парижа, Дионисия Парижского. То, что в качестве прототипа имени Дениз Типпет выбрал мужское имя, подчеркивает брутальность ее образа.

Прототипом имени Мангуса стали имена двух персонажей Б. Шоу: Магнуса⁴ и Мангана. Магнус — из «Яблочной корзины» — великий король, умный, властолюбивый филантроп, убежденный в исторической предначертанности своей судьбы; Манган — глуповатый, высокомерный миллионер из «Дома, где разбиваются сердца».

⁴ В пер. с лат. «magnus» — «могущественный».



В либретто «The Knot Garden» автор обращается к широкому спектру литературных источников: от XVI — до XX века, от Шекспира — до модернистов и блюзменов. На либретто прямо (цитированием) или косвенно (инспирированием драматических ситуаций) оказали влияние пьесы, романы, стихотворения, тексты песен. Для полного понимания событий оперы необходимо иметь в виду многочисленные отсылки, которыми Типпет насыщает либретто.

Вербальный текст оперы можно рассмотреть в контексте концепций «открытого произведения» У. Эко, интертекстуальности Ю. Кристевой, «чужого слова» и «диалога» М. Бахтина: все они поднимают вопрос о роли читателя в интерпретации.

Феномен «чужого слова» подразумевает, что текст произведения выполняет двойную функцию: обращается к теме (внутри) и к другим текстам, к «чужому слову» (вовне). В итоге возникает «взаимодействие контекстов», «многоакцентность слова», «изменение акцента слова в разных контекстах», «реагирование слова на слово» [Бройтман 1997, 153]: произведения вступают в диалог. При изучении художественного объекта нужно учитывать «многоголосие» того высказывания, которое в нем заключено [Бахтин 1997, 178]. Цитирование, использование конструкции «текст-в-тексте» (*mise-en-abyme*) — игра в чужое слово — значительно углубляют содержание либретто, делают его многомерным. Ниже будут названы те тексты, которые Типпет так или иначе имел в виду при создании либретто «The Knot Garden».

Самое важное влияние на построение либретто и на смысловое содержание оперы в целом оказала «Буря» Шекспира; показательно, что сценарии для шарад III акта Типпет берет из «Бури»⁵.

«Буря» — последняя поздняя пьеса Шекспира, относящаяся к так называемым «комедиям прощения», где все противоречия разрешаются внезапным покаянием и последующим прощением. «Все грешны, все

⁵ Типпет и раньше развивал творческие идеи Шекспира в своих сочинениях, например, в опере «The Midsummer Marriage». Однако количество обращений именно к «Буре» на протяжении всего творческого пути композитора со всей очевидностью доказывает, что именно эта пьеса Шекспира многое значила для Типпета. «Песни для Ариэля» (для среднего голоса и инструментального ансамбля, 1962), «Песни для Дава» (для тенора соло и камерного оркестра, 1970), заключительный хор оперы «The Ice Break» (1976); оратория «Маска времени» (1982), «Песни для Калибана» (для баритона и фортепиано, 1995), Сюита «Буря» (для тенора, баритона и ансамбля, 1961–1991), — все эти произведения Типпета связаны с «Бурей».

прощенья ждут. Да будет милостив ваш суд» — таковы финальные строки «Бури». Прощение является ключевым моментом и в содержании оперы Типпета.

Исследования последнего времени доказывают, что проблематика «Бури» Шекспира словно предвосхищает актуальные гендерные и психоаналитические вопросы, обсуждаемые в «The Knot Garden».

В 1950-х и 1960-х годах, когда колониальные державы были свергнуты в Африке и Карибском бассейне, а движение за гражданские права набирало обороты внутри США, «Буря» стала чем-то вроде литературного поля битвы и до начала 1970-х оставалась основополагающим текстом оппозиционной линии для выражения геополитических, исторических, культурных противоречий, опровергая представления о неполноценности коренных народов.

В 1968 году режиссер П. Брук осуществил вызывающую постановку «Бури» в лондонском The Round house. Эта интерпретация была вдохновлена радикальным переосмыслением Шекспира: остров Просперо — не идиллическая утопия, а место жестокой борьбы с узурпацией власти и порабощением, где история Калибана звучала как «глава из истории человечества» [Kott 1967, 176].

В театральных постановках конца XX века проявляет себя психоаналитический подход, при котором Ариэль и Калибан становятся продолжением личности Просперо. В последние десятилетия XX века художники нередко прочитывают «Бурю» сквозь призму гендерных противоречий; таковы фильмы Д. Джармана (1979) и П. Мазурски (1982). Интересен опыт режиссера Д. Тэймор, которая предпринимает радикальный шаг феминизации Просперо (его роль исполняет актриса Х. Миррен). Образ Ариэля часто решается и с подчеркиванием его андрогинии. Если в театральных постановках XVII века Ариэль — это, как правило, мужская роль, то уже в XVIII веке и до 1930-х годов Ариэля чаще играют женщины⁶. Дух Ариэля у Шекспира носит мужское имя, но его пол Шекспиром не указан, а все роли, которые он играет по приказу Просперо, — женские (морская нимфа, гарпия). То, что Дава в шарадах оперы получает роль Ариэля, акцентирует его гендерную амбивалентность: в одном из своих эссе Типпет описывает Дава как «*сексуально амбивалентного*» или «*бисексуального*» [Tippett 1980, 236].

⁶ В числе театральных опытов, подчеркивающих двойственную природу Ариэля, — спектакль А. Эфроса (для «Декабрьских вечеров» С. Т. Рихтера), в котором режиссер предложил А. Вергинской сыграть сразу две (мужские!) роли: Просперо и Ариэля.

Множественные параллели с «Бурей» Шекспира, обнаруживающие себя в «The Knot Garden», показывают, насколько глубоко Типпет постиг многогранность и многослойность шекспировской пьесы, ее способность резонировать остро актуальным проблемам современности.

* * *

Помимо сюжетных и концепционных параллелей с «Бурей», немало литературных произведений воспроизводится в либретто «The Knot Garden» в репликах персонажей — в виде прямых или скрытых цитат (без использования кавычек). Так, последняя реплика Мангуса — Просперо (9-я сцена III акта) является цитатой из «Короля Лира»: «*Я просто глупый, любящий старик*». Одинокий Лир произносит ее, осознавая свое фиаско как отец и король; таким образом Типпет намекает на провал миссии Мангуса: авторитет Мангуса как психоаналитика разрушается.

Репликами из «Алисы в Зазеркалье» Л. Кэрролла обмениваются Дав, Мэл и Флора при их знакомстве (9-я сцена I акта). Поначалу Флора охотно принимает игру Дава и Мэла, но затем отвергает детскую роль. Эти два состояния — детскость и исповедальное отрицание инфантильности — реализованы и музыкально: разговорная сцена сменяется неожиданно страстным ариозным пением.

В 8-й сцене Флора впервые остается перед публикой одна. Она поет незатейливую песенку на текст детской считалочки «*Eeny, meeny miny moe...*». Песенка не безобидна: у считалочки расистские корни⁷; она становится косвенным намеком на появление чернокожего Мэла — Мэл и Дав выходят на сцену сразу после песенки Флоры.

Вкрапления текстов блюзовых песен содержит септет финала I акта. Типпет строит текст своего оперного блюза, свободно цитируя⁸ несколько песен Bobby «Blue» Bland («Honky Tonk», «That's the Way Love Is», «Turn on Your Love Light»). Здесь Типпет повторяет опыт своей оратории «Дитя нашего времени», где блюзы выступают в функции хоралов в пассионах [Ковнацкая 1980, 123–129]. Однако Типпет не цитирует блюзовые мелодии, как в оратории, а лишь воссоздает блюзовый стиль. Септет — кульминация I акта — представляет собой противостояние конфликтующих сторон, в котором принимают участие все действующие лица. В вокальном ансамбле рассерженных людей, не слышащих друг друга, каждый

⁷ Такие двусмысленные детские песенки звучат в опере Бриттена «Поворот винта».

⁸ Только текст, музыка не цитируется.

кричит о своей боли и обращается сам к себе. По сути это не септет, а своего рода сумма «семи монологов», кульминационный финал-*разногласие*. В заключении септета возникает полипластовость схожих музыкально, но различных по смыслу высказываний. Плотная музыкальная текстура создает эффект «кричащей клаустрофобии». Блюз достигает кульминации и превращается в инструментальный ансамбль без блюзового стилевого маркера.

Другое решение Типпет находит для септета финала III акта, где все персонажи поочередно пропевают строку из стихотворения Й. В. Гёте «Das Magische Netz»: «*Мы ощущаем волшебную сеть, которая связывает нас воедино*». Заключительный септет оперы просто и органично выражает идею объединения людей в музыке, любви и прощении: Типпет дает персонажам унисонные реплики или реплики на один текст и одну мелодию. По очереди, канонически, они исполняют фразу, создавая диссонантное крещендо, после чего внезапно канон останавливается, и персонажи допевают фразу вместе, в унисон. Музыка оркестра в этот момент иллюстративна: реплика «*мы ощущаем робкий момент*» сопровождается *pianissimo* деревянных духовых инструментов. Переход же к объединению реализован разрешением жесткого кластера в полнозвучный консонантный аккорд. Это и есть момент, когда персонажи в буквальном и психологическом смысле поворачиваются лицом друг к другу.

Эпиграф оперы «*Я и такой как есть не пропаду*» — еще одна цитата из Шекспира, «All's well that ends well» / «Все хорошо, что хорошо кончается» (IV акт, 3-я сцена). В пьесе эти слова произносит Parolles — персонаж, воплощающий зло. Однако эпиграфом оперы можно считать и строки из стихотворения У. Блейка «Улыбка», на которые указал сам композитор: «But only one Smile alone / That betwixt the Cradle & Grave / It only once Smild can be / But when it once is Smild / Theres an end to all Misery»⁹.

* * *

Всего две цитаты в опере воспроизводят не только текст, но и музыку оригинала. Первая — широко известная песня протеста «We shall overcome» («Мы победим»), гимн борцов за свободу, который пели на митингах,

⁹ В радиointerview BBC 3 декабря 1970 года Типпет сказал, что все время, пока он работал над оперой, в его голове, как *idée fixe*, как источник вдохновения, повторялись эти строки: «Но единой Великой Улыбке / Суждено на устах человеческих / Единожды вспыхнуть в пути / От Колыбели до Гроба; / Но достаточно ей расцвести — / И впадает в ничтожество Злоба» (перевод А. В. Парина).

фестивалях и концертах П. Сигер, Д. Баез, Б. Спрингстин. Песня цитируется в сцене Мэла и Дениз (II акт, 7-я сцена), указывая на общность их гражданских интересов. Проводится она не целиком и узнаваема не сразу: начальный раздел цитирования основан на инверсии мелодии, и лишь в самом конце сцены Мэл цитирует ее в исходном виде. Сцена Дениз и Мэла — редкий в опере момент нежной, утешительной музыки. По сути, это завуалированный любовный дуэт: музыка постепенно приобретает тонкое фактурное, легкое, вдохновенное звучание.

Песня Ф. Шуберта «Любимый цвет» (№ 16 из цикла «Прекрасная мельничиха» на стихи В. Мюллера) — единственная одновременно и текстовая и музыкальная цитата, проводимая полностью, в ясно узнаваемом виде. Это цитирование имеет важнейшее драматургическое, смысловое и автобиографическое значение.

Цитата проводится в 9-й сцене II акта. На сцене Флора и Дав — два самых потерянных персонажа. Оба переживают чувство болезненного отчаяния, вызванного страхом надвигающегося неизведанного взросления (Флора) и изменой любимого человека (Дав). Местоположение сцены высоко значимо: завершая II акт, она является переломным моментом в драматургии оперы и знаменует собой поворот к всеобщему прощению и примирению.

Место, которое отводится сцене (точка золотого сечения), музыка, которая ей отдана, сад-розарий, который показан в кульминации сцены, — все это демонстрирует исключительный статус Дава и Флоры в сознании Типпета. Неожиданность этой музыкальной цитаты — особенно сильный момент в опере. Сильный и в стилевом, и в психологическом отношениях. Почему Типпет выбирает в качестве цитаты именно Шуберта, именно эту песню? «Любимый цвет», с его низким регистром, тихой динамикой, безысходным тоническим остинато басов, напоминающим звон погребального колокола, — вызывает болезненное, щемящее чувство. Можно сказать, что Флора поет Шуберта в желании уйти от реальности, она создает иной, далекий мир, манящий ее.

Но почему девочка-подросток 1960-х годов в момент отчаяния поет именно Шуберта? Почему она не поет песню Beatles, например? Почему Дав повторяет эту песню вслед за Флорой, словно именно эта песня раскрывает и его чувства? Кажется невозможным, чтобы Типпет, с его любовью к тексту, к символам, к намекам, в столь драматургически значимой сцене не вложил бы глубинного скрытого смысла в выбор цитируемого материала. Цитирование Шуберта запускает механизм межтекстовых ассоциаций и биографических аллюзий. Песня Шуберта находится в завершающей части вокального цикла (16-й номер из 20), и это точка,

от которой настроение песен погружает в глубины депрессии. В завершении цикла жанр колыбельной выступает символом ухода.

Еще один слой ассоциаций связан с тем, что Мюллер помещает под мастерье под сень ив. Ива напоминает об Офелии Шекспира в последние минуты ее жизни. Именно «Песню об иве» поет Дездемона в 3-й сцене IV действия «Отелло». Плакучая ива — символ девушки, покинутой любимым. Ива — дерево скорби и смерти. Ива Мюллера — Шуберта — символ, который заставляет сознание выстраивать ассоциативную цепочку: Типпет — Шуберт — Мюллер — Шекспир.

Сцена Дава и Флоры связана с рядом автобиографических моментов, в частности, с глубоко интимным переживанием чувства идентичности пола. У Флоры оно, видимо, запутанно («Иногда мне снится, что я мальчик...»), а дважды повторенное Давом «Да, я понимаю» и то, что он вторит песне Шуберта, говорит о полном сочувствии Дава Флоре. Дав и Флора — родственные души. Отсюда — то сострадание и понимание, которые они испытывают друг к другу. Кроме того, сцена является прямой автобиографической отсылкой: биографы в таком свете указывают на отношения Типпета с Франческой Эллинсон [Graham 2017, 258].

Не случайна и основная тональность песни Шуберта, си минор. Для «The Knot Garden» характерно преобладание диссонирующих, нетональных отношений, поэтому тональные островки в опере воспринимаются как особенно значимые. Основные драматургически важные моменты в опере написаны либо в си миноре, либо в близких ему тональностях. Тон *h* — звук, с которого начинается опера (главный тон додекафонного ряда во вступлении), ария Дениз написана в *h-moll*, блюзовый септет — в условно субдоминантовом *E-dur*, песня Дава — в доминантовом *Fis-dur*, ария Теа из III акта — главным образом в *H-dur*, эпилог оперы завершается торжествующим *H-dur*. Й. Кемп считает, что существование редких тональных моментов в опере является метафорой поиска персонажами психического спокойствия, опоры [Kemp 1987, 431]. «The Knot Garden» словно бы «ищет» и иногда находит тональность. Выбор тонального центра падает именно на *h-moll* / *H-dur*. Семантика *h-moll* понятна: «Любимый цвет» Шуберта встает в архетипический ряд глубоко трагических си-минорных произведений (месса И. С. Баха, «Неоконченная симфония» Ф. Шуберта, «Патетическая» симфония П. И. Чайковского). Типпет описывает *h-moll* как «черную тональность, самую низкую из низких» [Kemp 1987, 431]. Учитывая, что в «The Midsummer Marriage» *H-dur* сопровождал «волшебный поцелуй», завершение «The Knot Garden» сияющим *H-dur* кажется особенно значимым.

Таким образом, цитирование Шуберта полифункционально: слушатель испытывает катарсис при новой встрече со знакомым шедевром, удовольствие от исключительной деликатности, с которой Типпет обращается с цитируемым материалом, восхищение драматической уместностью цитаты. Безусловно, это один из самых вдохновенных моментов оперы.

* * *

Представляют собой интерес литературные и драматические произведения, которые Типпет использует как *прообраз для создания драматургии сцены*, и тогда персонажи «играют роли» по канве, сцена строится «по шаблону».

Драматургическое содержание оперы напрямую связано с пьесой Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца», II акт которой содержит последовательность «дуэтов»-столкновений персонажей друг с другом, что предвосхищает столкновения типпетовских персонажей в «Лабиринте» II акта, самой сюрреалистичной части оперы. Сюжетная задача акта — реализация Мангусом первого этапа терапии: словно кукольник, он сводит тех персонажей, которые должны поговорить, но все еще не могут. Отсюда — прерывистый характер действия и ощущение фатальной неразрешимости конфликта на каждом этапе действия. В каждой новой сцене одна пара «всасывается» в «вихрь», который приносит нового персонажа в центр. В конце сцены одного из персонажей вихрь «уносит» — после чего наступает время для новой пары. В этом акте персонажи быстро движутся, входят и выходят из главного действия. В центре всегда оказываются два персонажа, и этот момент — ключевой момент их конфликта. Музыка «вихря» не меняется, она начинает звучать незадолго до окончания диалога, поэтому слушатель заранее предчувствует конец сцены. Действие в «Лабиринте» формируется не столько сюжетом, сколько отношениями. Изменение пар создает абстрактную структурную логику, и именно она контролирует ход действия, а не сюжет или персонажи. Действие завершается только тогда, когда все перестановки пар разыграны.

