

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

Вероника Ильюшкина
«Опера Нищего»: жанровая природа
и концепция 6

Элла Махрова
Музыкальный театр: терминологический
экскурс 20

Антонина Александрова
Нотация: вопросы типологии в контексте
исторического развития 32

Евгения Редькова
Из истории первых экспедиций
Этнографического кабинета
Ленинградской консерватории 43

Татьяна Зайцева
Похвала балакиревской библиотеке 56

Документы

Марина Михеева
Рукопись «Антара» Н. А. Римского-
Корсакова из библиотеки
В. И. Сафонова 68

Рецензии

Е. А. Ручьевская: публикации
продолжаются
Юрий Васильев 76

Рейн Лаул. 17 этюдов о музыке Бетховена
Елена Романова 83

Сведения об авторах 87

Информация для авторов 91

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., Vaganova Ballet Academy)
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., Vaganova Ballet Academy)
Larissa Nikiforova (Doctor of Cultural Studies,
Prof., Vaganova Ballet Academy, 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 Philosophy,
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 Schnitke (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.*

Contents

Articles

Veronica Ilyushkina
“The Beggar’s Opera”: the Genre Specifics
and the Concept 6

Ella Makhrova
Music Theatre: Terminology Aspect 20

Antonina Aleksandrova
Notation: Typology in the Context
of Historical Development 32

Evgenia Redkova
To History of the First Expeditions
of the Ethnographic Laboratory
of the Leningrad Conservatory 43

Tatiana Zaytseva
In Praise of Balakirev Library 56

Documents

Marina Mikheeva
The Manuscript of Nikolay Rimsky-
Korsakov’s “Antar” from the Library
of Vasily Safonov 68

Reviews

E. A. Ruchievskaya: Publications
to Be Continued
Yuriy Vasilyev 76

Rein Laul. 17 Studies on Beethoven Music
Elena Romanova 83

Contributors to this issue 87

Directions to contributors 91

Ильющкина, Вероника Алексеевна

ORCID: 0000-0001-5430-151X

SPIN-код: 2241-9584

e-mail: iver0786@gmail.com

Аспирантка Российского института истории искусств.

190068 Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5

Veronica A. Ilyushkina

ORCID: 0000-0001-5430-151X

SPIN-code: 2241-9584

e-mail: iver0786@gmail.com

Postgraduate student at the Russian Institute for the History of the Arts.

5 Isaac's Square, St. Petersburg 190068, Russia

«Опера Ниццего»:

жанровая природа и концепция

В данной статье «Опера Ниццего» Гэя — Пепуша рассматривается сама по себе и как модель для «Трехгрошовой оперы» Брехта — Вайля и «Оперы Нищей» Бриттена — Гагри. Три версии «Оперы» принципиально неравны и представлены в тексте как явления культуры, жанрово ориентированные на широкую публику.

Ключевые слова: *Б. Бриттен, Дж. Гэй, К. Вайль, «Опера Ниццего».*

УДК 78.08

ББК 85.335

“The Beggar’s Opera”:

the Genre Specifics and the Concept

This article considers John Gay and Johann Pepusch’s “The Beggar’s Opera” both per se and as a model for Bertolt Brecht and Kurt Weill’s “The Threepenny Opera” as well as Benjamin Britten and Tyrone Guthrie’s “The Beggar’s Opera”. There are three fundamentally different versions of this work, which the article shows as the cultural manifestations appealing to a broad public.

Keywords: *Benjamin Britten, John Gay, Kurt Weill, “The Beggar’s Opera”.*

DOI: 10.26156/OM.2019.41.3.001

Вероника Ильюшкина

«Опера Нищего»: жанровая природа и концепция

«Культурная память, — говорит Ю. М. Лотман, — устроена двояко: она фиксирует правила (структуры) и нарушения правил (события)» [Лотман 1992, 367]. Появление «Оперы Нищего» — “The Beggar’s Opera” — Джона Гэя и Иоганна Пепуша в пространстве английской культуры было одним из таких «нарушений». Балладный спектакль Гэя может быть рассмотрен сам по себе, а также в качестве модели для «Трехгрошовой оперы» Бертольта Брехта — Курта Вайля и «Оперы Нищей» Бенджамина Бриттена — Тайрона Гатри. Три версии «Оперы» принципиально неравны и, в то же время, существуют в музыкально-театральной культуре на равных, как явления, жанрово ориентированные на широкую публику.