Комедия Т. С. Элиота «Вечеринка с коктейлями», вероятно, также оказала влияние на драматургию оперы. Доктор Райли и его ассистенты Джулия и Алекс спасают брак Чемберленов (супругов Эдварда и Лавинию). Тривиальный сюжет — семейная драма — раскрывает внешнюю, бытовую тематику пьесы, конфликт которой лежит гораздо глубже. В опере отсылка к Элиоту важна в 10-й и 12-й сценах I акта — первых

в череде травматичных сцен-перегруппировок отношений между парами. Обе сцены — немые, решены инструментально. Авторские ремарки описывают происходящее, напоминая своим содержанием сюрреалистический сон:

Участники оглядывают друг друга, как в ритуальном танце. Каждый из мужчин берет стакан с подноса Теа, берет и она сама. Они поднимают стаканы и собираются пить. Мэл очарован Теа. Дав оказывается в одиночестве. Теа, подобно Цирцею, гипнотически манит Мэла за собой в сад, как будто соблазняя его.

Согласно морфологии сказки В. Проппа, эта сцена использует мотив «напитка» (магического любовного действия) — один из архетипических моментов «волшебной» сказки и средневековой рыцарской литературы.

Источники, повлиявшие на Типпета косвенно, также было бы интересно выявить. Хотя эти тексты не используются в либретто ни в виде цитат, ни как прообраз драматического действия, однако они играют важную роль в опере, создавая контекст того мира, в котором живут персонажи, и заменяя персонажам их биографии. Речь идет о романе швейцарского писателя М. Фриша «Номо Faber». Главный герой романа — инженер Вальтер Фабер — вызвал к жизни имя и характер героя Типпета — Фабера.

Номо Faber (с лат. «человек производящий») — это прозвище, которое дает Вальтеру возлюбленная его молодости, Ганна, за его чрезмерно рациональный, прагматичный, деловой склад ума. Действие романа охватывает год, а также — многочисленные воспоминания Вальтера двадцатилетней давности. В ходе романа происходит переоценка Вальтером жизненных ценностей. Сюжет сводит его с юной Сабет, в которую он влюбляется, и которая во многом меняет его мироощущение. Однако, с фатальной предопределенностью древнегреческой трагедии, оказывается, что Сабет — его дочь.

Читал ли Типпет роман Фриша? Неизвестно, но вряд ли профессия Фабера (оперный Фабер тоже инженер) и его отношения с Флорой являются совпадением, а значит, скорее всего, эта аллюзия не случайна. Хотя в опере почти нет информации о Фабере, отсылка к роману Фриша становится своего рода «биографией» Фабера.

Можно назвать целый ряд произведений, так или иначе воздействовавших на стилистику либретто. Типпет заявлял о влиянии на оперу драмы «Сон заключенных» К. Фрая [Kemp 1987, 102]. Кемп называет среди

возможных прообразов «The Knot Garden» пьесы Э. Олби¹⁰, Г. Пинтера, сочинения Р. Д. Лэйнга, роман «Между актами» В. Вульф, романы А. Мердок, в частности, «Отрубленная голова», где есть персонаж-психоаналитик, и «Честный проигрыш», чей сюжет близок оперному [Кемп 1987, 440].

* * *

Майкл Типпет, создавая либретто, не просто «транспонирует» драматические произведения в формат оперного либретто. Искусность такого рода работы превращает либретто в эстетически самодостаточную драматическую пьесу, вполне пригодную и для киносценария. Невозможно относиться к либретто «The Knot Garden» как к слою произведения, подчиненному музыке.

Стиль и тип либретто полисемический; в его паутину вплетено гораздо больше того, что выражено словами — оттенки значений, подтекст, сравнения, двойной смысл. Играя в калейдоскоп отсылок, в «чужое слово», Типпет запускает механизм ассоциаций, нередко симультанно множественных. В результате в сценах рассказывается не о том, что показано, а о чем-то еще, вне буквы текста. Текст либретто, «вместо того, чтобы иссякать, предстает обновленным, открытым для более глубоких „прочтений“» [Эко 2006, 127]. Отдельные его сюжетные моменты понять приблизительно к полноте можно только в том случае, если воспринимающий подготовлен. Неподготовленному слушателю-зрителю докопаться до сути тяжело, сюжет может показаться запутанным, надуманным, неестественным и плохо реализованным.

Включая в либретто такое количество отсылок, Типпет рисковал — много идей сразу способны превратить оперу в нагромождение понятий и «взорвать» ее восприятие. Да, опера «The Knot Garden» — одна из тех работ, которые оставляют у слушателя вопросы.

Изучая работу Типпета-либреттиста, исследователь понимает смысл его высказывания: «...опера, как бы она ни казалась нам главным образом музыкальным опытом, всегда в конечном счете зависит от современного театра» [Кемп 1987, 404]. Вот почему «The Knot Garden» объединяет

¹⁰ О влиянии на Типпета его современника — драматурга Э. Олби, представителя «театра абсурда», говорит использование ролевой игры в либретто «The Knot Garden». К слову, Олби принадлежит переработка пьесы английского драматурга Д. Купера «Все в саду».

традиции и формы оперного театра с чертами смежных искусств (театр, кино) и жанрово не вписывается в каноны чисто оперного жанра.

Постижение жанровой природы «The Knot Garden» усложняют специфические оркестровые эпизоды, которым Типпет дает кинематографическое название — Dissolve («наплыв»). В предисловии к клавиру о «наплывах» сказано следующее: «Для указания на смену кадров используется термин Dissolve, подразумевающий распад сценического действия и формирование его заново» [Tippett 1970, 1]. «Наплыв» появляется в опере восемь раз, на стыке сцен, и переключает восприятие от одной сцены к другой. «Наплывы» усиливают впечатление от оперы как от сменяющихся кадров в фильме, реализуют технику монтажа, «насиленно» соединяя порой не связанные сюжетно или логически соседние сцены. Музыкально все восемь «наплывов» одинаковы (кроме разросшегося трагичного «наплыва» между 2-й и 3-й сценами III акта). В III акте «наплывы» появляются перед шарадами (кроме третьей), что скрепляет мозаичную конструкцию III акта, построенного по принципу «театр в театре».

Жанровое своеобразие «The Knot Garden» отражает современные оперные тенденции: переживая процесс постоянных трансформаций, опера обрела множество разновидностей¹¹. «The Knot Garden» как оригинальное, символичное, автобиографичное, метафоричное произведение искусства вписывается в обширный и глубокий контекст, отражает время, определяет его важнейшие вопросы. Это дает основание назвать Майкла Типпета — по аналогии с названиями двух его крупнейших сочинений¹² — «Композитором Нашего Времени».

Литература

Бахтин 1997 — Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. Т. 5. Работы 1940–1960-х годов. М. : Русские словари, 1997. С. 159–206.

Буданов 2013 — Буданов А. В. Опера XXI века: жанр «на грани»? М. : Нобель-Пресс, 2013. 176 с.

¹¹ Вот их неполный перечень: моноопера, миниопера, микро-опера, фолкопера, опера-гротеск, документальная опера, опера-инсталляция; зонг-оперы, поп-оперы, рок-оперы, бард-оперы, «немые» оперы, фильмы-оперы, телеоперы, медиаоперы, арт-перформанс, «флешбэк» [Буданов 2013, 17]. К. Зенкин называет современный оперный театр «тотальным музыкальным театром современности»: «... союз танца, музыки и поэзии, напрошенный немецким романтиком в середине XIX века, стал основой музыкального театра века двадцатого: от жанровых гибридов Стравинского, Орфа и многих других до мистерии Штокхаузена, с одной стороны, и всей неакадемической, развлекательной сферы музыкальных шоу — с другой» [Зенкин 2010, 204].

¹² Имеются в виду оратории «Дитя нашего времени» (1939–1941) и «Маска времени» (1980–1982).

- Бройтман 1997 — *Бройтман С. Н.* «Диалог» и «монолог» — становление категорий. М.: РГГУ, 1997. 453 с.
- Зенкин 2010 — *Зенкин К. В.* От романтической музыкальной драмы к «тотальному музыкальному театру» авангарда. Вагнер — Штокхаузен // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 204–211.
- Ковнацкая 1980 — *Ковнацкая Л. Г.* Майкл Типпет // Советская музыка. 1980. № 11. С. 123–129.
- Ковнацкая 1986 — *Ковнацкая Л. Г.* Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития. М.: Советский композитор, 1986. С. 169–202.
- Эко 2006 — *Эко У.* Открытое произведение / Перев. с итал. А. П. Шурбелева. СПб.: Симпозиум, 2006. 412 с.
- Clarke 2001 — *Clarke D.* The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 356 p.
- Graham 2017 — *Graham M.* Shakespeare and Modern British Opera: Into The Knot Garden. London: Royal Holloway, University of London, 2017. 364 p.
- Kemp 1987 — *Kemp I.* Tippett: The Composer and His Music. New York: Oxford university press, 1987. 516 p.
- Kott 1967 — *Kott J.* Shakespeare Our Contemporary, 2nd ed., trans. Boleslaw Taborski. London: Methuen, 1967. 317 p.
- Tippett 1970 — *Tippett M.* The Knot Garden. London: Schott, 1970. 311 p.
- Tippett 1980 — *Tippett M.* Music of the Angels: Essays and Sketchbooks of Michael Tippett, ed. Meirion Bowen. London: Eulenberg, 1980. 244 p.

References

- Bakhtin M. M. (1997) Problema rechevykh zhanrov [The problem of speech genres]. In: Bakhtin M. M. Sbornie sochineniy v 7 vol. Vol. 5. Raboty 1940–1960-kh godov [Collected works in 7 vols. Works of 1940–1960 years]. Moscow: Russkie slovari. P. 159–206. In Russian.
- Budanov A. V. (2013) Opera XXI veka: zhanr «na grani»? [21st century Opera genre on the verge?]. Moscow: Nobel'-Press. 176 p. In Russian.
- Broitman S. N. (1997) «Dialog» i «monolog» — stanovlenie kategoriy [Dialogue and monologue is the emergence of categories]. Moscow: RGGU. 453 p. In Russian.
- Zenkin K. V. (2010) Ot romanticheskoy muzykal'noy dramy k «total'nomu muzykal'nomu teatru» avangarda. Wagner — Stockhausen [From the romantic musical drama to the avant-garde “total musical theater”. Wagner — Stockhausen]. In: Nauchnyi vestnik Moskovskoy konservatorii. [Scientific Journal of the Moscow Conservatory]. 2010. № 2. S. 204–211. In Russian.
- Kovnatskaya L. G. (1980) Maykl Tippett [Michael Tippett]. In: Sovetskaya muzyka. 1980. № 11. P. 123–129. In Russian.
- Kovnatskaya L. G. (1986) Angliyskaya muzyka XX veka. Istoki i etapy razvitiya [English music of the 20 century. Origins and stages of development]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. P. 169–202. In Russian.
- Eko U. (2006) Otkrytoe proizvedenie [Open work]. Perv. s ital. A. P. Shurbeleva [Trans. with ital. A. P. Shurbelev]. St. Petersburg: Simpozium. 412 p. In Russian.

- Clarke D. (2001) *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press. 356 p.
- Graham M. (2017) *Shakespeare and Modern British Opera: Into The Knot Garden*. London: Royal Holloway, University of London. 364 p.
- Kemp I. (1987) *Tippett: The Composer and His Music*. New York: Oxford university press. 516 p.
- Kott J. (1967) *Shakespeare Our Contemporary*, 2nd ed., trans. Boleslaw Taborski. London: Methuen. 317 p.
- Tippett M. (1970) *The Knot Garden*. London: Schott. 311 p.
- Tippett M. (1980) *Music of the Angels: Essays and Sketchbooks of Michael Tippett*, ed. Meirion Bowen. London: Eulenberg. 244 p.

Власова, Наталья Олеговна

ORCID: 0000-0003-2612-4450

SPIN-код: 4772-8885

e-mail: natagraphia@mail.ru

Доктор искусствоведения, руководитель Научно-издательского центра Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

125009 Москва, ул. Большая Никитская, 13/6

Ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.
125000, Москва, Козицкий пер., 5

*Новые документы
об Антоне Рубинштейне
из зарубежных архивов*

Статья посвящена новым документам из архивов Австрии и США, связанным с А. Г. Рубинштейном. Обзор источников, хранящихся в Архиве Общества друзей музыки (Вена), касается деятельности Рубинштейна на посту артистического директора Общества в сезоне 1871/72. Публикуются два обнаруженных письма Рубинштейна к И. Брамсу. В фондах Венской городской библиотеки в Ратуше выделяются пять писем композитора к австрийскому писателю М. Гартману о совместной работе над неоконченной оперой «Росвита» (1864–1865). К венскому этапу относятся и два контракта Рубинштейна на концертное турне по США в сезоне 1872/73. Эти документы, найденные американскими учеными в архивах США, ранее не были известны российским музыковедам.

Ключевые слова: *Антон Рубинштейн, Общество друзей музыки в Вене, сезон 1871/72, письма, И. Брамс, М. Гартман, контракты, концертное турне по США.*

УДК 78.071
ББК 85.313(2)

Natalia O. Vlasova

ORCID: 0000-0003-2612-4450

SPIN-code: 4772-8885

e-mail: natagraphia@mail.ru

Doctor of Art History, Head of the publishing house “Moscow Conservatory Press” at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.
13/6 Bolshaya Nikitskaya str., Moscow
125009, Russia

Leading Researcher at the State Institute for Art Studies.

5, Kozitsky per., Moscow 125000, Russia

*New Documents
on Anton Rubinstein
from Foreign Archives*

This paper presents new documentary materials on Anton Rubinstein from Austrian and U.S. archives. The documents from the Archive of *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* are related to his engagement as the artistic director of this organization in the 1871/72 season. Two newly discovered letters by Rubinstein to J. Brahms are published and the two composers' complicated relationship is discussed. Five Rubinstein's letters to the Austrian writer M. Hartmann from Vienna City Library shed light on their collaboration on “Roswitha”, an unfinished opera (1864–1865). Rubinstein's two contracts for the American concert tour in the 1872/73 season date from his stay in Vienna in 1871–1872. These documents, discovered by the American scholars, have remained unnoticed by Russian researchers up to the present time.

Keywords: *Anton G. Rubinstein, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1871/72 concert season, letters, J. Brahms, M. Hartmann, contracts, American concert tour.*

DOI: 10.26156/OM.2019.40.2.005

Наталья Власова

Новые документы об Антоне Рубинштейне из зарубежных архивов

Как известно, Антон Рубинштейн значительную часть своей жизни провел в гастрольных поездках в качестве пианиста, а также дирижера. Интенсивность его концертной деятельности, его работоспособность и неутомимость поражают даже сегодня. Будучи человеком очень обаятельным и свободно владея основными европейскими языками, он легко завязывал знакомства в артистических кругах Европы, был желанным участником различных музыкальных мероприятий и светских событий. Его слава как пианиста гремела по всей Европе, а после длительной концертной поездки за океан в сезоне 1872/73 распространилась и в Америке.

Не будет преувеличением сказать, что Рубинштейн долгое время был главным представителем молодой русской музыки на Западе. Вплоть до 1880-х годов, когда началась европейская известность П. И. Чайковского, а в Лейпциге открылось Русское музыкальное издательство М. П. Беляева, представление европейцев о том, как сочиняют в России, складывалось прежде всего по сочинениям Рубинштейна. Благодаря его репутации блестящего пианиста-виртуоза, энергии, композиторской плодовитости, широким контактам в европейских музыкальных кругах и усилиям по продвижению собственного творчества музыка Рубинштейна весьма широко исполнялись на концертных и театральных сценах разных стран.

При этом в немецкоязычных странах отношение к российскому музыканту было двойственным. С одной стороны, его воспринимали как чужестранца (с оттенком

варварства: Ганс фон Бюлов называл его «Аттилой», венский критик Теодор Хельм — «сарматским львом»). С другой, — о нем нередко отзывались как о *немецком* музыканте. Характерны, в частности, высказывания биографа Рубинштейна Ойгена Цабеля, писавшего, что «в глубине своего сердца он был не кем иным, как немецким композитором» [Zabel 1892, 285], и отзыв о нем в одной из венских газет как об «одном из наиболее признанных немецких композиторов» [Vom Theater 1872, 3]¹. Его называли и исполняли в одном ряду с самыми выдающимися музыкантами того времени — Мендельсоном, Шуманом, Брамсом, Вагнером, Верди.

Неудивительно, что документальные свидетельства, относящиеся к деятельности Антона Рубинштейна вне России, весьма многочисленны и разнообразны. Множество материалов о нем содержится в западных изданиях конца XIX — начала XX века: в мемуарах, биографиях, публикациях переписки и дневников тех, кто с ним общался (в их числе Ференц Лист, Ганс фон Бюлов, Иоганнес Брамс, Клара Шуман, композитор Карл Райнеке, певец Юлиус Штокхаузен, импресарио Герман Вольф, пианист и композитор Генрих Эрлих и многие другие), а также в прессе того времени².

* * *

Помимо большого массива изданных материалов о Рубинштейне³, в архивах и библиотечных собраниях Старого и Нового Света продолжают обнаруживаться доселе неизвестные документы. В последние годы активизировалась работа по их изучению. Среди недавних открытий в области эпистолярного наследия музыканта назовем публикацию неизвестных писем Рубинштейна к его многолетней доверенной корреспондентке баронессе Э. Ф. фон Раден [Моисеев 2014]; писем (и описаний писем) к зарубежным адресатам, обнаруженных в аукционных каталогах разных

¹ Такое восприятие творчества музыканта подтверждают и современные исследования. «Его (А. Г. Рубинштейна.— Н. В.) циклы немецких романсов в свое время воспринимались как часть немецкой музыкальной культуры», — пишет Люцинда Браун [Браун 2016, 43].

² Внушительный перечень русской и иноязычной библиографии о Рубинштейне содержится в работе: [Sitsky 1998].

³ Первопроходцем здесь является Л. А. Баренбойм, автор фундаментальной двухтомной монографии о А. Г. Рубинштейне, основанной на множестве не публиковавшихся ранее архивных документов [Баренбойм 1957, 1962]. Он же подготовил трехтомное издание литературного наследия музыканта, включившее его письма, статьи, выступления, различные музыкально-литературные работы [Рубинштейн 1983, 1984, 1986].

лет [Де Вет 2016]; писем Ж. Массне и Ш. Гуно к Рубинштейну [Заливадный 2016], шести писем к разным корреспондентам (в основном к членам семьи) из фондов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства [Грумд 2016]. К ним примыкает и публикация писем жены Рубинштейна Веры Александровны [Сомов 2016]. Отдельная статья посвящена архивным материалам из хранилищ Берлина (личный фонд композитора в Берлинской государственной библиотеке) и Мюнхена (материалы к постановке опер «Маккавей» и «Фераморс» в Баварской опере) [Браун 2016].

В настоящей работе предметом внимания являются прежде всего документы о Рубинштейне, связанные с Веной и находящиеся в архивных хранилищах этого города. На конференции «Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России», состоявшейся в Московской консерватории в 2008 году, обзор русских музыкальных коллекций в Вене сделал руководитель музыкального отдела Венской городской библиотеки в Ратуше Томас Айгнер [Айгнер 2010]. Мы продолжим начатую им тему, сосредоточившись на Антоне Рубинштейне.

Вена занимала особое место в биографии Рубинштейна. Он возвращался в этот город на протяжении всей жизни — начиная с первого концерта в 1842 году, в ходе первого гастрольного турне мальчика-вундеркинда, и вплоть до последних выступлений в апреле 1894 года, за несколько месяцев до смерти. Но среди европейских столиц, через которые пролегли гастрольные маршруты музыканта, положение Вены исключительно прежде всего потому, что единственный раз в своей жизни, помимо Санкт-Петербурга на родине, он согласился принять здесь официальный пост. В сезоне 1871/72 года Рубинштейн подписал договор с Обществом друзей музыки в Вене, став артистическим директором этой организации. В его обязанности входило руководство оркестровыми концертами Общества (четыре очередных и три внеочередных концерта за сезон) и Певческим союзом. В итоге Рубинштейн безвыездно провел в Вене около семи месяцев, что для его образа жизни было весьма нетипично⁴.

Для Общества друзей музыки этот контракт также был беспрецедентным. Ни до, ни после эту почтенную концертную организацию, существующую к настоящему времени уже более двухсот лет, никогда не возглавляли иностранцы. Приглашая такую знаменитость, как Рубинштейн, Общество, которое годом ранее (1870) переехало в новое здание на Рингштрассе и начало проводить концерты на собственной сцене,

⁴ Подробнее о деятельности Рубинштейна во главе Общества друзей музыки см.: [Власова 2016].

в великолепном Золотом зале, рассчитывало придать своим концертам небывалый блеск и значительность.

Архивные и библиотечные собрания Вены хранят различные документы, связанные с Рубинштейном. Их не так много, как можно было бы ожидать. Тем не менее, они способны пролить новый свет на некоторые обстоятельства жизни и творчества музыканта. Наиболее ценные нотные рукописи назвал в своем докладе Томас Айгнер, это — автограф клавира оперы «Дети степей», мировая премьера которой состоялась в венской Придворной опере в 1861 году, автографы некоторых фортепианных пьес и мужского хора «*Vinum hungaricum*» ор. 61 № 3 в Архиве Общества друзей музыки; рукопись Трио для скрипки, виолончели и фортепиано ор. 52, клави́р сцены из несохранившейся юношеской (1846) оперы «Церида» (*Zerida*) в Австрийской национальной библиотеке [Айгнер 2010, 5, 7]⁵.

Особый интерес представляет **Архив Общества друзей музыки** — организации, с которой Рубинштейн был связан контрактными обязательствами. Здесь хранится договор Общества с Рубинштейном (как окончательный вариант, так и черновик с собственноручными правками Рубинштейна и уполномоченного сотрудника Дирекции), протоколы заседаний Дирекции и концертной секции, в которых отражена его служебная деятельность⁶, ряд писем Рубинштейна, его фотографии, некоторые прижизненные издания сочинений (в том числе из личной библиотеки Брамса). Кроме рукописных документов, связанных с Рубинштейном, в Архиве Общества, можно найти программки его выступлений в залах Общества за всю их историю.

Протоколы Общества весьма лаконичны: в них кратко зафиксированы обсуждавшиеся вопросы и принятые решения. Хотя, согласно контракту, Рубинштейн должен был присутствовать на всех заседаниях руководящих органов Общества, фактически он участвовал всего в одном заседании Дирекции и пяти — концертной секции, в связи с обсуждением предложенных им для концертов Общества программ, а также некоторых организационных нововведений. В частности, в протоколах Общества зафиксировано его предложение «из художественных соображений» отказаться от генеральных репетиций к концертам в присутствии многочис-

⁵ Сейчас обе названные рукописи из Австрийской национальной библиотеки выложены на официальном сайте учреждения: URL: http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3472205&order=1&view=SINGLE (дата обращения: 07.05.2019); http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3472167&order=1&view=SINGLE (дата обращения: 07.05.2019).

⁶ Полная расшифровка договора, а также некоторых фрагментов из протоколов содержится в статье: [Власова 2016].

ленной публки — по-видимому, для того, чтобы обеспечить нормальную рабочую обстановку. Руководство Общества с этим согласилось.

На заседании Дирекции 2 января 1872 года — единственном, где Рубинштейн присутствовал, — он выступил с инициативой по реорганизации концертной работы. С присущим ему радикализмом и бескомпромиссностью он предложил ограничить состав хора, повысив требования к участникам, и составить оркестр только из профессиональных музыкантов, причем наилучших⁷. С учетом специфики деятельности Общества друзей музыки, эти предложения вряд ли были реализуемы. Общество изначально представляло собой *объединение любителей* и создавалось, чтобы скоординировать разрозненные музыкальные инициативы венских меломанов. Существовало оно на членские взносы и добровольные пожертвования. Поэтому строгий отбор в Певческий союз и ограничение его состава, равно как создание исключительно профессионального оркестра противоречили самим основам деятельности Общества и, кроме того, лишали его финансовых источников. К предложениям Рубинштейна дважды возвращались на заседаниях Дирекции, где было подтверждено, что «стабильный оркестр желателен»⁸, однако ни к каким решительным изменениям они не привели.

Протокол заседания Дирекции от 24 февраля 1872 года сохранил информацию о том, что Рубинштейн решил передать 1000 гульденов от сборов со своего благотворительного сольного фортепианного концерта 19 февраля на учреждение стипендии для воспитанников Венской консерватории (которая существовала при Обществе друзей музыки). Эта сумма составляла треть годового жалованья Рубинштейна как артистического директора и равнялась ежегодному взносу на нужды Общества со стороны императора Австро-Венгрии Франца Иосифа. Инициатива Рубинштейна была с благодарностью воспринята Дирекцией. Проценты с капитала позволяли выплачивать стипендиату 63 гульдена ежегодно. Одним из стипендиатов Рубинштейна в начале 1890-х годов был блестящий выпускник Венской консерватории, будущий выдающийся композитор и дирижер Александр Цемлинский.

В Архиве Общества друзей музыки хранятся также не менее 18 писем Рубинштейна периода 1858–1891 годов (в основном 1870-х годов).

⁷ Соответствующая запись содержится в протоколе заседания Дирекции от 2 января 1872 года: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Protocolle der Directions-Sitzungen vom 1. Jänner 1871 bis 18. Juli 1872. Она воспроизводится в книге об истории Певческого союза А. Бёма [Böhm 1908, 166] и в монографии Л. А. Баренбойма [Баренбойм 1962, 127].

⁸ Протокол заседания Дирекции от 7 марта 1872 года: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. Protocolle der Directions-Sitzungen vom 1. Jänner 1871 bis 18. Juli 1872.

Большинство из них адресованы его венским знакомым — скрипачу и дирижеру, многолетнему руководителю концертов Общества друзей музыки Йозефу Хельмесбергеру (1), писателю и либреттисту Соломону Мозенталю (предположительно 2), музыкальному издателю Густаву Леви (2, предположительно ему же адресовано еще одно письмо), фабриканту роялей Людвигу Бёзендорферу (5). Эти письма и записки по большей части весьма краткие, в них обсуждаются чисто деловые вопросы. Два из них были опубликованы. Одно письмо — к другу Густаву (по-видимому, Густаву Леви), отправленное из Парижа 3 апреля 1858 года. В нем говорится о либретто оперы «Бросок камня», заказанном Ф. Геббелю, которое Рубинштейна совершенно разочаровало⁹. Второе письмо — к Соломону Мозенталю от 26 мая / 6 (sic!) июня 1874 года, касающееся передачи прав на оперу «Маккавеи» издательству Bote & Bock¹⁰.

Кроме того, в фонде Брамса, который является предметом особой гордости Архива Общества друзей музыки, находятся два неизвестных письма Рубинштейна к Брамсу. Они особенно интересны в свете непростых взаимоотношений двух великих современников. Их жизненные пути не раз пересекались¹¹, биографы Брамса (в частности, М. Кальбек) приводят подробности о расхождениях между ними, об их взаимном непонимании и неприятии. Такой взгляд имеет под собой основания. После первой встречи с Брамсом в середине 1850-х годов Рубинштейн написал о нем Листу: «...для салона он недостаточно грациозен, для концертной залы — недостаточно пылок, для полей он недостаточно прост, для города — недостаточно разносторонен»¹². Рубинштейн никогда не исполнял фортепианные сочинения Брамса. Со своей стороны, Брамс высоко ценил Рубинштейна-пианиста и очень скептически относился к нему как к композитору и дирижеру.

Вместе с тем, обнаруженные нами письма из Архива Общества друзей музыки могут несколько изменить оценку отношения Рубинштейна к Брамсу и некоторых обстоятельств их взаимоотношений¹³.

⁹ Письмо опубликовано в статье: [Stolte 1991, 465, 467]. Подробнее об этом см.: [Власова 2018].

¹⁰ Опубликовано в изд.: [Рубинштейн 1986, 23].

¹¹ Так, за год до Рубинштейна пост артистического директора Общества друзей музыки предлагали Брамсу, однако договориться с ним тогда не удалось. Брамс занял эту должность сразу после ухода с нее Рубинштейна и руководил концертами Общества на протяжении трех лет, особых лавров, впрочем, не снискав.

¹² Письмо А. Рубинштейна к Ф. Листу от 10/22 февраля 1856 года: [Рубинштейн 1984, 78].

¹³ Теме «Рубинштейн и Брамс» был посвящен доклад австрийского пианиста Клауса Кристиана Шустера в ходе XVIII чтений Отдела рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории (27–28 апреля 2016). Насколько нам известно, опубликован он не был.

Одно из писем Рубинштейна, о которых идет речь, датировано 18 июля 1871 года. Рубинштейн с семьей отдыхал тогда в Австрии, на Гмунденском озере, и составлял программы своих будущих концертов в Обществе друзей музыки. В этом письме Рубинштейн просит у Брамса для исполнения какое-нибудь новое хоровое или оркестровое сочинение. Причем, что важно, предлагает Брамсу при желании *самому им продирижировать*. Ответ Брамса нам неизвестен. Однако 21 января 1872 года в концерте Общества прозвучала только что написанная Брамсом «Песня судьбы» для хора и оркестра ор. 54¹⁴, дирижировал Рубинштейн. По словам биографа Брамса Макса Кальбека, композитор остался недоволен этим исполнением [Kalbeck 1909, 389–390]. В апреле 1872 года он писал Герману Леви: «Рубинштейн *очень* посредственный дирижер, безответственно грубый и легкомысленный» [Brahms 1910, 112]. Обнаруженное письмо Рубинштейна доказывает, что упреки некоторых исследователей Брамса — например, автора капитальной монографии о нем Альфреда фон Эрмана [Ehrmann 1933, 243] — в том, что Рубинштейн не подпустил Брамса к дирижерскому пульта, безосновательны. Очевидно, Брамс в данном случае не выразил желания дирижировать сам или выразил его недостаточно определенно.

Am Gmundner See,
den 18^{ten} Juli 1871

Lieber Brahms,
Siewissen wahrscheinlich, daß ich die Leitung der Gesellschaftskonzerte in Wien für diesen Winter übernommen habe — es wäre mir sehr lieb, wenn ich einiges interessante Neue dem Publikum vorführen könnte — haben Sie etwas Chorisches und Orchestral unter der Feder? vielleicht eine Nummer die nicht den ganzen Abend in Anspruch nimmt — oder vielleicht etwas ganz Kurzes — genug was Sie wollen „*as you like it*“ — Sie könnten Ihr Werk sogar selbst leiten wenn Sie es wünschen, auch einstudieren wenn Sie wie ich hoffe den Winter wieder in Wien zubringen werden — Also — geben Sie etwas her — schlagen Sie mir es nicht ab und seien Sie versichert der gehörigen Verehrung mit der ich verbleibe. Ihr

Ant. Rubinstein¹⁵

¹⁴ Это было не первое исполнение сочинения — его премьера состоялась под управлением автора 18 октября 1871 года в Карлсруэ, в концерте Филармонического общества.

¹⁵ Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sig. 289, 1. Публикуется впервые.

Гмунденское озеро,
18 июля 1871

Дорогой Брамс,

Вы, возможно, знаете, что этой зимой я принял на себя руководство концертами Общества в Вене. Мне бы очень хотелось представить публике что-нибудь интересное из новинок. Вы работаете над чем-нибудь для хора и оркестра? Может быть, номер, который не займет весь вечер целиком, или что-то совсем короткое — в общем, что Вы захотите, „as you like it“¹⁶. Вы могли бы даже сами дирижировать Вашим сочинением, если пожелаете, а также репетировать, если, как я надеюсь, проведете зиму снова в Вене. Итак — дайте что-нибудь, не отказывайте мне в этом и будьте уверены в совершенном почтении, в котором я пребываю. Ваш

Ант. Рубинштейн

В качестве ответного жеста 8 ноября 1874 года Брамс, возглавивший концерты Общества после ухода с поста Рубинштейна, поставил в одну из программ увертюру Рубинштейна к его первой опере «Дмитрий Донской» (позднее переименованной в «Куликовскую битву»), — преодолев «внутреннее сопротивление», как писал один из комментаторов [Brahms 1922, 138, примеч. издателя].

Другое письмо Рубинштейна к Брамсу датировано 18/30 сентября 1882 года, когда Рубинштейн снова возглавил концерты Санкт-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО). Он пригласил Брамса приехать в Санкт-Петербург, в любое время концертного сезона с ноября по апрель, и продирижировать в одном из концертов своими сочинениями. В те же дни Рубинштейн обратился с аналогичными предложениями к целому ряду музыкантов, о чем известно по ответным письмам К. Сен-Санса (от 4 октября 1882 года)¹⁷, Ж. Массне (от 6 октября) и Ш. Гуно (от 11 октября)¹⁸.

¹⁶ Как Вы захотите (*англ.*). Намек на комедию Шекспира, которая в русском переводе получила название «Как вам это понравится».

¹⁷ Опубликовано в статье: [Сквирская 1997].

¹⁸ Письма Массне и Гуно опубликованы в статье: [Заливадный 2016, 169–171]. Ни один из приглашенных Рубинштейном французских композиторов в сезоне 1882/83 в Россию не приехал.

Peterhof, den 18/30 September 1882

Lieber Brahms,

da ich die Leitung der Konzerte der Russischen Musikgesellschaft für dieses Jahr übernommen habe, so möchte ich sie durch etwas Bedeutendes illustrieren — ich wende mich daher an Sie mit der Anfrage ob Sie nicht geneigt wären eines der Konzerte zu dirigieren und Ihre Compositionen, Orchester, Vokal und Kammermusik, darin hören zu lassen? —

Man ehrt und liebt Sie hier wie überall und das Publikum würde mir sehr danken wenn es mir gelänge Sie zu überreden hierher zu kommen. —

Die Konzerte fangen im November an und enden im April — jede beliebige Zeit steht Ihnen frei, nur möchte ich bitten mir es einen Monat früher wissen zu lassen sowie auch zugleich Ihre Bedingungen. Ich brauche Ihnen nicht erst zu sagen wie sehr es mich, persönlich, freuen würde Ihnen die musikalischen honours meines Vaterlandes machen zu können dem, ich bin es überzeugt, Sie wohl einiges Interesse abgewinnen werden.

Mit besten Grüßen,

Ihr

Ant. Rubinstein

Ein paar Zeilen Antwort würden mich sehr verbinden, da ich doch im Voraus einen Plan für die musikalische Saison entwerfen muß¹⁹.

Петергоф, 18/30 сентября 1882

Дорогой Брамс,

возглавив в этом году концерты Русского музыкального общества, я хотел бы украсить их чем-то значительным — поэтому обращаюсь к Вам с вопросом, нет ли у Вас желания продирижировать одним из концертов и исполнить в нем Ваши сочинения, оркестровую, вокальную и камерную музыку?

Здесь Вас уважают и любят, как повсюду, и публика была бы мне очень благодарна, если бы мне удалось убедить Вас приехать сюда.

Концерты начинаются в ноябре и заканчиваются в апреле — в Вашем распоряжении любое время. Я только хотел бы сообщить мне об этом за месяц, вместе с Вашими условиями. Мне нет надобности говорить Вам, как я лично был бы рад

¹⁹ Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sig. 289, 2. Публикуется впервые.

воздать Вам музыкальные почести моей родины, которая, убежден, вызовет у Вас определенный интерес.

С наилучшими пожеланиями,

Ваш Ант. Рубинштейн

Парой строчек ответа Вы меня очень обяжете, поскольку я должен заранее составить план на музыкальный сезон.