«Гэй был любим Поупом, Свифт заботился о нем больше, чем о ком бы то ни было», — так Льюис Мелвилл начинает свое исследование, посвященное трудам и дням Джона Гэя и основанное на эпистолярном наследии драматурга [Melville 1921, vii]¹. Жизнь Гэя была нелегка, и в письме, написанном Александром Поупом Джонатану Свифту 8 декабря 1713 года, обнаруживается следующее суждение Поупа, способствовавшего знакомству Гэя со Свифтом: «Мистер Гэй — несчастный юноша, пишущий пасторали, и положение его осложняется тем, что он расточителен в своем таланте <...>. Теперь, благодаря мне, вы знакомы с мистером Гэем» [Pope 1871, 6]².

¹ Иностраные источники цитируются в переводе автора статьи, за исключением отдельно оговоренных в сносках случаев.

² Переписка Гэя, Свифта и Поупа доступна читателю в следующих изданиях: [Pope 1871], [Swift 1801].

Идея написания истории из жизни проституток и воров пришла в голову Свифту, и 30 августа 1716 года он написал Поупу: «В городе появился молодой изобретательный квакер³, пишущий стихи своей высокородной любовнице, не слишком умелые, но достойные поэта-квакера. Стихи о ее взглядах и привычках. Это навело меня на мысль, что подобного рода пасторали вполне могут иметь успех, если наш друг Гэй проявит фантазию. Думаю, это весьма перспективно. <...> Ко всему прочему, я уверен в том, что пасторали с их юмором никого не утомят, и что пасторали о носильщиках, лакеях и людях, стоящих повыше, могут иметь успех. Что думаете вы, например, о „Ньюгейтской пасторали“, героями которой можно было бы сделать шлюх и воров?» [Роу 1871, 16–17].

По свидетельству Поупа, Свифт предложил Гэю обратить внимание на его идею. «Какой прелестной вещицей могла бы стать „Ньюгейтская Пастораль“», — сказал Гэю Свифт [Melville 1921, 78]. Прошло время, и драматург решил написать *комедию* из жизни шлюх и воров, что не слишком понравилось Свифту, поскольку нарушало его первоначальный план, но по мере работы над текстом пьесы и выбором популярных песен для нее Свифт смягчился. Позднее Поуп вспоминал: «То, что он [Гэй] писал, он показывал нам обоим, мы вносили исправления или что-то советовали, но в целом это — его оригинальная пьеса» [Melville 1921, 79].

Ни Свифт, ни Поуп, затеявая историю с «Оперой», не знали наверняка, ждет ее успех или провал. В январе 1728 года, непосредственно перед премьерой, Поуп пишет Свифту: «Возможно, пьеса станет прямой дорогой в тюрьму. <...> В любом случае, шуму она наделает. Будет ли это рукоплесканье или злобное шиканье, я не знаю» [Melville 1921, 79]. Почтенный драматург Уильям Конгрив после прочтения полного текста «Оперы» говорит: «Пьесу ждет либо успех, либо страшные проклятия» [Melville 1921, 79].

Для придания пьесе правдоподобия Свифт посоветовал Гэю побывать в тюрьме Ньюгейт, на что драматург ответил в письме от 22 октября 1727 года: «Помните, вы советовали мне отправиться в Ньюгейт <...>? Да, вот теперь мне ничто не мешает осуществить это, поскольку моя „Опера“ почти завершена» [Swift 1801, 260]. В ноябре 1727-го Гэю пришел из Дублина ответ Свифта: «Я очень рад, что вы почти завершили свою

³ Речь идет о Джордже Рӯке (George Rooke), на момент написания письма торговавшем льняными изделиями. Позднее Свифт отзывался о нем как о великом остроумце с большим опытом чтения, считая его одним из самых образованных людей своего времени.

оперу. Думаю, ваши друзья станут вашими же читателями, что обеспечит опере успех, несмотря на враждебный настрой остальных» [Melville 1921, 78].

«Опере Нищего» присущи черты полемически переосмысленной оперы, комедии, баллады и плутовского романа — нарратива о разбойничьей жизни. Подобное стилевое разнообразие зеркально отражает попытку драматурга учесть вкусы самых разных слоев населения, вниманием которых ему мастерски удалось овладеть.

Сюжет Гэя, обеспечивший его опусу несомненный успех, прост и ироничен, социально остр и вместе с тем страшен. Точно по Аристотелю «страшное и жалкое» в нем возникает «из самого состава событий» [Аристотель 1957, 82]⁴, события же определяются двумя типами конфликтов, возникающих между персонажами и составляющих каркас драматического текста. «Первый [тип] — это конфликты-казусы: противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и в принципе разрешимые волей отдельных людей. Второй [тип] — конфликты субстанциальные, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно надличной воле природы и истории» [Хализев 1988, 14].

Конфликты второго типа делают пьесу Гэя текстом ненадуманно актуальным, востребованным в любую эпоху, поскольку вопросы завоевания авторитета и раздела территории, проблемы власти и денег вряд ли «выветрятся» из сознания человека, к какому бы времени он ни принадлежал.

Драматический, орнаментированный песнями спектакль Гэя был проектом, направленным на пародийное переосмысление итальянской оперы как элитарного жанра и на сатирическое отображение английской действительности⁵. Сложное сочетание пародии, «литературно живой постольку, поскольку живо [было] пародируемое» [Тынянов 1977, 274], и сатиры, особенно характерной для журнальной формы «осмеяния современности» [Бахтин 1997, 31] и словесной борьбы с нею, разумеется, было перенесено в «Оперу» из сферы литературной при несомненном влиянии Свифта и Поупа на Гэя.

⁴ Цитируется в переводе В. Г. Апфельрота.

⁵ В 1741 году Уильям Хогарт создал гравюру «Взбешенный музыкант», на которой изобразил разгневанного беспорядочным шумом внешнего мира музыканта, в ярости выглядывающего из окна дома в переулке Сент-Мартин. Сбоку от окна Хогарт поместил афишу «The Beggar's Opera» (ил. 1).



Илл. 1. Уильям Хогарт. «Взбешенный музыкант» (1741)

Fig. 1. William Hogarth. "The Enraged Musician" (1741)

В противовес традициям оперы seria, Гэй в «Опере Нищего» отказывается от речитативов, обосновывая свое решение в «прологе»; форму арии заменяет тривиальной песенной формой; делает свой текст явлением ироикомическим (mock-heroic), отвергая высокие категории героического и лирического; решает сделать криминальные биографии, истории известных преступников Англии, биографиями персонажей пьесы.

Уже первая песня «Оперы», в соответствии с сюжетом исполнявшаяся плутом Пичемом, давала публике ясное понимание сатирической основы происходящего. В сознании англичан образ Пичема мгновенно оказывался связанным с образом преступного Джонатана Уайлда. Уайлд, подобно Пичему, вел двойную игру, подстрекал жулье ко взаимному доношению, тем самым его контролируя, и занимался скупкой и продажей краденного товара. Действовал Уайлд в открытую, не таясь, однако доказать

неправомерность его действий не представлялось возможным, поскольку свои продуманные махинации он совершал в сговоре с представителями закона. Параллель Пичем — Уайлд в пьесе Гэя была очевидна и несомненна для зрителя.

В Макхите отчетливо проступал и узнавался Джек Шеппард, некоторое время работавший на Уайлда. Полная приключений жизнь предприимчивого и верткого Шеппарда завершилась в 1724 году казнью через повешение — памятным англичанам, весьма масштабным публичным мероприятием. Не избежал казни и Уайлд: в 1725-м он попался на крупной краже и отправился на виселицу. Уайлд и Шеппард были хорошо известными персонажами английской литературы того времени. Но именно Гэй оказался тем, кто впервые провел аналогию между Уайлдом и Робертом Уолполом⁶ — одним из самых влиятельных политиков своего времени. Так «Опера Нищего» превратилась в острую политическую сатиру на коррумпированную правящую верхушку, вплоть до конкретных ее представителей.

Уолпол, «сквайр из Норфолка, проводивший на охоте пять дней в неделю, выдвинулся в годы Мальборо, став секретарем по военным делам. После поражения вигов в 1710 году его заключили в Тауэр, а с момента освобождения он стал ведущей фигурой партии вигов в палате общин» [Черчилль 2012, 123–125]. К 1722 году колоритный и несдержанный в душевных устремлениях Уолпол стал главой антивоенного правительства и немедленно занялся реорганизацией финансов, направляя политику государства в строго материалистическую сторону. «Кроме того, что он был высмеян в „Опере Нищего“, [Уолпол] стал прототипом Флимнапа» [Дженкинс 2017, 226–227]⁷ — канцлера казначейства в «Путешествиях Гулливера» Свифта, изданных в 1726 и 1727 году. В «Опере» Гэя чертами Уолпола наделены Пичем, Макхит и сюжетно второстепенный персонаж — Робин из Бэгшота.