Само намерение пригласить в Санкт-Петербург Брамса ради того, чтобы придать концертам ИРМО особую значительность и международный статус, свидетельствует о том, что Рубинштейн отдавал должное немецкому коллеге, хотя лично и не был его поклонником. Такое поведение было типично для Рубинштейна: критически относясь к композиторскому творчеству Листа, Берлиоза и Вагнера, Рубинштейн тем не менее исполнял их сочинения в концертах ИРМО, желая познакомить с ними русскую публику. Позднее, в симфонических Исторических концертах (Санкт-Петербург, сезон 1886/87), в седьмом концерте 10/22 января Рубинштейн продирижировал двумя симфоническими сочинениями Брамса: Четвертой симфонией (первое исполнение в Санкт-Петербурге) и «Песней судьбы» [Баренбойм 1962, 313]. Однако в свои фортепианные Исторические концерты (сезон 1885/86), которые имели огромный резонанс по всей Европе, он ни одного сочинения Брамса не включил.

Короткий ответ Брамса на предложение Рубинштейна (как и упоминавшиеся ответы французских композиторов) хранится в Отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории. Брамс ответил отказом.

* * *

Другим важным собранием Вены, в котором обнаружены следы пребывания Рубинштейна в этом городе и контактов с венскими художественными кругами, является **Венская городская библиотека в Ратуше**. Наибольший интерес представляет серия из пяти писем Рубинштейна 1864–1865 годов, адресованных австрийскому литератору Морицу Гартману, которые хранятся в обширном фонде писателя²⁰. Они проливают свет на один из оперных замыслов Рубинштейна, который остался неосуществленным. В тот период композитор активно искал материал для нового сценического сочинения. Писать он предпочитал на немецкие тексты, чтобы обеспечить исполнение своих произведений и облегчить

²⁰ Wienbibliothek im Rathaus. Nachlass Moritz Hartmann. H.I.N. 47186–47190.

их проникновение в европейские театры. Летом 1864 года Гартман предложил Рубинштейну готовый оперный текст «Росвита» из средневековой немецкой истории, который первоначально написал для другого композитора, Фердинанда Хиллера, но тот им не воспользовался.

Рубинштейн поначалу с энтузиазмом воспринял инициативу Гартмана. Сохранившиеся письма Рубинштейна — редкие документы, которые раскрывают процесс его работы над очередным сочинением. Подавляющая часть его корреспонденции имеет чисто деловой и информационный характер, творческие вопросы он предпочитал обсуждать в живом общении. Ценность его писем к Гартману состоит в том, что в них речь идет именно о деталях композиторской работы в связи с оперным текстом и таким образом выявляются приоритеты Рубинштейна как оперного композитора: что было для него важно, на что он обращал внимание, к чему стремился, чего не принимал. Письма к Гартману свидетельствуют о том, насколько Рубинштейн был требователен к либреттисту. Он решительно вмешивается как в общую драматургическую канву, так и в конкретные детали действия и текста, предлагает новые повороты сюжета, оценивает правдоподобность действий героев и т.п. Фактически он выступил *соавтором* либретто, притом что, в отличие от многих композиторов-современников, самостоятельно оперные тексты никогда не писал.

Последнее из писем, адресованных Гартману, послано из Санкт-Петербурга и датировано 12 февраля 1865 года. В письме Рубинштейн сообщает, что он дошел до середины второго акта, но дальше сочинять не может, поскольку понял, что требуются серьезные видоизменения в либретто. Далее он подробно излагает свои представления о том, чем руководствуются в своих поступках герои и как могут развиваться дальнейшие события. Фактически он требует масштабной переработки текста.

К сожалению, мы не располагаем ответными письмам Гартмана к Рубинштейну. Как известно, Рубинштейн обычно не хранил адресованную ему корреспонденцию. И хотя на основе некоторых данных можно предположить, что Гартман продолжил работу над либретто и после последнего письма Рубинштейна, в итоге все-таки компромисс не был достигнут и опера осталась неоконченной. Летом 1865 года Рубинштейн уже вел переговоры с другим либреттистом, Юлиусом Роденбергом, об оперном тексте по «Песни песней». Сохранилась ли рукопись «Росвиты», если да, то где она находится, как использовал Рубинштейн ее музыкальный материал — ответы на эти вопросы могут дать дальнейшие исследования²¹.

²¹ История «Росвиты» на основе писем Рубинштейна из Венской городской библиотеки в Ратуше подробно изложена в статье: [Власова 2018]. Здесь же впервые опубликованы письма Рубинштейна к Гартману.

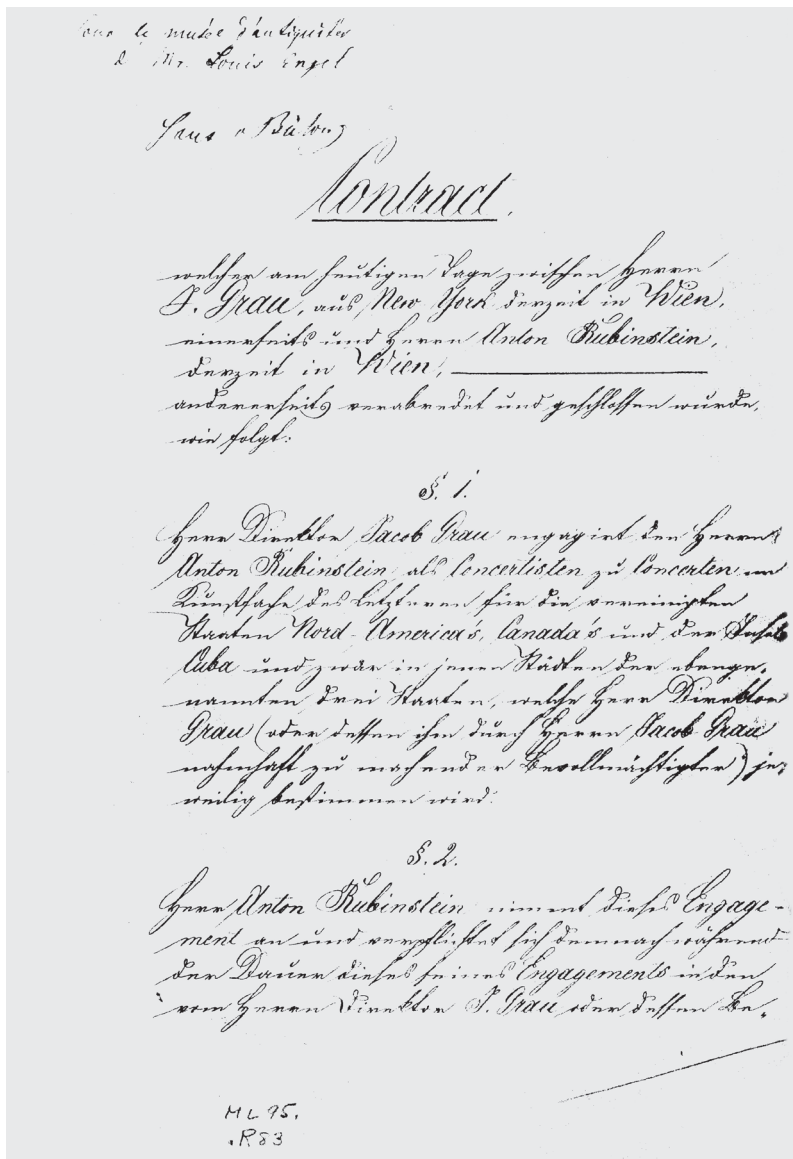
* * *

В заключение упомянем еще о двух документах, относящихся к венскому периоду жизни Рубинштейна, но непосредственно связанных с большим американским турне, которое он предпринял сразу после своего венского сезона 1871/72. Речь идет о его американских контрактах.

Едва приступив к своим обязанностям артистического директора, Рубинштейн практически сразу же определенно дал понять, что в Вене он оставаться не намерен. Уже 24 октября 1871 года, через три недели после вступления в должность, он заключил договор с американским импресарио Якобом Грау (*ил. 1*) на большое гастрольное турне по Америке в следующем сезоне.

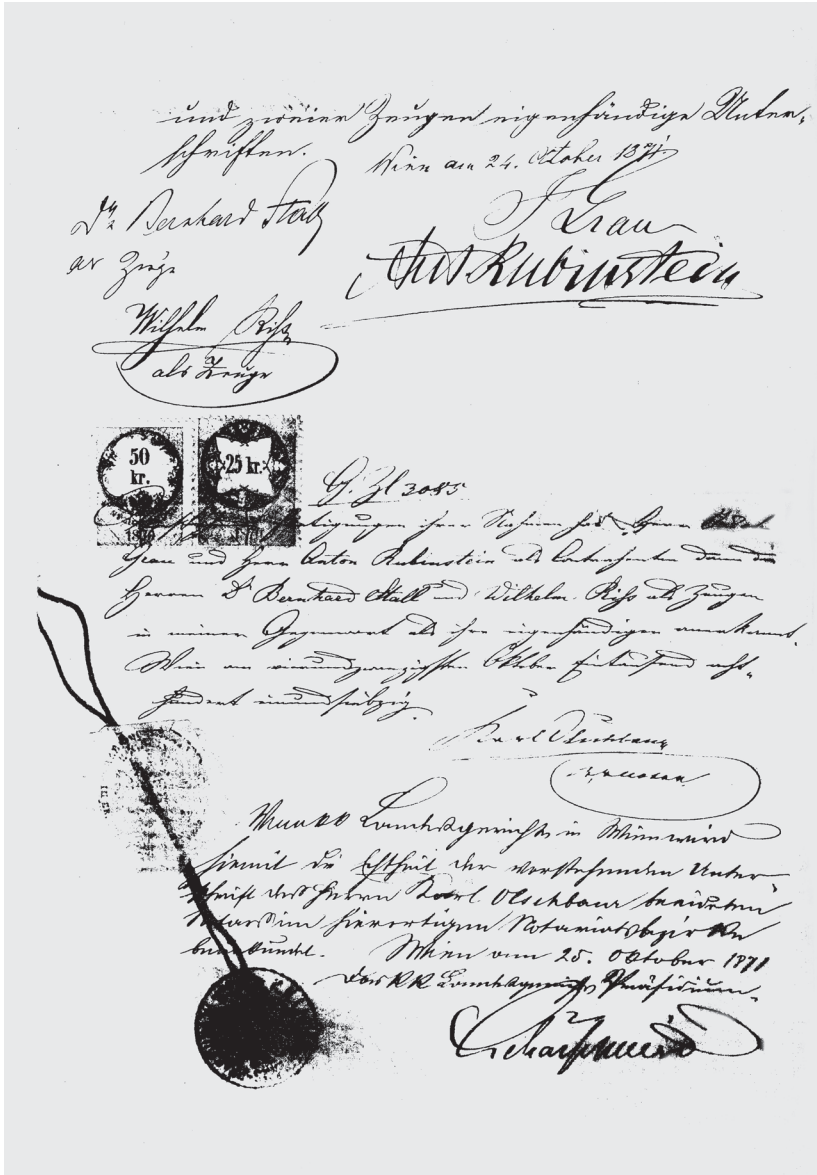
Якоб Грау в 1856–1858 годах уже привозил в Америку Сигизмунда Тальберга. Рубинштейн должен был стать первым европейским пианистом, отправившимся за океан после окончания кровопролитной Гражданской войны в США 1861–1865 годов. Однако ситуация осложнилась тем, что вскоре после подписания контракта с Рубинштейном Якоб Грау перенес инсульт, после чего уже не был в состоянии организовать его гастроли самостоятельно. Он предложил подключиться своему племяннику Морису Грау — впоследствии крупному американскому импресарио. Грау-младшему надо было обеспечить залоговый взнос в размере 50 тысяч франков. Не имея собственных средств, он обратился к Уильяму Стейнвее, совладельцу известной фортепианной фабрики, с предложением, чтобы тот предоставил необходимые финансовые гарантии в обмен на рекламу роялей своей фирмы. Стейнвей согласился, и к июню 1872 года депозит был размещен в одном из венских банков.

Окончательный контракт (*ил. 2*) Рубинштейн, Якоб и Морис Грау и старший брат Уильяма Стейнвея, Теодор, подписали в Вене 8 июня 1872 года. Это 23-страничный документ (для сравнения: его договор с Обществом друзей музыки занял всего полторы страницы), в котором подробно прописаны все условия и взаимные обязательства в ходе турне. Составлен он на немецком языке. Согласно этому договору, Рубинштейн обязывался играть шесть концертов в неделю (не менее четырех произведений в одной программе), исключительно на роялях фирмы Steinway & Sons. Его гонорар за восьмимесячное турне составлял 200 000 франков в наполеондорах (по 25 000 франков в месяц). В гастролях Рубинштейна должен был сопровождать скрипач Генрик Венявский; предполагалось также участие в концертах двух певцов: Луизы Либхарт и Луизы Ормени



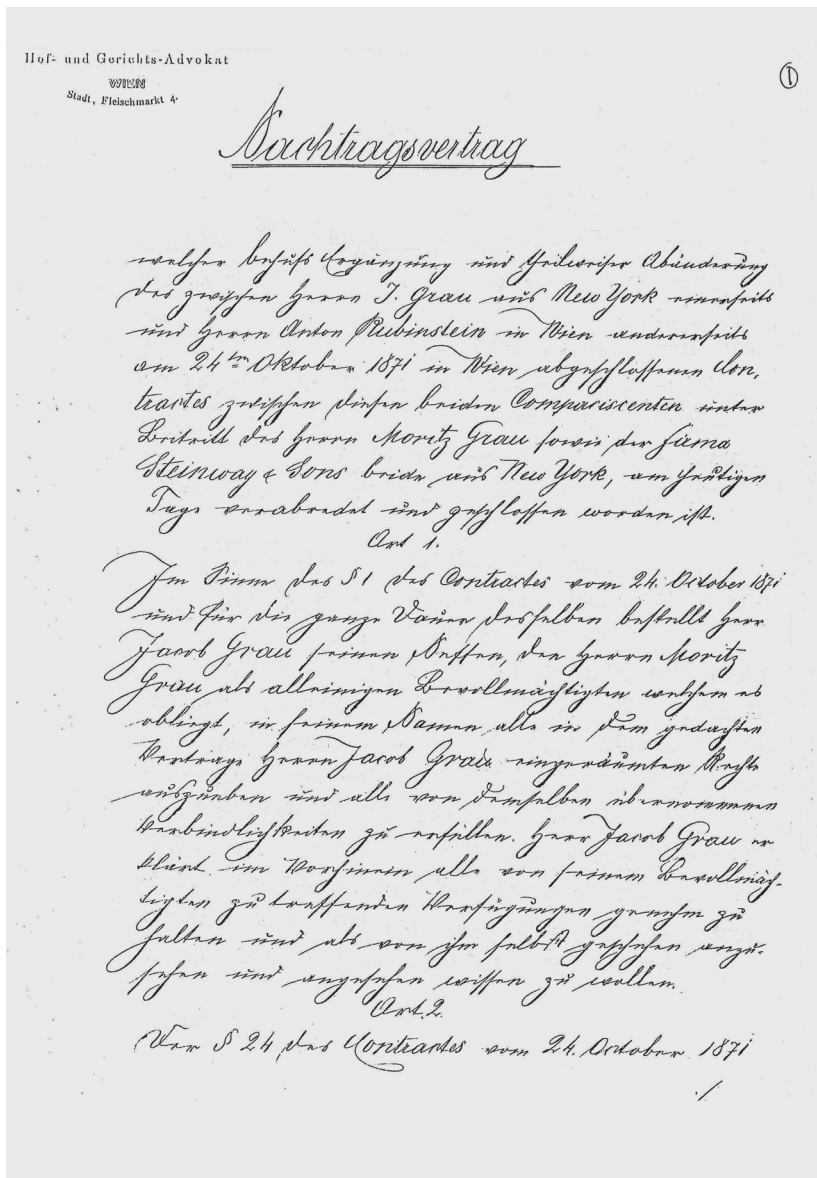
Ил. 1а. Первая страница договора А. Г. Рубинштейна с Я. Грау на гастрольное турне по Соединенным Штатам Америки, подписанного в Вене 24 октября 1871 года

Fig. 1a. The 1st page of the contract for the American concert tour signed by Anton Rubinstein and Jacob Grau in Vienna on 24th October 1871



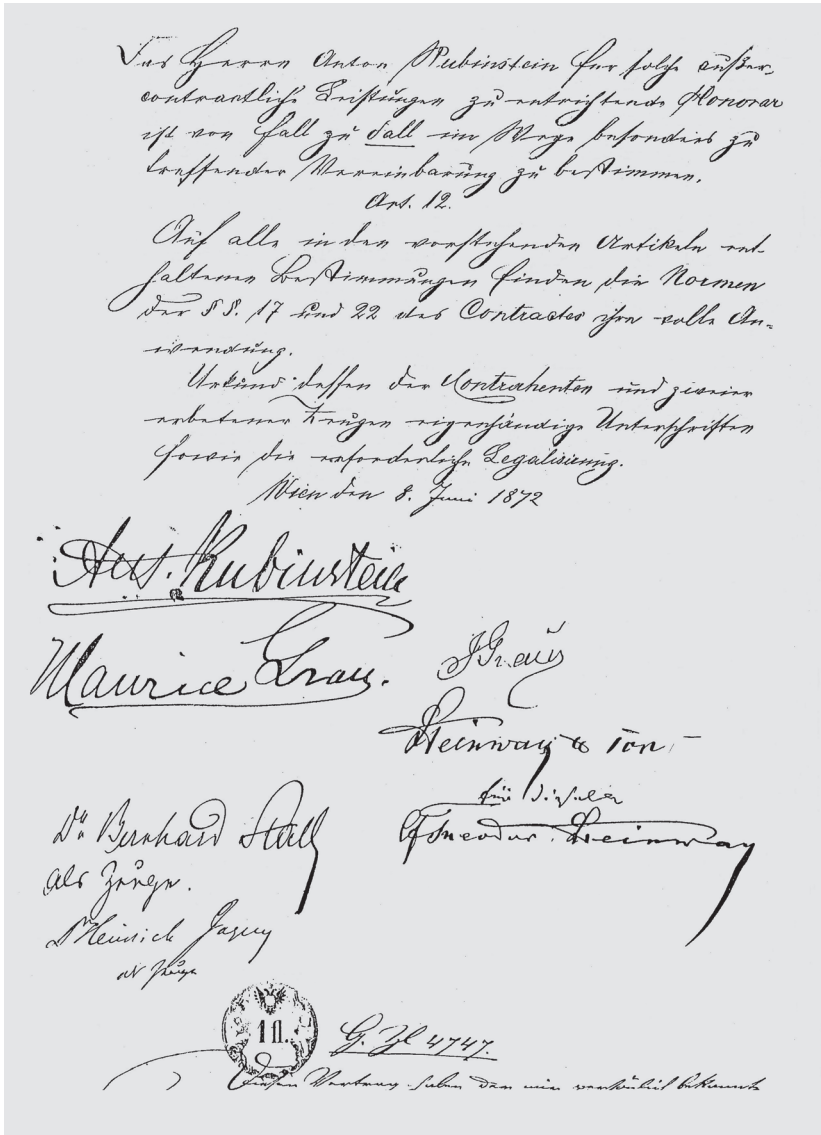
Ил. 16. Предпоследняя страница договора А. Г. Рубинштейна с Я. Грау на гастрольное турне по Соединенным Штатам Америки, подписанного в Вене 24 октября 1871 года

Fig. 1b. The last but one page of the contract for the American concert tour signed by Anton Rubinstein and Jacob Grau in Vienna on 24th October 1871



Ил. 2а. Первая страница договора А. Г. Рубинштейна с Я. Грау, М. Грау и Т. Стейнвеем на гастрольное турне по Соединенным Штатам Америки, подписанного в Вене 8 июня 1872 года

Fig. 2a. The 1st page of the contract for the American concert tour signed by Anton Rubinstein, Jacob Grau, Maurice Grau and Theodore Steinway in Vienna on 8th June 1872



Ил. 26. Последняя страницы договора А. Г. Рубинштейна с Я. Грау, М. Грау и Т. Стейнвеем на гастрольное турне по Соединенным Штатам Америки, подписанного в Вене 8 июня 1872 года

Fig. 2b. The last page of the contract for the American concert tour signed by Anton Rubinstein, Jacob Grau, Maurice Grau and Theodore Steinway in Vienna on 8th June 1872

(Louise Liebhart, Louise Ormeny). Выступления, тем не менее, носили название «Концерты Рубинштейна».