Безусловным дополнением к характеристикам персонажей пьесы Гэя являлась музыка. Песни в «Опере» меняли ход действия, комментировали его, нередко становясь пространством рефлексии героев, по крайней мере, — ее попыток. В музыкальном материале персонажи Гэя могли быть

⁶ В не так давно вышедшей книге о Генделе Л. В. Кириллина пишет, что в балладной опере Гэя «современники разгадывали выпады в адрес действующих политиков, включая премьер-министра Хораса Уолпола». [Кириллина 2017, 212]. Суждение ошибочно во второй своей части: историк искусства и литератор Хорас Уолпол (Horace Walpole) — сын политика Роберта Уолпола (Robert Walpole) — не был премьер-министром Англии и предпочитал писательскую деятельность деятельности общественной, сосредоточившись на создании готических романов.

⁷ Цитата приводится в переводе И. В. Мельницкой.

наивны, трогательны и сентиментальны, проявляя совершенно не присущие им подобного рода чувства. Лексическая несочетаемость словесных и звуковых образов в «Опере Нищего» Гэя и Пепуша обнажает несоответствие между реальным миром английской улицы и миром театра, где неминуемо живут условности.

В 1928 году в Германии по мотивам «Оперы Нищего» и в общем соответствии с ее концепцией была создана и поставлена «Трехгрошовая опера» (“Die Dreigroschenoper”), принесшая своим авторам — Бертольту Брехту и Курту Вайлю — огромный успех, в том числе успех коммерческий.

С 1919 по 1933 год весьма разобщенное немецкое художественное сообщество стремилось к социально ориентированной эстетике, было сверхактивно в музыкальной и театральной сфере.

Манифест Эрвина Пискатора «Политический театр» (“Das politische Theater”, 1929) был важен, собственно, для политизации театра; его же термин «эпический театр» побуждал драматургов, сценаристов и режиссеров выступать против истеблишмента. Искусство, по мнению Пискатора, лживо, но это обстоятельство преодолимо, ведь если переключить внимание на мир фактов, действительный мир общественного бытия, современный театру, и соотносить происходящее на сцене и в пространстве города, то правда преодолеет и одолеет ложь. Находящееся *вне* театра должно быть перенесено *в* театр во всей «эпической полноте и глубине» этого «вне». Так мир расскажет собственную историю, и история эта будет всецело политична.

Пространством, в котором социальные и политические идеи транслировались открыто, было кабаре, где собирались серьезно настроенные левые критики и художники. Тексты песен, звучавших в кабаре, были ориентированы политически, а музыка — испытывала мощное влияние американского джаза. Именно Курт Вайль стал тем композитором, первым и главным, который долго и успешно работал в популярном песенном стиле (“banal-song style”), совмещавшем высокое и низкое, серьезное и не очень, джазовое, традиционное и классическое.

Брехт, несомненно, был глубоко вовлечен в проблемы своего времени еще до прихода к власти национал-социалистов. На протяжении всей жизни он считал себя человеком, мучительно проживающим этот страшный двадцатый век, чувствовал себя «ребенком, идущим по асфальтированной дороге бетонного города индустриальной эпохи» [Esslin 1980, 3]. Эстетика Брехта основана на отказе от фанатизма, религиозности и патриотизма. Брехт — это ирония и пародия, убежденность в «умудренном опыте малодушии» [Esslin 1980, 4]. Критики справедливо полагают, что

его участие в Первой мировой войне, ужас военных госпиталей, где Брехт служил санитаром, глубоко повлияли на путь драматурга. В зрелом возрасте Брехт был вопиюще циничен, но не могло ли это быть «маской человека, чья вера оказалась разрушенной; человека, именно поэтому решившего стать бесчеловечным по отношению к миру»? [Esslin 1980, 7]

Встреча Брехта и Вайля состоялась в марте 1927 года, положив начало легендарному сотрудничеству. И Брехт и Вайль стремились к созданию музыкального театра со специфической социально-политической направленностью. Кроме того, Вайль нуждался в хорошем либреттисте, который смог бы сделать литературный материал для оперы современным или, по крайней мере, соотносящимся с действительностью. Для Брехта именно музыка была первична, пронизательный Брехт, нацеленный на успех, как никто другой понимал значимость музыкального оформления театральных постановок. В творческих отношениях с Вайлем драматург требовал детального соответствия музыки тексту либретто.