Экземпляр первого договора между Рубинштейном и Якобом Грау по крайней мере до 1980-х годов хранился в Библиотеке Конгресса США (Вашингтон). Экземпляр окончательного договора Рубинштейна с Якобом Грау, Морисом Грау и Теодором Стейнвеем хранится в Международном фортепианном архиве в Университете Мэриленда (International Piano Archives, University of Maryland, College Park)²². Там же находятся письма Рубинштейна к Уильяму Стейнвееу²³. Дневники Уильяма Стейнвеея, которые содержат многочисленные упоминания о Рубинштейне, опубликованы в сети Смитсоновским Национальным музеем американской истории [The William Steinway Diary 1861–1896].

✱ ✱ ✱

Принимая во внимание размах и интенсивность международных контактов Антона Рубинштейна, можно предположить, что нас ждет еще немало находок, связанных с личностью этого выдающегося музыканта. Не только в архивах и библиотеках, но и в каталогах аукционов и антикварных магазинов всплывают ранее неизвестные документы, касающиеся Рубинштейна²⁴. Возросший интерес к изучению исторических источников,

²² Факсимиле обоих договоров любезно предоставил в наше распоряжение профессор Аллен Р. Лотт, автор книги о гастролях в Америке европейских виртуозов XIX века: [Lott 2003]. Он же сообщил об их местонахождении. Копию первого договора из Библиотеки Конгресса, имевшую шифр ML95.R83, А. Р. Лотт получил в начале 1980-х годов. Однако, по его словам, когда он пришел туда спустя 10 лет, этот документ не нашли. Обратившись в Библиотеку Конгресса в августе 2017 года за уточнением шифра договора, я также получила ответ от сотрудника музыкального отдела Уолтера Звонченко, что он этот контракт не обнаружил.

²³ Благодарю за эту информацию Аллена Р. Лотта.

²⁴ Одно из последних свидетельств тому — появление в онлайн-каталоге магазина Schubertiade Music & Arts, специализирующегося на продаже разнообразных художественных раритетов для коллекционеров, двух весьма интересных писем Антона Рубинштейна на немецком языке: от 5 сентября 1865 года из Петербурга к неназванной даме-профессору, касающееся оперного либретто; предположительно — к профессору Петербургской консерватории Генриетте Ниссен-Саломан (URL: <https://www.schubertiademusic.com/items/details/13402>, дата обращения: 29.04.2019), и от 14/26 апреля 1887 года из Петербурга к Карлу Райнеке о намерении оставить занятия композицией (URL: <https://www.schubertiademusic.com/items/details/13398-rubinstein-anton-autograph-letter-to-carl-reinecke-i-want-to-give-up-composing>, дата обращения: 29.04.2019). Оба письма были выложены в сети в виде факсимиле.

относящихся к его биографии и творческой деятельности, продолжает активно подпитываться все новыми документами, вводимыми в научный обиход.

Литература

- Айгнер 2010 — *Айгнер Т.* Русские музыкальные архивы в библиотеках Вены // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России: Материалы международных конференций. Вып. 5 / Сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. С. 3–13.
- Баренбойм 1957 — *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: в 2 т. Т. I: 1829–1867. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1957. 455 с.
- Баренбойм 1962 — *Баренбойм Л. А.* Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: в 2 т. Т. II: 1867–1894. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 492 с.
- Браун 2016 — *Браун Л.* Немецкое наследие А. Г. Рубинштейна (Личный фонд композитора в Берлине. Оперные материалы в Мюнхене) // Антон Григорьевич Рубинштейн: сб. ст. / Сост. и отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. С. 34–58. — (Петербургский музыкальный архив; Вып. 13).
- Власова 2016 — *Власова Н. О.* Антон Рубинштейн и Общество друзей музыки в Вене: эпизод из жизни артиста // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 3. С. 92–133.
- Власова 2018 — *Власова Н. О.* В поисках либретто. О двух неосуществленных оперных замыслах Антона Рубинштейна // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 2. С. 38–65.
- Грумад 2016 — *Грумад Е. В.* Автографы А. Г. Рубинштейна в фондах Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства // Антон Григорьевич Рубинштейн: сб. ст. / Сост. и отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. С. 80–92. — (Петербургский музыкальный архив; Вып. 13).
- Де Вет 2016 — *Де Вет Р.* Из неизданной переписки А. Г. Рубинштейна с зарубежными корреспондентами (1848–1894) // Антон Григорьевич Рубинштейн: сб. ст. / Сост. и отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. С. 109–159. — (Петербургский музыкальный архив; Вып. 13).
- Заливадный 2016 — *Заливадный М. С.* Три письма французских музыкантов А. Г. Рубинштейну // Антон Григорьевич Рубинштейн: сб. ст. / Сост. и отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. С. 168–172. — (Петербургский музыкальный архив; Вып. 13).
- Моисеев 2014 — *Моисеев Г.* Неизданные письма А. Г. Рубинштейна к баронессе Э. Ф. фон Раден // Музыкальная академия. 2014. № 3. С. 44–54.
- Рубинштейн 1983 — *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: в 3 т. / Сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступит. статья Л. А. Баренбойма. Т. I. М.: Музыка, 1983. 215 с.

- Рубинштейн 1984 — *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: в 3 т. / Сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступит. статья Л. А. Баренбойма. Т. II. М.: Музыка, 1984. 221 с.
- Рубинштейн 1986 — *Рубинштейн А. Г.* Литературное наследие: в 3 т. / Сост., текстолог. подготовка, коммент. и вступит. статья Л. А. Баренбойма. Т. III. М.: Музыка, 1986. 279 с.
- Сквирская 1997 — *Сквирская Т. З.* Из неизданной переписки Антона Рубинштейна, хранящейся в Библиотеке Петербургской консерватории // Антон Григорьевич Рубинштейн: сб. ст. / Сост. Т. А. Хопрора. СПб.: Канон, 1997. С. 173–188. То же размещено на официальном сайте Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, 2003. URL: <http://biblio.conservatory.ru/Today/Public/Skvir.htm> (дата обращения: 29.04.2019).
- Сомов 2016 — *Сомов В. А.* Вера Александровна Рубинштейн. Письма к родным // Антон Григорьевич Рубинштейн: сб. ст. / Сост. и отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. С. 173–245. — (Петербургский музыкальный архив; Вып. 13).
- Böhm 1908 — *Böhm A.* Geschichte des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien: Adolf Holzhausen, 1908. 183 S. + 92 S. Beil.
- Brahms 1910 — Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellingner / Hg. von Leopold Schmidt. Berlin: Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1910. 324 S. — (Johannes Brahms Briefwechsel VII).
- Brahms 1922 — Johannes Brahms im Briefwechsel mit Otto Dessoff / Hg. von Carl Krebs. Berlin: Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1922. 222 S. — (Johannes Brahms Briefwechsel XVI).
- Ehrmann 1933 — *Ehrmann A. von.* Johannes Brahms: Weg, Werk und Welt. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1933. 534 S.
- Kalbeck 1909 — *Kalbeck M.* Johannes Brahms. Bd. II. 2. Halbband: 1869–1873. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1909. 498 S.
- Lott 2003 — *Lott R. A.* From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland. Oxford: Oxford University Press, 2003. 366 p.
- Sitsky 1998 — *Sitsky L.* Anton Rubinstein: An Annotated Catalog of Piano Works and Biography. Westport; London: Greenwood Press, 1998. 221 p.
- Stolte 1991 — *Stolte H.* “Ein Steinwurf oder Opfer um Opfer”. Zur Interpretation von Friedrich Hebbels Operntext // *Stolte H.* Im Wirbel des Seins: Erkundungen über Hebbel. Heide: Bozens & Co., 1991. S. 457–487.
- Vom Theater 1872 — [Без подписи] Vom Theater // Feuilleton des Neues Fremden-Blattes (приложение к газете Neues Fremden-Blatt). 26. April 1872.
- The William Steinway Diary 1861–1896 — The William Steinway Diary, 1861–1896. URL: <http://americanhistory.si.edu/steinwaydiary> (дата обращения: 29.04.2019).
- Zabel 1892 — *Zabel E.* Anton Rubinstein: Ein Künstlerleben. Leipzig: Bartholf Senff, 1892. 288 S.

References

- Aigner Th. (2010) Russkie muzykal'nye arhivy v bibliotekah Veny [Russian Musical Archives in the Libraries of Vienna]. In: Russkie muzykal'nye arhivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykal'nye arhivy v Rossii: Materialy mezhdunarodnyh konferencij. Vyp. 5 [Russian Musical Archives Abroad. Foreign Musical Archives in Russia: Proceedings of the International Conferences. Iss. 5]. Sost. I. V. Brezhneva, G. M. Malinina. Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaya konservatoriya". P. 3–13. In Russian.
- Barenbojm L. A. (1957) Anton Grigor'evich Rubinshtein: Zhizn', artisticheskij put', tvorcestvo, muzykal'no-obshhestvennaja dejatel'nost': v 2 t. [Anton Grigor'evich Rubinstein: Life, Artistic Path, Work, Public Musical Activity: in 2 vols.]. Vol. I: 1829–1867. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. 455 p. In Russian.
- Barenbojm L. A. (1962) Anton Grigor'evich Rubinshtein: Zhizn', artisticheskij put', tvorcestvo, muzykal'no-obshhestvennaja dejatel'nost': v 2 t. [Anton Grigor'evich Rubinstein: Life, Artistic Path, Work, Public Musical Activity: in 2 vols.]. Vol. II: 1867–1894. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. 492 p. In Russian.
- Braun L. (2016) Nemeckoe nasledie A. G. Rubinshteina (Lichnyj fond kompozitora v Berlīne. Opernye materialy v Mjunhene) [The German Heritage of A. G. Rubinstein (The Composer's Papers in Berlin. Operatic Materials in Munich)]. In: Anton Grigor'evich Rubinshtein: sbornik statej [Anton Grigor'evich Rubinstein Companion]. Sost. i otv. red. T. Z. Skvirskaja. St. Petersburg: "Kompozitor • Sankt-Peterburg". P. 34–58.— In the series: Peterburgskii muzykal'nyi arhiv; Vyp. 13 [St. Petersburg Musical Archives. Iss. 13]. In Russian.
- Vlasova N. O. (2016) Anton Rubinshtein i Obshhestvo druzej muzyki v Vene: jepizod iz zhizni artista [Anton Rubinstein and the Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: An Episode in the Life of an Artist]. In: Nauchnyj vestnik Moskovskoi konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]. 2016. No. 3. P. 92–133. In Russian.
- Vlasova N. O. (2018) V poiskah libretto. O dvuh neosushhestvlyennyh opernyh zamyslah Antona Rubinshtejna [In Search of a Libretto. Anton Rubinstein's Two Operas that were never Composed]. In: Nauchnyj vestnik Moskovskoi konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]. 2018. No. 2. P. 38–65. In Russian.
- Grumad E. V. (2016) Avtografy A. G. Rubinshteina v fondah Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo muzeya teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva [A. G. Rubinstein's autographs in the collection of the St. Petersburg State Museum of Theatre and Music]. In: Anton Grigor'evich Rubinshtein: sbornik statej [Anton Grigor'evich Rubinstein Companion]. Sost. i otv. red. T. Z. Skvirskaja. St. Petersburg: "Kompozitor • Sankt-Peterburg". P. 80–92. In the series: Peterburgskii muzykal'nyi arhiv; Vyp. 13 [St. Petersburg Musical Archives. Iss. 13]. In Russian.
- De Vet R. (2016) Iz neizdannoi perepiski A. G. Rubinshteina s zarubezhnymi korrespondentami (1848–1894) [Unpublished Correspondence of A. G. Rubinstein with Foreign Correspondents (1848–1894)]. In: Anton Grigor'evich Rubinshtein: sbornik statej [Anton Grigor'evich Rubinstein Companion]. Sost. i otv. red. T. Z. Skvirskaja. St. Petersburg: "Kompozitor • Sankt-Peterburg". P. 109–159. In the series: Peterburgskii muzykal'nyi arhiv; Vyp. 13 [St. Petersburg Musical Archives. Iss. 13]. In Russian.

- Zalivadnyj M. S. (2016) Tri pis'ma francuzskih muzykantov A. G. Rubinshteinu [Three Letters of the French Musicians to A. G. Rubinstein]. In: Anton Grigor'evich Rubinshtein: sbornik statej [Anton Grigor'evich Rubinstein Companion]. Sost. i otv. red. T. Z. Skvirskaja. St. Petersburg: "Kompozitor • Sankt-Peterburg". P. 168–172. In the series: Peterburgskii muzykal'nyi arhiv; Vyp. 13 [St. Petersburg Musical Archives. Iss. 13]. In Russian.
- Moiseev G. (2014) Neizdannye pis'ma A. G. Rubinshteina k baronesse Je. F. fon Raden [Unpublished Letters of A. G. Rubinstein to Baroness Editha von Rahden]. In: Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 2014. No. 3. P. 44–54. In Russian.
- Rubinstein A. G. (1983) Literaturnoe nasledie: v 3 t. [Literary Heritage: in 3 vols]. Sost., tekstolog. podgotovka, komment. i vstupit. stat'ja L. A. Barenbojma. Vol. I. Moscow: Muzyka. 215 p. In Russian.
- Rubinstein A. G. (1984) Literaturnoe nasledie: v 3 t. [Literary Heritage: in 3 vols]. Sost., tekstolog. podgotovka, komment. i vstupit. stat'ja L. A. Barenbojma. Vol. II. Moscow: Muzyka. 221 p. In Russian.
- Rubinstein A. G. (1986) Literaturnoe nasledie: v 3 t. [Literary Heritage: in 3 vols]. Sost., tekstolog. podgotovka, komment. i vstupit. stat'ja L. A. Barenbojma. Vol. III. Moscow: Muzyka. 279 p. In Russian.
- Skvirskaya T. Z. (1997) Iz neizdannoj perezpiski Antona Rubinshteina, khranyashhejsya v Biblioteke Peterburgskoi konservatorii [Unpublished Correspondence of Anton Rubinstein from the Collection of the Library of the St. Petersburg Conservatory]. In: Anton Grigor'evich Rubinshtein: sbornik statej [Anton Grigor'evich Rubinstein Companion]. Sost. T. A. Hoprova. St. Petersburg: Kanon. P. 173–188. In Russian. URL: <http://biblio.conservatory.ru/Today/Public/Skvir.htm> (accessed 29.04.2019).
- Somov V. A. (2016) Vera Aleksandrovna Rubinshtein. Pis'ma k rodnym [Vera Aleksandrovna Rubinstein. Letters to the Family]. In: Anton Grigor'evich Rubinshtein: sbornik statej [Anton Grigor'evich Rubinstein Companion]. Sost. i otv. red. T. Z. Skvirskaja. St. Petersburg: "Kompozitor • Sankt-Peterburg". P. 173–245. In the series: Peterburgskii muzykal'nyi arhiv; Vyp. 13 [St. Petersburg Musical Archives. Iss. 13]. In Russian.
- Böhm A. (1908) Geschichte des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien: Adolf Holzhausen. 183 S. + 92 S. Beil.
- Johannes Brahms im Briefwechsel mit Hermann Levi, Friedrich Gernsheim sowie den Familien Hecht und Fellingner (1910). Hg. von Leopold Schmidt (Johannes Brahms Briefwechsel VII). Berlin: Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft. 324 S.
- Johannes Brahms im Briefwechsel mit Otto Dessoff (1922). Hg. von Carl Krebs (Johannes Brahms Briefwechsel XVI). Berlin: Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft. 222 S.
- Ehrmann A. von (1933) Johannes Brahms: Weg, Werk und Welt. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 534 S.
- Kalbeck M. (1909) Johannes Brahms. Bd. II. 2. Halbband: 1869–1873. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft. 498 S.
- Lott R. A. (2003) From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland. Oxford: Oxford University Press. 366 p.
- Sitsky L. (1998) Anton Rubinstein: An Annotated Catalog of Piano Works and Biography. Westport; London: Greenwood Press. 221 p.

- Stolte H. (1991) "Ein Steinwurf oder Opfer um Opfer". Zur Interpretation von Friedrich Hebbels Operntext. In: Stolte H. Im Wirbel des Seins: Erkundungen über Hebbel. Heide: Bozens & Co. S. 457–487.
- Vom Theater. In: Feuilleton des Neues Fremden-Blattes (Beilage zur Zeitung *Neues Fremden-Blatt*). 26.04.1872.
- The William Steinway Diary 1861–1896. URL: <http://americanhistory.si.edu/steinwaydiary> (accessed 29.04.2019).
- Zabel E. (1892) Anton Rubinstein: Ein Künstlerleben. Leipzig: Bartholf Senff. 288 S.

Рецензии

Южак, Кира Иосифовна

ORCID: 0000-0002-7579-9617

SPIN-код: 2290-9442

e-mail: kyuzhak@mail.ru

Доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств Республики Карелия, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Янкус, Алла Ирменовна

ORCID: 0000-0003-3766-9245

SPIN-код: 6852-9342

e-mail: alla_jankus@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Kira I. Yuzhak

ORCID: 0000-0002-7579-9617

SPIN-code: 2290-9442

e-mail: kyuzhak@mail.ru

Doctor of Art History, Professor at the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

2A Glinki str., St. Petersburg 190068, Russia

Alla I. Yankus

ORCID: 0000-0003-3766-9245

SPIN-code: 6852-9342

e-mail: alla_jankus@mail.ru

PhD (Arts), Associate Professor at the Music Theory Department at the St. Petersburg Conservatory.

2A Glinki str., St. Petersburg 190068, Russia

*О. В. Зубова, Т. С. Кюрегян.
Средневековые и ренессансные
танцы: музыка в движении*

Анализ книги О. В. Зубовой и Т. С. Кюрегян позволяет высоко оценить содержательную и эстетическую стороны публикации. Исследование «Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении» предстает как энциклопедически обширный труд, далеко выходящий за рамки просто учебного пособия, но чрезвычайно дидактически полезный и богатый разнообразными научными, словарными и, наконец, музыкальными материалами.

Ключевые слова: *музыкальные жанры, средневековые танцы, ренессансные танцы, танцевальная музыка, танце-музыкальная форма.*

*O. V. Zubova and T. S. Kuregian.
The Medieval and Renaissance
Dances: Music in Motion*

Critique of the O. V. Zubova and T. S. Kuregian' monograph allows to highly appreciate it's contents and aesthetic value. Their work "The Medieval and Renaissance Dances: Music in Motion" is an encyclopedic work which exceeds by far the genre of just an educational aid, being highly didactically useful and rich of various scientific, lexical and musical content.

Keywords: *music genres, medieval dances, renaissance dances, dance music, dance-music form.*

DOI: 10.26156/OM.2019.40.2.006

УДК 78.085.1
ББК 85.313(0)4; 3-915

О. В. Зубова, Т. С. Кюрегян. Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении

Учебное пособие. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. — 276 с., нот., + 1 DVD.

Издание представляет собой антологию, посвященную «озвученной пластике» танца — его спутнику, но одновременно и двигателю и регулятору — танцевальной музыке. Танцы и танцевальная музыка XII–XVI веков рассматриваются в специфическом ракурсе — «как фактор музыкальной истории, влияющий на развитие музыкального сознания» [«От авторов», с. 10]. В книге раскрываются «взаимозависимость музыки и танца и основные вытекающие отсюда последствия для становления музыкального мышления» [там же], показывается, «как тесно взаимодействовали составляющие некогда единой музыки», как в них вызревали собственно-музыкальные элементы и выразительные средства.

Научная основа книги представлена исследованием «К истории и теории европейских танцев и танцевальной музыки». Статьи трех рубрик Глоссария (*Танцевальные жанры*, свыше 30 названий, *Персоналия*, более 40 имен, *Инструментарий*, более 50 видов) и более 100 пьес Хрестоматии, сгруппированных по жанрам и расположенных в хронологической последовательности, образуют внушительную фактологическую и чисто музыкальную базу, на которой сложилась концепция авторов. И все три раздела книги поддерживаются ее научным аппаратом — списками литературы (около 40 трактатов и их переводов и свыше 300 книг и статей) и источников (около 40 табулатур для разных исполнительских составов, дансери и др. сборников, трактатов и т. д.). Издание снабжено также видеоприложением (19 композиций в исполнении московского и Санкт-Петербургского ансамблей старинного танца). Этот перечень свидетельствует о мощном размахе и многопрофильности издания.

Хрестоматия почти целиком опирается на факсимильные источники, а переложения для нее, как и перевод табулатур в современную нотацию, авторы осуществляли, исходя из историко-теоретической направленности труда. Все это, как и сам массив материала Хрестоматии, способствует погружению «в самую толщу танцевальной музыки того времени, причем музыки, не порвавшей связь с танцем и не ушедшей от своих прикладных задач» [с. 13]. Это не может не вызывать ощущения подлинности полученных результатов, и оно укрепляется скрупулезным сравнением разных трактатов и разных изданий одного и того же трактата; точными подсчетами там, где сопоставляются количества; корректным, без натяжек, обсуждением внутренних проблем и природных ограничений танцевальной музыки в историко-теоретическом разделе книги.

Здесь прослеживаются истоки музыкальной терминологии, музыкантской рецепции внемузыкального, корни которой тянутся к самому устройству человеческого организма и к синкретическому прошлому художественных эмоций, реакций и осмыслений. Подробно рассматривается, как менялось в Западной Европе на протяжении XII–XVI столетий взаимодействие танца и музыки — во-первых, с точки зрения их соответствия природе эмоциональных проявлений человека в двигательной сфере, а во-вторых — в различных региональных, социокультурных, отчасти даже профессиональных обстоятельствах и контекстах. Выясняется, какие из этих взаимодействий склонны к полному согласованию и синхронизации, а какие — к интерференции, порождаемой неравнодлительностью танцевальных и музыкальных элементов. Со-развертывание музыки и танца может приводить к явлениям как весьма индивидуализированным, вроде «встречного ритма»¹ (действующего на уровне мелких синтаксических единиц), так и к уже типизированным, подобно обновлению (продолжению) вербального текста при повторении музыкального материала штоллена в форме бар.

Рассматривая танец как *музыку в движении*, авторы раскрывают концепцию, цельную, если можно так сказать — чистую в своей природной направленности. Эта концепция опирается и на многовековой опыт восприятия движения через музыку и музыки через движение, и на менее длительный опыт выражения через движение всевозможных эстетических и вообще человеческих проявлений, меняющихся от эпохи к эпохе. Эта концепция позволяет детально анализировать и определять виды танцевальных движений, пошагово прослеживать их отражение в тексте и в звуке.

¹ Понятие ввела Е. А. Ручьевская (см.: Анализ вокальных произведений: учебное пособие. Л.: Музыка, 1988. Раздел «Встречный ритм». С. 12–24).

Дело в том, что музыка, приуроченная к танцу, сопровождающая и «обслуживающая» его, вынуждена отталкиваться от обусловленных его спецификой мелких ритмомелодических элементов и их остигательно-повторения. Естественная потребность музыкальной составляющей в развертывании и росте, в укрупнении целого ведет к танце-музыкальным композициям, в той или иной мере организуемым повторностью. «Их реальный облик зависит от исторической и жанровой принадлежности; здесь нет готовых моделей для типовой „отливки“, но отражаются *тенденции формообразования* с не всегда предсказуемым результатом» [с. 74], поэтому в книге предложена классификация танце-музыкальных форм, основанных на ряде принципов: (1) *сквозном* и *рефренном*, (2) *коленном*, (3) *вариационном*, (4) *составном* [см. там же].

Программа антологии исчерпывается на пороге эпохи, когда «процесс высвобождения инструментального начала из единой синкретичной формы» [с. 93] набирает силу и в вокальной, и в танцевальной музыке. Наряду с прикладными танцевальными жанрами появляются и множатся *идеализированные* танцы — собственно музыкальные произведения, развивается «тенденция к усвоению обобщенно понятой „танцевальности“ в самых разных музыкальных жанрах, напрямую с танцами не связанных» [там же]. «Художественное возвышение» (Т. С. Кюрегян) идеализированных танцев, происходившее под существенным влиянием полифонии барокко и особенно ярко сказавшееся в музыке И. С. Баха, определило существенные черты дальнейшего развития европейской музыки:

Динамический путь, по которому направилось музыкальное искусство Нового времени, в огромной степени «запрограммирован» свернутой танцевальностью. Телесная энергия танца проникает в саму интонационность музыки [то есть в сам ее интонационный строй], практически вне зависимости от ее жанровой принадлежности. Симфония, которая по мощи своего дыхания и масштабности процессов представляет [собой] своеобразный антипод танца с его «малостью», вбирает в себя жизненную силу движения и распространяет ее на недоступные танцу пространства [с. 94].

★ ★ ★

Антология, вне всякого сомнения, — это многоаспектное и глубокое научное исследование. Тем не менее, авторы подчеркивают, что в первую очередь стремились создать «историко-теоретическое пособие... причем

с наиболее непосредственной ориентацией на курс музыкальной формы (с возможным его привлечением в курсах гармонии и истории зарубежной музыки, а также в специальных курсах, посвященных истории танцевального искусства, которые читаются в Московской консерватории)» [с. 11].

Справедливости ради нужно отметить, что этот труд может служить не просто учебным пособием в общепринятом смысле, но пособием *методологическим*, ибо благодаря «сосредоточенности на эволюционном аспекте, на процессе становления категорий Нового времени» [с. 13] в нем заложена собственно *школа* анализа с характеристикой и классификацией элементов музыкальной речи, разного типа форм, жанров, исторических стилей. Здесь анализ предстает в своем глубинном предназначении, раскрывая теорию и психологию музыкального формообразования: *какие* тенденции *как* организуют и реорганизуют форму, *как* в ней решаются жанровые и общие историко-стилевые проблемы. Дидактически убедительный пример системного построения понятийного ряда предъявлен в образовании терминов танцевальной музыки параллельно уже давно введенным Ю. Н. Холоповым и широко используемым терминам вокальной музыки: *тексто-музыкальная форма, слов-мотив — танце-музыкальная форма, танц-мотив*.

Кстати, практическое обоснование предложенного авторами во введении понятия *танце-музыкальная форма* [с. 12] и систематизация этих форм занимают целый раздел в историко-теоретической части (7.1–7.7). Здесь они последовательно рассматриваются как результат совместного действия композиционных средств, начиная с пар *звук и жест, мотив и шаг*, и описываются как сфера, в которой зарождались и крепились основы собственно-музыкальной метроритмической системы.

Поскольку книга всей своей сущностью и всеми импульсами вырастает из музыки, вся пронизана музыкой, поскольку все описывается и разъясняется на современном языке и на привычной логической основе, все оказывается понятно — и может быть адекватно понято и усвоено. Более того: ясный, прозрачный язык Глоссария помогает читателю удерживать в памяти и связывать воедино важные сведения из всех трех рубрик этого раздела. Что же касается первой части книги, то сочетание в ней терминологически отточенного изложения и поэтичности, лучшей из глубин музыкального восприятия, дарит читателю этого научного исследования чистую радость.

* * *

Понятно, что в любой творческой работе, тем более — разножанровой и составной, неизбежны какие-то просчеты и потери. Данный труд подобных упреков не заслуживает. Напротив: заглянув в многостраничное *Содержание*, вы первым делом ощутите, что попали в завораживающий мир *истоков*, бездонный, безграничный *мир без начала и конца*... Но едва начав читать предуведомление авторов, вы узнаете, что в этой книге нет и не будет того, другого, третьего. Так что рецензентам остается высказать лишь некоторые соображения, в основном — с вопросительной интонацией.

То, что данное исследование требовало прочесть и перевести, можно сказать, устрашающее количество текстов на разных языках, — вполне естественно и ожидаемо: таково условие любого серьезного труда. Столкнувшись с терминологической разноголосицей и неисчерпаемой вариантностью орфографии (имен, названий, понятий), авторы проделали огромную и чрезвычайно трудоемкую работу, в результате которой вынуждены были искать оптимальное и притом корректное разрешение противоречий, и нашли его. Но вот пополняя и упорядочивая список трактатов, авторы — явно незаметно для себя — покинули стезю единой стратегии и тактики, вернее, подчинили русскому алфавиту список трактатов на латинице с вкраплениями русских переводов. В результате Castiglione занял позицию после Guglielmo, в соответствии с правильным местоположением транслитерации Кастильоне, а в конце списка последование имен стало неуправляемым: Toulouze, Virdung, Вирдунг, Feuillet, Фёйе и, наконец, Rameau и Рамо.

Пожалуй, одно замечание стоит учесть при переиздании, — думается, оно потребует достаточно скоро, ибо не только многоаспектное и высокопрофессиональное раскрытие темы, но и превосходное иллюстративное оформление издания делают его весьма привлекательным для интересующихся проблематикой книги. Как и задумывали авторы, материал Хрестоматии снабжен главным образом текстологическими комментариями. Но: некоторые пьесы обсуждаются в первой части книги, многие упоминаются в Глоссарии, и кажется целесообразным добавить к текстологическому комментарию комментарий музыкальный — хотя бы в тех случаях, когда приводимые образцы обнаруживают какие-то отступления от описываемых авторами закономерностей или тенденций (от «нормы») или содержат иные примечательные особенности.

Например, в историко-теоретической части говорится о намечающемся тяготении музыки танцев к квадратности, а уже в самом начале Хрестоматии — в тротто, X-4, «пункт» 3,— происходит взаимное наложение одинаковых фрагментов, принадлежащих смежным мелодическим элементам, и в движении происходит небольшой сбой:

«Пункт»	I	II	III	IV	V
Мелодия	: a b 1.: 2.	: c b 1.: 2.	: c' c' b' 1.: 2.	: d a b 1.: 2.	: e d a b 1.: 2.
К-во тт.	2 2 2 2	2 2 2 2	2 3½ 2 2	3 2 2 2 2	2 3 2 2 2 2

Схема 1. Обновление инициев в разделах, разрастание повторов в *Trotto* (Хрестоматия, № 4, с. 168–169)

* Смежные полутакты элементов c' и b, тождественные друг другу, совмещены.

Scheme 1. Updating of initiations in sections and expansion of repetitions in *Trotto* (Reader, No. 4, p. 168–169)

* Adjacent half-bars of elements c' and b, identical to each other, are compatible.

Если в комментарии обратить внимание на сходство и различия между этим и прочими примерами, читатель сможет острее почувствовать, как непросто реализуется в музыкальной практике нарождающаяся тенденция.

Или другой случай: в Глоссарии, в статье о сарабанде [с. 139] упоминается о частом использовании гармонической схемы фоллии (статьи о которой, как и о чаконе и пассакалии, в книге нет). Почему бы не сослаться при этом на романеску «Стерегите коров», X-32 [с. 203], которую начинает общеизвестный фригийский оборот?

Подводя итог, можно сказать, что исследование «Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении» воспринимается как энциклопедически обширный труд, далеко выходящий за рамки просто учебного пособия, но чрезвычайно дидактически полезный и богатый разнообразными научными, словарными и, наконец, музыкальными материалами.

Кира Южак, Алла Янкус

Скорбященская, Ольга Адольфовна

ORCID: 0000-0002-9816-9036

SPIN-код: 9313-8576

e-mail: olgaskorby@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент
Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н. А. Римского-
Корсакова.

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Olga A. Skorbyashchenskaya

ORCID: 0000-0002-9816-9036

SPIN-code: 9313-8576

e-mail: olgaskorby@mail.ru

PhD (Arts), Associate Professor at the Saint
Petersburg Rimsky-Korsakov State Con-
servatory.

2А Glinki str., St. Petersburg 190068,
Russia

Дмитрий Брагинский.

Шостакович и футбол:

территория свободы

В рецензии рассматривается монография Д. Ю. Брагинского «Шостакович и футбол: территория свободы», вышедшая в 2018 году, в дни Чемпионата мира по футболу и названная национальной газетой «Музыкальное обозрение» книгой года. Основная идея книги выражена в названии, подсказанном Ириной Антоновной Шостакович. Автор рецензии делает вывод, что успех книги определяется сочетанием в личности Брагинского нескольких амплуа: профессионального архивиста, талантливому музыковеду и одаренному литератору. Отмечается высокое качество полиграфии и уникальность подобранного иллюстративного материала.

Ключевые слова: *Шостакович, футбол, балет, архивы, музыка Ленинграда 1920–1940-х годов.*

УДК 75.08

ББК 85.313(2)6

Dmitri Braginsky.

Shostakovich and Football:

Escape to Freedom

The review deals with the monograph of Dmitri Yu. Braginsky “Shostakovich and Football: Escape to Freedom”, published in 2018, during the days of the World Cup and named by the national newspaper “Muzykal’noye obozreniye” [“Musical Review”] the book of the year. The main idea of the book is expressed in the title suggested by Irina Antonovna Shostakovich. The author of the review concludes that the success of the book is determined by a combination of several roles in the personality of Braginsky: a professional archivist, a talented musician and a gifted writer. The high quality of printing and the uniqueness of the selected illustrative material are noted.

Keywords: *Shostakovich, football, ballet, archives, music of Leningrad of 1920–40s.*

DOI: 10.26156/OM.2019.40.2.007

Дмитрий Брагинский. Шостакович и футбол: территория свободы

Москва: Издательство «Дмитрий Шостакович», 2018.—
190 с., 114 ил.