На подступах к «Трехгрошовой опере» Брехт изобретал. Он, человек, не лишенный музыкальности, обитающий в барах и кабаре и напевающий собственные тексты под собственный же гитарный перебор, презрительно относился к музыке «не для всех» и содрогался от звуков скрипки. И совсем не выносил Бетховена при терпимом отношении к Баху и Моцарту, которым внимал с наслаждением [см.: Tonin 1992, 7]. Брехт не любил академических концертов и даже придумал собственный термин *Misuk*, которым, по-видимому, обозначал все, что связывалось в его сознании с музыкой легкой, популярной и обращенной ко многим. Взаимодействуя с композиторами, Брехт давал им не очень много пространства для собственных идей, в довольно жесткой форме настаивая на решении конкретных, *им* поставленных социально-политических и музыкальных задач. Требовательность Брехта в отношениях с композиторами была серьезной проблемой, и в конце концов их с Вайлем союз распался еще и по этой причине, а не только из-за излома судьбы Вайля, в 1933 году вынужденного эмигрировать в Париж из нацистской Германии. За год до начала работы над «Трехгрошовой оперой» драматург решил с изрядной долей злорадства высмеять слишком «высокую» для него театральную культуру, пожелав сделать театр местом для низкопробного юмора, где публика могла бы «дымить, трепаться и похохатывать» [Tonin 1992, 12].

Вайлю ироничная идея Брехта показалась остроумной, и композитор решил, что в таком случае и музыка должна сильно раздражать зрителя. Брехту и Вайлю требовалась новая форма, и этой формой стал зонг («Lied» и «Gesang» Брехт признал слишком «высокопарными» словами

[Tonin 1992, 12]). Брехт и Вайль подчеркивали, что решение запустить зонги в оперный жанр — их принципиальное нововведение.

Работа с материалами Джона Гэя и Иоганна Пепуша началась в декабре 1927 года. По просьбе Брехта его возлюбленная и секретарь Элизабет Гауптман занялась переводом текстов песен «Оперы Нищего» на немецкий язык. Прекрасный переводчик, она довольно быстро справилась с задачей, что позволило Брехту тут же обратиться к режиссеру Эрнсту Ауффрихту с просьбой и предложением поставить адаптированную версию «Оперы Нищего». Ауффрихт проектом заинтересовался и был впечатлен идеей и особенно изобретательностью Брехта, но сомневался насчет Вайля, по не вполне понятным причинам не желая вовлекать композитора в проект. Тем не менее, в начале лета 1928 года Брехт, Гауптман и Вайль обосновались в домике на французском Лазурном берегу, чтобы сообща интенсивно трудиться над тем, что уже в конце лета было явлено публике в виде «Трехгрошовой оперы» — музыкального спектакля в трех действиях с прологом⁸.

Помимо текстов Джона Гэя, Брехт включил в либретто четыре стихотворения Франсуа Вийона и несколько баллад Редьярда Киплинга. Имя Карла Кламмера⁹, чьи переводы из Вийона использовал Брехт, не было указано в тексте, и этот неловкий момент стал причиной обвинения Брехта в плагиате. Что до материалов Киплинга, то в результате большая их часть в «Оперу» не попала, кроме текста “Mary, pity women!” («Бедняжка Мэри!»), ставшего основой Песни Полли (“Polly’s Lied”). Если говорить о музыкальном оформлении «Трехгрошовой оперы», в партитуре Вайля сохранена и использована в «Утреннем хорале Пичема» только одна авторская аранжировка Пепуша из «Оперы Нищего» — обработка песни мистера Пичема «Увы, наша жизнь такова». Остальной материал полностью принадлежит Вайлю.

Между разговорными диалогами и зонгами спектакля — пропасть, ведь именно в зонгах актеры и публика видят истинные лица персонажей «Трехгрошовой оперы», которые в момент исполнения музыкальных номеров не имеют ровным счетом никакой возможности притворяться и вынуждены быть предельно честными в комментариях к *своим же* поступкам. Эффект *очуждения* (Verfremdungseffekt) как техника позволяет настроить зрителя критически по отношению к происходящему на сцене и ярко проявляет себя в зонгах с их парадоксальностью.