Успех монографии Дмитрия Брагинского «Шостакович и футбол: территория свободы», названной российской национальной газетой «Музыкальное обозрение» книгой 2018 года, не случаен. Во-первых, книга написана в нужное время и в нужном месте. Родной город Шостаковича — Санкт-Петербург, бывший во времена его детства Петроградом, а позже, на протяжении всей его жизни, Ленинградом, — естественное место для появления исследований о композиторе; Брагинский продолжает линию ленинградско-петербургской шостаковической традиции музыковедения¹. Время выхода книги в свет тоже в высшей степени уместно: лето 2018 года, дни Чемпионата мира по футболу, проходившего в Санкт-Петербурге, когда весь город стал одной сплошной спортивно-карнавальной ареной. Во-вторых, необыкновенно удачно название книги, в котором футбол, традиционный вид спорта, наделен символическим значением «территории свободы». Тем самым определяется ракурс исследования, далекий от кабинетного академизма и имеющий явно выраженный общественно-политический подтекст, понятный всем людям моего и более старшего поколения. Как рассказал автор на презентации книги, прошедшей в петербургском Доме

¹ Назовем лишь несколько важнейших имен: С. М. Хентова, автор более сорока книг и статей о великом композиторе; А. Н. Должанский, «рыцарь Шостаковича», автор эпохальной книги-исследования «24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича»; Л. Г. Ковнацкая, автор огромного числа статей и книг о музыке Шостаковича, редактор-сопоставитель научных сборников по материалам шостаковических конференций, проходивших в Санкт-Петербурге с 1996 года.

журналиста (Городском пресс-центре Чемпионата) 15 июня, на второй день после открытия мирового футбольного первенства, название возникло в ходе бесед с Ириной Антоновной Шостакович, вдовой композитора. В предисловии к книге Ирина Антоновна написала: «Дмитрий Дмитриевич даже не жил футболом, а жил в футболе, как в особом, параллельном измерении. <...> В футбольном мире Дмитрий Дмитриевич чувствовал себя очень хорошо и естественно. На этой территории он всегда оставался молодым, счастливым и свободным». Любой человек, имеющий представление о биографии композитора, вместившей все оттенки отношений с властью в тоталитарном обществе, понимает цену этой свободы. Для молодых читателей, незнакомых с политическими обстоятельствами жизни 1930–1940-х годов в СССР, конкретным смыслом наполнены слова сына композитора, Максима Дмитриевича Шостаковича, который в беседе с Д. Брагинским так определил роль футбола в жизни отца: «В трудные годы футбол превратился для него в психологическую помощь. Да, это было настоящее спасение. Именно футбол помогал ему переживать гонения конца 1940-х, когда его пытались просто уничтожить, увольняли из консерватории, лишали профессорского звания. <...> Переключаясь на футбол, папа отвлекался от ужасов второй волны идеологического террора. Футбол помогал его духу уравниваться, помогал ему бороться со стрессом» [с. 29]. Именно в этом аспекте смысл книги, посвященной футболу (и вообще спорту) в жизни композитора становится особенно актуальным сегодня.

Тема, избранная Брагинским, не случайна. Эта книга родилась как результат его многолетних штудий в области спортивных интересов Шостаковича и других композиторов XX века². Можно сказать, что не только Брагинский нашел свою тему, но и тема нашла «своего» автора. Чтобы написать подобное исследование, мало обладать компетенциями академического музыковеда или профессионального архивиста: нужно быть человеком, не понаслышке знакомым со спортом, разбирающимся в живописи и литературе эпохи 1920–1960-х годов; обладать литературным даром, умением вести журналистские расследования и брать интервью; иметь навыки работы с документами фото-архивов и другими иконографическими материалами. Всеми этими качествами обладает Дмитрий Брагинский, что и позволило ему создать уникальное издание — книгу-

² «Спорт в жизни и творчестве Шостаковича», — так называлась кандидатская диссертация по специальности «Искусствоведение», защищенная Д. Ю. Брагинским в 2008 году в Санкт-Петербургской консерватории под руководством профессора Л. Г. Ковнацкой.

альбом, книгу-альманах, запечатлевшую и описавшую не только жизнь и творчество гениального композитора, но и удивительную эпоху, в которой он жил. Эпоху, совмещавшую патриотический подъем и спортивный азарт с ужасом тоталитаризма, энтузиазм масс и безграничные возможности отдельного человека с репрессиями системы.

Конечно, книга не состоялась бы без работы целого коллектива, настоящей «футбольной команды», в которой каждый стоял на своем месте и играл свою роль: от научных консультантов, рецензентов-музыковедов Л. Г. Ковнацкой, О. Г. Дигонской, В. А. Гуревича, М. Г. Раку, историка футбола Ю. П. Лукосяка — до дизайнера Юлии Ногаревой и редактора Наталии Брагинской. Получить доступ к редким источникам автору помогли сотрудники следующих хранилищ: Архив Д. Д. Шостаковича (Москва), Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга, Государственный Русский музей, Центральный музей МВД России, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Отдел личных коллекций), Российский национальный музей музыки, Научная музыкальная библиотека Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Информационно-библиографический отдел), Новосибирская государственная областная научная библиотека. Одно перечисление этих учреждений показывает весь гигантский размах архивной работы автора!

В книге семь разделов:

- аналитико-биографический, в котором остроумно определяется «спортивное амплуа» Шостаковича, названного «болельщиком-профессионалом»;
- музыкально-исторический, в котором рассказывается о футбольной теме в творчестве Шостаковича, в частности, о его работе над балетом «Золотой век» (1929–1930) и номером «Футбол» в театрализованном представлении «Русская река» (1942) для Ансамбля песни и пляски НКВД;
- журналистский, в котором приводятся и анализируются спортивные статьи самого Шостаковича, вышедшие в 1942–1943 годах в газетах «Красный спорт» и «Вечерняя Москва», и интервью с композитором, появившееся в 1966 году в «Известиях»;
- архивный, в котором впервые приводятся и анализируются уникальные документы архива Шостаковича, посвященные спорту: его «Гроссбух» и его «Дневник» с записью результатов футбольных матчей и турнирными таблицами;

- контекстно-биографический, в котором описываются судьбы «футбольных» друзей и коллег Шостаковича и рассказываются истории о встречах композитора на футбольных трибунах с музыковедом и пианисткой С. М. Хентовой, театроведом и режиссером И. Д. Гликманом, художником В. В. Лебедевым, композитором М. И. Блантером, а также повествуется о переписке с футболистом Пекой (Петром) Дементьевым;
- контекстный, предметом для которого стала тема игр и спорта в жизни Шостаковича: от бокса до покера, от хоккея и тенниса до бильярда, шахмат и пасьянса;
- наконец, своеобразным послесловием (или, как сказано в книге, овертаймом) послужил рассказ о перформансе, устроенном 2 октября 2016 года болельщиками клуба «Зенит» на стадионе «Петровский» в честь 110-летнего юбилея Шостаковича, когда на трибунах возник гигантский портрет композитора, а из динамиков вместо привычного футбольного марша Блантера грянул мощный унисон начала Ленинградской симфонии. «Такого не случалось никогда, ни на одном стадионе мира. <...> Шостакович был самозабвенным болельщиком, но композитор вряд ли мог бы себе представить, что подобное действо в его честь когда-нибудь пройдет на его любимом стадионе» [с. 180].

Перечислять отдельные эпизоды и анонсировать их содержание можно долго, но не особенно результативно. Захватывающе интересны главы, посвященные истории создания балета «Золотой век» и музыки к театрализованной программе ансамбля НКВД «Русская река». Невероятно трогательны воспоминания Максима Шостаковича о летних играх в футбол с отцом в поселке Комарово. Мои друзья, заядлые футбольные болельщики, пришли в восторг от уникальных фотографий футбольных матчей 1930-х годов и от сводной таблицы результатов турниров, которую Шостакович вел на протяжении десятков лет.

В книге-альбоме каждый читатель найдет материалы по интересующей его теме: музыковеды и театроведы порадуются новым архивным источникам, позволяющим продолжить изучение творчества Шостаковича; любители музыки обнаружат свежие сюжеты, расширяющие понимание известных произведений и информацию о неизвестной музыке; интересующиеся эпохой 1920–1960-х годов, смогут увидеть копии редких фотографий, эскизов театральных костюмов и афиш. Книгу можно читать подряд, в порядке, заданном оглавлением, или же выбирать любые страницы, останавливаясь на деталях. Как в знаменитом постмодернистском

романе «Игра в классики» Хулио Кортасара, каждый читатель может составить здесь свой «маршрут» расположения эпизодов, создать свой нелинейный сюжет. В этом, на мой взгляд, одно из важнейших достоинств труда Брагинского.

И все же главный вопрос, который может возникнуть у непредвзятого читателя книги: состоялся бы Шостакович как композитор и человек без его любви к футболу? Всем своим исследованием автор убедительно отвечает на это: нет, никогда.

Ольга Скорбяцкая

Уоли, Стивен

e-mail: walshs@cardiff.ac.uk

Почетный профессор Университета Кардиффа.

Кардифф, 3 АТ, Уэльс CF10, Великобритания

Stephen Walsh

e-mail: walshs@cardiff.ac.uk

Professor Emeritus at the Cardiff University.
3 AT, Cardiff, Wales CF10, UK

*Dmitri Braginsky.
Shostakovich and Football:
Escape to Freedom*

*Dmitri Braginsky.
Shostakovich and Football:
Escape to Freedom*

В рецензии рассматривается перевод на английский язык монографии Д. Ю. Брагинского «Шостакович и футбол: территория свободы», вышедшей в 2018 году в Москве под названием «Shostakovich and Football: Escape to Freedom». Автор рецензии делает вывод, что уникальность книги определяется сочетанием глубины замысла с необычностью и занимательностью изложения, при которой архивная точность всех фактов представлена увлекательно и динамично. Особо отмечается ценность подобранного иллюстративного материала.

The review deals with the English translation of the Dmitri Braginsky monograph, published in 2018 in Moscow and entitled “Shostakovich and Football: Escape to Freedom”. The author of the review concludes that the uniqueness of the book main idea is determined by a combination of a design depth with a singularity and fascination of presentation, in which an archive precision of all the facts had put up pretty entertaining and dynamic. The high value of the selected illustrative material is noted.

Ключевые слова: *Шостакович, футбол, балет «Золотой век», Ансамбль песни и пляски НКВД, 1936 год.*

Keywords: *Shostakovich, football, “The Golden Age” ballet, Ensemble of Song and Dance of the NKVD, the year 1936.*

DOI: 10.26156/OM.2019.40.2.008

УДК 75.08
ББК 85.313(2)6

Dmitri Braginsky. Shostakovich and Football: Escape to Freedom

Moscow: Dmitry Shostakovich, 2018.— 190 p., 114 il.

Можно было бы не так удивляться, если бы книга Дмитрия Брагинского называлась «Шостакович или футбол». Он собирается нам рассказать, что этот нервический, патологически застенчивый музыкальный гений в очках с толстыми линзами втайне был атлетом? Ловким вратарем? Кудесником дриблинга?

Пожалуй, не совсем так. Великий композитор редко (если вообще когда-либо) действительно выходил на поле, кроме тех отдельных случаев (о чем говорит его сын Максим и что отрицает Брагинский), когда выступал в качестве судьи. Его сопричастность к футболу почти всегда ограничивалась трибунами. Он был фанатом, помешанным на футболе, который мог прервать идиллический отдых где-то в далекой провинции, чтобы посетить матч в Ленинграде; который мог впутать своих ненавидящих футбол друзей в попытки заранее достать ему билет или пригласить знаменитых футболистов на чай; который мог проводить часы и дни, подобно десятилетнему мальчику, заполняя списки и таблицы результатов за своим обеденным столом.

Любовь Шостаковича к футболу, на самом деле, не новость для его почитателей, но Брагинский раскрывает ее разветвления в деталях, показательно и занимательно, с массой изображений, фотографий, факсимильных документов и газетных вырезок — книгу стоит читать хотя бы ради них.

Кажется, все началось весной 1936-го, когда композитор начал посещать матчи и собирать футбольную статистику. Едва ли Брагинскому нужно напоминать нам, что именно 1936-й был годом первого опасного столкновения

Шостаковича с советской цензурой, когда статьи в «Правде» осудили его оперу «Леди Макбет Мценского уезда» (в январе) и балет «Светлый ручей» (в феврале). Но довольно любопытно, что футбол уже фигурировал в его музыке, особенно в балете 1930 года «Золотой век», в котором советская футбольная команда посещает неназванный западный город и сталкивается с вереницей мерзких буржуазных стереотипов.

В раннем СССР спорт был символом здоровой физической культуры, в противоположность злокозненному западному эротизму. Но он был и средством политической манипуляции. Советские вожди «соревазовались между собой в спорте, беря под крыло определенную команду». И танцовщики в «Золотом веке», как объясняет Брагинский, были не просто футболистами, но «чекистами в бутсах, переодетыми тайными сотрудниками спецслужб». Здесь, как и везде, нужно было видеть, на чьей стороне силы, и когда в 1944 году Ансамбль песни и пляски НКВД (нечто вроде лубяньских «Клоггис»¹) предложил футбольно-танцевальный номер в честь Берии, начальника НКВД, Шостакович спросил, можно ли ему сочинить к этому номеру музыку.

Энтузиазм или низкопоклонство? Возможно, и то и другое. Приливы и отливы страха трудно прочесть, и Брагинский мудро оставляет многое невысказанным. Он замечает, что дебют Шостаковича в качестве футбольного журналиста в официальной советской газете «Красный спорт» в сентябре 1942 года состоялся всего через месяц после эпической премьеры Седьмой симфонии в Ленинграде. С другой стороны, упомянутый футбольный номер (часть театрализованной программы «Русская река», посвященной Сталинграду) появился вскоре после неудачной премьеры Восьмой симфонии в ноябре 1943 года.

В любом случае ясно, что для Шостаковича футбол был прежде всего возможностью сбежать (как в подзаголовке Брагинского)² в безопасное место, прочь от политической передовой. Его футбольные друзья — те, с которыми он ходил на матчи, или те, которым он писал о матчах длинные отчеты, — были в большинстве своем далеки от его музыкального мира. Что же до школьнической страсти вести записи, подробные дневники и таблицы результатов, включая те матчи, которые игрались далеко, и на которые он не попадал, то это кажется не чем иным, как

¹ «Клоггис» — персонажи популярных в 1967–1981 годах сатирических комиксов Билла Тайди в британском журнале *Private Eye*, в которых пародировались танцевальные традиции жителей графства Ланкашир, отличавшиеся грубостью и иногда приводившие к травмам (прим. переводчика).

² Англоязычное издание книги вышло с подзаголовком «Бегство к свободе» (прим. переводчика).

убежищем в сказочной стране волшебной бухгалтерии, подобно одержимости взрослых статистикой крикета. Обсуждая эти темы, Брагинский избегает излишнего психологизирования, но не дает и повода слишком удивляться. Ум Шостаковича — один из величайших музыкальных умов; его странности и неврозы могут рассказать нам серьезные вещи о том, как этот ум работал.

Это необычная и занимательная книга, захватывающая и быстро читающаяся, долгожданное утешение в потоке изматывающих споров и мрачной политики, которых так много в литературе о Шостаковиче. Должен добавить, что в оригинале книга написана для русского читателя (перевод Элисон Ермоловой иногда читается словно бы немного по-русски) и оставляет некоторые вещи необъясненными, а некоторые — слишком подробно объясненными. Шостакович, как мы узнаём, любил и теннис (в который и сам играл), и бокс, и нечто, что он сам называл «хоккеем с мячом» — очевидно, в виде хоккея на льду, но с мячом вместо шайбы (футбол в холодной России — разумеется, летняя игра). Кажется, что хоккей с мячом — это Россия на льду: если играть, будешь падать, если наблюдать — будешь стоять и замерзнешь. Безопаснее оставаться дома и писать партитуры.

*Стивен Уоли,
перевод с англ. Владимира Хаврова*

Сведения об авторах

Бершадская, Татьяна Сергеевна — доктор искусствоведения (1986), профессор (1979), заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1992). Ученица и последовательница Ю. Н. Тюлина и Х. С. Кушнарёва, в области методики преподавания — Н. Г. Привано. Основная область исследований — звуковысотная организация музыки. В центре внимания Бершадской находятся проблемы гармонии и лада, вопросы монодии, аспекты организации вербального и музыкального языков. Преподавать начала в 1943 году, с 1953 года работает в Ленинградской (Петербургской) консерватории. Под руководством Бершадской подготовлено около 70 дипломных музыковедческих работ, около 20 кандидатских диссертаций. Среди учеников — ведущие музыковеды, профессора и преподаватели Санкт-Петербургской, Таллинской, Петрозаводской консерваторий. Автор монографий «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни» (1961); «Лекции по гармонии» (1978, 3-е изд. 2003); «Гармония как элемент музыкальной системы» (1997); «Статьи разных лет» (2004); учебников и учебных пособий, статей (более тридцати).

Власова, Наталья Олеговна — доктор искусствоведения, руководитель Научно-издательского центра «Московская консерватория», ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва). Основная сфера научных интересов — австро-немецкая музыка конца XIX — XX века. Автор монографий: «Творчество Арнольда Шёнберга» (1-е изд. 2007), «Александр Цемлинский. Жизнь и творчество» (2014). Подготовила первое русское издание избранных статей Арнольда Шёнберга («Стиль и мысль. Статьи и материалы», 2006, совместно с Ольгой

Contributors to this issue

Tatyana S. Bershadsкая is Doctor of Art History (1986), Professor at the Theory of Music Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (1979), and Honoured Artist of the Russian Federation (1992). She is a disciple of Yuriy Tyulin and Khristophor Kushnaryov and an adherent to Nikolay Privano's educational principles. Her research field is pitch organisation in music. Prof. Bershadsкая concentrates on the problems of harmony, tonality, monody, and some aspects of the structure of verbal and music languages. She began her teaching career in 1942 and since 1953 has been on the teaching staff at the St. Petersburg Conservatory. Prof. Bershadsкая has supervised about seventy graduate theses and about twenty doctoral dissertations. Among her former students are leading musicologists, professors and teachers at the conservatories of St. Petersburg, Tallinn, and Petrozavodsk. She is the author of the monographs "Basic composition laws of folk (peasant) song polyphony" (1961), "Lectures in harmony" (1978, 3d edition in 2003); "Harmony as an element of the music system" (1997); "Articles of different years", textbooks, tutorials, and more than thirty scholarly articles.