⁸ Историческая премьера состоялась 31 августа 1928 года в Берлине на сцене Theater am Schiffbauerdamm [см.: Hinton 1992, 1243].

⁹ Писал и переводил под псевдонимом K. L. Ammer.

Цель Брехта, особенно в текстах зонгов,— сатира, которую Вайль умышленно выражает сочетанием джаза и классики. В «Трехгрошовой...» важен акцент Брехта — на эпическом, Вайля — на зонгах, на опере как зингшпиле *нового* типа, о котором мечтал композитор. Сотрудничая с Брехтом, Вайль стремился к созданию спектаклей, обновленных за счет популярной музыки.

Поздние версии либретто «Трехгрошовой оперы», в названии которой из-за проблем с авторским правом¹⁰ появляется дефис (“Die Dreigroschen-Oper”), существенно отличаются от версии первоначальной. Трансформировалась концепция эпического театра, мировоззрение Брехта необратимо изменялось, как не могло не измениться мировоззрение всех тех, кто видел и не умел принять неизбежных ужасов Второй мировой войны, национал-социализма и тоталитаризма.

В год 220-летия «Оперы Ницего» к ее материалам обратился Бенджамин Бриттен, решив сделать новую версию «Оперы» для English Opera Group. Создавалась редакция «Оперы» Гэя в начале 1948 года. Вместе с театральным режиссером Тайроном Гатри композитор работал над превращением пьесы Гэя в оперное либретто. Главная роль — Макхит — предназначалась Питеру Пирсу.

Основой словесной концепции «Оперы Ницгой»¹¹ Бриттена стало тактическое решение Гатри сосредоточиться на том, что «Опера» всецело принадлежит нищим, и это проясняется уже в ее «прологе». Нищим, которые, существуя в социально удушающих условиях, не утратили способность поэтически вдохновенно говорить о превратностях их общественного бытия. Пародийная и сатирическая острота пьесы Гэя во многом сохранена в либретто Бриттена и Гатри, но акцент перенесен с социально-политической сферы на сферы этическую и чувственную. Смещение акцентов определяется словами Гатри, по мнению которого «люди ослабевшие, отчаявшиеся перед лицом нищеты, в своих бедствиях более жизнелюбивы и стойки, чем любящие изящную жизнь аристократы» [White 1983, 162–163], и заслуживают пристального зрительского внимания.

Бриттен был убежден, что все песни, введенные в «Оперу Ницего» Гэем, необходимо сохранить, и подтверждал свои намерения так: «Источники песен, к которым Джон Гэй написал свои умные и едкие тексты,

¹⁰ Проблемы были вызваны тем, что Брехт внес кардинальные изменения в тексты зонгов, реагируя в них на мировую политическую атмосферу.

¹¹ О подробностях гендерного поворота в названии оперы см.: Ильюшкина В. А. Особенности перевода либретто «Оперы Ницгой (-щей)» // Музыкальная академия. 2019. № 1. С. 77–87.

являются чудеснейшими образцами национальной музыки. Мелодии XVII и XVIII веков, называемые сегодня „традиционными“, кажутся мне в большей степени, чем даже английский фольклор, характеризующими нашу „английскость“» [White 1983, 163].

С материалами Гэя и Пепуша Бриттен работал по первым трем изданиям «Оперы Нищего» (1728 и 1729 годов), не ориентируясь на «басы» Пепуша. Композитор считал, что, создаваемые им песенные аранжировки должны предельно точно выражать дух балладной «Оперы» Гэя, учитывая особенности оригинальных мелодий-источников с их странностью, непохожестью друг на друга и насыщенностью не только лиризмом [см.: Barlow 1990, 536–537].

Аранжировки песен «Оперы», выполненные Бриттеном почтительно по отношению к их музыкальным первоисточникам, но свободно с точки зрения сохранности первоначального вида мелодий, несопоставимы с его авторскими, тонкими и изящными аранжировками народных песен. Версии народных песен от версий песен «Оперы Нищей» отличает семантическая простота (не упрощенность!), неповторимость и принципиальное отсутствие шаблонов в фактурной и гармонической организации музыкального текста. Песенный материал «Оперы Нищей» у Бриттена не столь разнообразен и нередко, по слуховым ощущениям, груб и тяжеловесен.