Natalia O. Vlasova is Doctor of Art History, Head of the publishing house "Moscow Conservatory Press", leading researcher at the State Institute for Art Studies (Moscow). Research focus: Austrian and German music of the late XIX — XX centuries. Author of the monographs: "The Work of Arnold Schoenberg" (1st ed. 2007), "Alexander Zemlinsky. Life and Work" (2014). Compiled and edited the first Russian publication of the writings of Arnold Schoenberg ("Style and Idea. Materials and Documents", 2006, together with Olga Losseva), translated into Russian and edited the study of Detlef Gojowy "The New

Лосевой). Переводчик и редактор исследования Детлефа Гойови «Новая советская музыка 1920-х годов» (2006). Автор статей, посвященных экспрессионизму в музыке, творчеству Шёнберга, Цемлинского, Рихарда Штрауса, Антона Рубинштейна, современных немецких композиторов, музыкальному театру.

Дегтярева, Наталья Ивановна — доктор искусствоведения (2011), профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Сфера научных интересов — австро-немецкая музыка начала XX века. Автор монографии «Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии» (2010), учебных пособий, более пятидесяти статей о зарубежной и русской музыке; составитель и редактор сборников статей. Принимала участие в организации ряда международных научных конференций, в том числе «М. И. Глинка: музыка истории. 1804–2004» (Москва — Санкт-Петербург, 2004), «Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы» (Санкт-Петербург, 2012).

Кузьменко, Лариса Сергеевна — выпускница музыковедческого факультета Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (2018 год, класс профессора Л. Г. Ковнацкой) и Хабаровского колледжа искусств (2012 год, класс преподавателя Т. Г. Кацко). В центре научных интересов — английская опера XX–XXI вв., творчество Майкла Типпета. Участник проекта «Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича». Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Отрядненской детской школе искусств и в музыкальной школе «Виртуозы».

Soviet Music of the 1920s” (2006). Authored the articles on the expressionism in music, the work of Schoenberg, Zemlinsky, Richard Strauss, Anton Rubinstein, contemporary German composers, musical theatre.

Natalia I. Degtyareva is Doctor of Art History (2011), Professor at the Western Music History Department at the St. Petersburg Conservatory. Her research interests focus on the Austro-German music of the early 20th century. She published a monograph “Franz Schreker’s Operas and Modern in Austrian and German Music Theater” (2010), tutorials and more than fifty articles on Western and Russian music; as well as edited and compiled books and collections of academic articles. She participated in the organization of several international conferences, including “M. I. Glinka: the music of history 1804–2004” (Moscow — St. Petersburg, 2004) and “Saint Petersburg Conservatory in the Global Musical Context: schools of composition, performance and scholarship” (St. Petersburg, 2012).

Larisa S. Kuzmenko is a graduate of the musicology faculty of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (2018, the class of Professor Liudmila G. Kovnatskaya) and the Khabarovsk College of Arts (2012). Her academic interests include the English opera of the 20–21 centuries, the work of Michael Tippett. Larisa Kuzmenko participates in the project “Chronicle of the life and work of Dmitri Shostakovich”. She teaches musical-theoretical disciplines at the children’s music school and at the music school “Virtuosos”.

Переверзева, Марина Викторовна — ученица и последовательница Ю. Н. Холопова, В. С. Ценовой и Г. В. Григорьевой, под руководством которых защитила диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика», 2005) и доктора искусствоведения («Алеаторика как принцип композиции», 2015). Прошла научную стажировку в Университете Лаваль, Квебек (2011) при финансовой поддержке правительства Канады. С 2010 по 2018 год работала в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. С 2018 — доцент кафедры социологии и философии культуры Высшей школы музыки имени А. Шнитке (институт) Российского государственного социального университета. В центре научных интересов — музыкальная культура США XX века, проблемы алеаторной музыки, творчество русских и зарубежных композиторов второй половины XX века, традиционная музыка США и Канады. Автор первой на русском языке монографии о Джоне Кейдже — «Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика» (2006), монографии «Статистический метод композиции К. Штокхаузена» (2017), учебных пособий «Музыкальная культура США XX века» (МГК, 2007), «Алеаторика как принцип композиции» (2018) и др. Переводчик статей Дж. Кейджа в русском издании книги Дж. Кейджа «Тишина. Лекции и статьи» (2012), а также текстов других американских композиторов.

Скорбященская, Ольга Адольфовна — училась на фортепианном факультете Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (класс профессора Т. П. Кравченко). В 1993 году окончила аспирантуру СПбГК (научный руководитель — профессор Л. Г. Ковнацкая) и защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Фортепианное творчество

Marina V. Pereverzeva is the pupil and the follower of Yuriy N. Kholopov, Valeriya S. Tsenova and Galina V. Grigorieva; defended her candidate thesis in Arts (“John Cage: life, creativity, esthetics”) in 2005, doctoral thesis (“Chance music as principle of composition”) in 2015. Had a scientific training at the Laval University, Quebec (2011) with financial support of the government of Canada. From 2010 to 2018 she worked at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Since 2018 she has been the associate professor at the department of sociology and philosophy of culture at the Schnittke Higher School of Music (institute). The scientific interests of Dr Pereverzeva focus on the musical culture of the U. S. of the 20th century, problems of aleatory music, works of the Russian and foreign composers of the second half of the 20th century, traditional music of the U.S. and Canada. She is the author of the monographs “John Cage: life, creativity, esthetics” (2006, the first in Russian), “Statistical method of composition of K. Stockhausen” (2017); the tutorials “Musical Culture of the U.S. of the 20th Century” (Moscow State Conservatory, 2007), “Chance Music as Principle of Composition” (2018) etc. She was the translator of articles of J. Cage in the Russian edition of his book “Silence. Lectures and articles” (2012) and texts of other American composers.

Olga A. Skorbyashchenskaya studied at the St. Petersburg Conservatory, Piano Faculty, under Professor Tatiana Kravchenko, where in 1993, she completed her PhD course and defended her candidate thesis in Arts (“Carl Maria von Weber’s piano works in the context of the German Romanticism culture”) under Professor Liudmila Kovnatskaya. Senior Lecturer of the St. Petersburg Conservatory since 2001, Associate Professor therein since 2007.

Карла Марии фон Вебера в контексте культуры немецкого романтизма»). С 2001 года старший преподаватель, с 2007 года — доцент Санкт-Петербургской консерватории. Неоднократно принимала участие в британских фестивалях современной музыки (Олдборо, Челтенхем). В 1996 году прошла стажировку у М. Перайи в Великобритании. Дипломант Международного конкурса исполнителей современной музыки в Италии (1996). Автор более четырехсот статей и буклетов, посвященных проблемам современного исполнительства и романтической музыки XIX века.

Южак, Кира Иосифовна — доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Санкт-Петербургского государственного университета. Ученица А. Н. Должанского и М. К. Михайлова. Член Союза композиторов, член международного Баховского общества. Заслуженный деятель искусств Республики Карелия. Основные научные исследования сосредоточены на теории и истории полифонии и творчестве И. С. Баха: двухтомник «Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории и теории», кн. 1–2 (2006), монография «Программа курса Х. С. Кушнарёва „Полифония И. С. Баха“: Две версии — две эпохи» (2/2012), брошюры «Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха: Стретта в фугах „Хорошо темперированного клавира“» (1965), «Теоретический очерк полифонии свободного письма» (1990), «Практическое руководство к написанию и анализу фуги» (5/2017), «Фугетта» (2018; соавтор — А. И. Янкус) и др. Ряд статей посвящен теории лада и ладовому строению карельских и финских рунных напевов, григорианики и древнерусских церковных песнопений: «Вариация на тему “Сибелиус и фольклор”» (1998), «К методологии исследований лада» (2008) и др. Редактор и составитель ряда научных сборников.

Frequently participates in British festivals of contemporary music (in Aldeburgh and Cheltenham). In 1996, she did an internship with Murray Perahia in Great Britain. A Diploma winner of an international competition of performers of contemporary music in Italy. Author of over four hundred articles and pamphlets on contemporary performance and Romantic music of the 19th century.

Kira I. Yuzhak is Doctor of Art History, Professor at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and St. Petersburg State University. Her teachers were A. N. Dolzhan-sky and M. K. Mikhailov. Prof. Yuzhak is a member of the Union of Composers, and of the International Bach Society. She holds the title of Honoured Artist of the Republic of Karelia. Dr. Yuzhak's research focus on the history and theory of polyphony and J. S. Bach's music: "Polyphony and Counterpoint: Issues of Methodology, History and Theory" (in two volumes, 2006), "Kushnarev's program on J. S. Bach's Polyphony: two versions — two ages", monograph (2/2012), and booklets: "The Specific Features of Bach's Fugue Structure: Stretto in the Well-Tempered Clavier" (1965), "A Theoretical Essay on Polyphony on the Free Polyphonic Style" (1990), "A Manual for the Composition and Analysis of the Fugue" (5/2017), "Fughetta" (2018; co-author A. Yankus) etc. A number of articles are devoted to the modal theory and the scale structure of Karelian and Finnish rune chants: "Variation on Sibelius and Folklore" (1998) and "On the Methodology of Modal Studies" (2008) etc. Prof. Yuzhak is the editor and compiler of a number of collections of academic articles.

Янкус, Алла Ирменовна — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. В 1999 окончила Санкт-Петербургскую консерваторию (класс профессора К. И. Южак), в 2003 — аспирантуру Петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова. В 2004 защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Полифоническое письмо в струнных квартетах Й. Гайдна», науч. руководитель — профессор К. И. Южак). Опубликовала ряд работ по теории и истории полифонии в отечественных и зарубежных изданиях, брошюры «Фугато в струнных квартетах Й. Гайдна» (2004) и «Фугетта» (2018; со-автор — К. И. Южак), выступала с докладами на научных конференциях в Санкт-Петербурге и в Москве и с лекциями в Казанской консерватории им. Н. Г. Жиганова. Член организационного комитета Международного научно-методического семинара «Теория полифонии и методика ее преподавания» (Санкт-Петербург).

Уоли, Стивен — музыковед, почетный профессор Университета Кардиффа (Уэльс, Великобритания). Музыкальный журналист, в разные годы публиковавшийся в лондонских газетах «The Times», «Daily Telegraph», «Independent», «Financial Times». С 1966 года занимал должность музыкального критика «The Observer» (воскресный выпуск газеты «The Guardian»). В настоящее время публикует рецензии на веб-сайте искусства *theartsdesk.com*. Сотрудничал с радиокорпорацией BBC; среди значительных совместных проектов — многочасовой цикл программ «Беседы с Робертом Крафтом». Крупнейший специалист по творчеству Игоря Стравинского, автор ряда книг о нем — «The Music of Stravinsky» (1993), «Stravinsky: Oedipus Rex» (1993), двухтомная документальная биография: I том «Stravinsky: A Creative Spring» (1999, приз Королевского Филар-

Alla I. Yankus PhD (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She graduated from the St. Petersburg Conservatory in 1999, where she studied under Prof. Kira Yuzhak, and in 2003 completed her postgraduate study at the Petrozavodsk A. K. Glazunov Conservatory. Dr. Yankus received her PhD degree in 2004 with a dissertation titled “Polyphony in Haydn’s String Quartets” (under Prof. Yuzhak). She is the author of several studies on theory and history of polyphony, published in Russia and abroad, as well as her brochures “Fugato in J. Haydn’s string quartets” (2004) and “Fughetta” (2018; co-author Kira Yuzhak). Dr. Yankus presented papers at conferences in St. Petersburg and Moscow and gave lectures in Kazan Zhiganov State Conservatory. She is a member of the organizing committee of the international scientific and methodical seminar “Counterpoint Theory and methods of its teaching” (Saint-Petersburg).

Stephen Walsh — musicologist, Professor Emeritus at the Cardiff University (Wales, Great Britain), where he had held a personal chair in music since 2001. He was for many years deputy music critic of “The Observer” and a frequent reviewer for the London “Times”, “Daily Telegraph”, “Independent” and “Financial Times”. He now reviews for the arts website *theartsdesk.com*. Collaborated with BBC; among their joint major projects there are the programs named “Conversations with Robert Craft”. As the most prominent expert in Stravinsky’s output and life, Walsh wrote several books on his works — “The Music of Stravinsky” (1993), “Stravinsky: Oedipus Rex” (1993), as well as a fundamental documentary biography of the composer. Its first volume named “Stravinsky: A Creative Spring” (1999) won the Royal Philharmonic Society Prize for the best music book published in the UK in the year 2000. The second volume

монического общества за лучшую британскую книгу о музыке 2000 года), II том «Stravinsky: The Second Exile» (2006). Среди недавних публикаций — книги о Мусоргском «Musorgsky and His Circle: A Russian Musical Adventure» (2013) и Дебюсси «Debussy: A Painter in Sound» (2018). Почетный член исследовательской группы Международного музыковедческого общества «Стравинский: между Востоком и Западом».

named “Stravinsky: The Second Exile” was published in 2006. His latest books are “Musorgsky and his Circle: A Russian Musical Adventure” (2013) and “Debussy: A Painter in Sound (2018)”. Stephen Walsh is a honoured member of the International musicological society Study Group “Stravinsky: between East and West”.

Информация для авторов

Журнал OPERA MUSICOLOGICA публикует научные статьи, документы, рецензии (на книги, нотные издания, аудио- и видеозаписи) по темам: теория и история музыки; музыкальное исполнительство; музыкальный театр; философия, эстетика и социология музыки; музыкальное образование.

Редакция принимает ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями. Материалы должны быть присланы в редакцию в формате файлов Microsoft Word (имя файла — фамилия автора) по электронной почте (opera_musicologica@conservatory.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–0,75 а. л. (20 000–30 000 печатных знаков с пробелами). Статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии в исключительных случаях. Объем рецензии — не более 0,25 а. л. (10 000 печатных знаков с пробелами).

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. Настройка основного стиля: шрифт — кегль 14 пунктов, примечания — кегль 12 пунктов, междустрочный интервал — одинарный, отступ красной строки — 1,25 см; отступы до и после абзаца — 0. Выравнивание — двухстороннее. В статье могут быть использованы *курсив* и **полужирный** шрифт (для заголовка внутри статьи).

Статьи могут содержать иллюстрации (включая нотные примеры). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Иллюстрации следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией. В тексте ссылка на иллюстрации — в круглых скобках курсивом: (*ил. 3*). Подписи к иллюстрациям приводятся на двух языках: русском и английском. Нотные примеры принимаются в виде файлов, набранных в нотном редакторе Finale (расширение *.mus), или в виде картинок в формате TIFF (расширение *.tiff или *.tif). Графические материалы должны быть в растровом формате TIFF с разрешением 600 dpi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора и название публикации, а также порядковый номер иллюстрации. К тексту статьи должен прилагаться список иллюстраций, содержащий подписи к ним на русском и английском языках.

Примечания даются подстрочные (нумерация сквозная), а ссылки на литературу — внутритекстовые, в виде указания в квадратных скобках фамилии автора, года выхода работы, страницы, например: [Иванова 2005, 15]. В конце статьи помещаются разделы «Литература» и «References». Подробнее о правилах оформления этих разделов см.: <http://www.conservatory.ru/science/zurnaly> (официальный сайт Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, 1997–2019).

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.

Авторы несут полную ответственность за оригинальность статей, точность и достоверность приводимых сведений, цитат, ссылок и списков литературы, за наличие необходимых разрешений на использование иллюстраций, архивных источников и других материалов.

К статье должны быть приложены краткая аннотация (до 700 печатных знаков с пробелами) и список ключевых слов (от пяти до десяти), коды УДК и ББК. Название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся также на английский язык.

Авторам рекомендуется прислать краткую информацию о научной новизне работы по сравнению с существующей литературой по теме статьи и с предшествующими публикациями автора (от 700 печатных знаков с пробелами; не публикуется в журнале).

Авторы предоставляют следующие сведения о себе: фамилия, имя, отчество, код ORCID (для регистрации: <https://orcid.org/signin>), SPIN-код (<https://elibrary.ru>), адрес электронной почты, ученая степень, ученое и почетное звание, должность, место работы с указанием почтового адреса, индекса, телефона, а также краткую биографию (до 1000 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках. Указанные сведения (кроме номера телефона) публикуются в журнале.

Поступившие в редакцию материалы предварительно рассматриваются редколлегией на предмет соответствия тематике журнала и требованиям к публикуемым материалам, после чего принимается решение об отклонении статьи либо о передаче на рецензирование. Срок рассмотрения присланных материалов — до двух месяцев с момента поступления.

Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение пяти лет. Редакция журнала обязуется направлять копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении в редакцию журнала соответствующего запроса.

Рецензирование проводится конфиденциально и анонимно. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению. Статьи направляются рецензентам без имени автора. Рецензент оценивает актуальность содержания статьи, ее научную новизну, соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывает достоинства и недостатки статьи и дает заключение о целесообразности ее публикации. По решению редколлегии автору направляются содержащиеся в рецензии замечания и предложения по доработке статьи. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
№ 2 [40], 2019

Подписано в печать 15.05.2019. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 6,75. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 100 экз. Заказ

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
тел.: 8 (8452) 24-86-33
e-mail: 248633a@mail.ru