В “Folk Song Arrangements” Бриттен «стремился создать образцы камерно-вокального стиля, близкие к лирике Шуберта» [Ковнацкая 1974, 332], музыкально продолжая австро-немецкую Lied в своих истинно «шубертианских» [Ковнацкая 1974, 51] с точки зрения образов звука и слова, и типа песенных персонажей обработках. Подход к аранжировкам в «Опере Нищей» определяется «жанром [оперы], особенностями характера [персонажей] или сценической ситуации, в которую попадает та или иная мелодия» [Ковнацкая 1974, 333]. Типы персонажей «Оперы» Бриттена противоположны нежным «шубертианским», собственно, поэтому музыкальный язык «Оперы Нищей» имеет так мало общего с языком обработок Folksongs. Язык «Оперы» Бриттена и ее песенных аранжировок пробуждает мысль и побуждает интерпретатора размышлять над музыкально и словесно *обновленным* содержанием пьесы Гэя при общей сохранности ее пародийной и сатирической концепции.

Мир пьесы Гэя, мир пародийный и сатирический, сам по себе и сам для себя невозможен. «Он не автономен. Он зависит от реальности, „отражает“ мир действительности» [Лихачёв 1968, 75] и, как всякий авторский текст, является «ленивым механизмом» [Эко 2003, 9], обязывающим читателя / зрителя / интерпретатора активно вовлекаться в свое внутреннее

устройство, тем самым этот механизм запуская. Гэй как автор, как «текстовая стратегия» [Эко 2003, 48] требует от человека, воспринимающего его текст, активной работы, направленной на поиск смысла в музыкально-поэтической форме, где нет ничего случайного¹².

Литература

- Аристотель — Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 182 с.
- Барт 2010 — *Барт Р.* Мифологии. М.: Академический проект, 2010. 351 с.
- Бахтин 1997 — *Бахтин М. М.* Сатира // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. М.: Русские словари, 1997. С. 11–38.
- Дженкинс 2017 — *Дженкинс С.* Краткая история Англии. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. 416 с.
- Кириллина 2017 — *Кириллина Л. В.* Гендель. М.: Молодая гвардия, 2017. 479 с.
- Ковнацкая 1974 — *Ковнацкая Л. Г.* Бенджамин Бриттен. М.: Советский композитор, 1974. 391 с.
- Лихачёв 1968 — *Лихачёв Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 2. С. 74–87.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 365–376.
- Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции // *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 270–281.
- Хализев 1988 — *Хализев В. Е.* Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения // Анализ драматического произведения. Л.: Издательство ЛГУ, 1988. С. 6–27.
- Черчилль 2012 — *Черчилль У. С.* История англоязычных народов: в 4 т. Т. 3. Эпоха революций / Пер. с англ. М. А. Леоновича. Екатеринбург: Гонзо, 2012. 400 с.
- Эко 2003 — *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Симпозиум, 2003. 285 с.
- Barlow 1990 — *Barlow J.* Published arrangements of “The Beggar’s Opera”, 1729–1990 // *The Musical Times* (vol. 131). 1990. No. 1772. P. 533–538.
- Esslin 1992 — *Esslin M.* Brecht: A choice of evils. London: Eyre Methuen, 1980. 336 p.
- Hinton 1992 — *Hinton S.* Die Dreigroschenoper (The Threepenny Opera) // *The New Grove Dictionary of Opera*: in 4 vols. Vol. 1 / Ed. by S. Sadie. Oxford: Oxford University Press, 1992. P. 1243–1246.
- Melville 1921 — *Melville L.* Life and letters of John Gay (1685–1732): Author of “The Beggar’s Opera.” London: Daniel O’Connor, 1921. 167 p.
- Pope 1871 — *Pope A.* The works of Alexander Pope. Correspondence: in 10 vols. Vol. II. London: John Murray, 1871. 491 p.
- Roseberry 1961 — *Roseberry E.* Britten’s Purcell realizations and “Folksong Arrangements” // *Tempo*. 1961. No. 57. P. 7–16; 21–28.

¹² См.: [Барт 2010].

- Swift 1801 — *Swift J.* The works of the Rev. Jonathan Swift: in 19 vols. Works: Vol. 12. London: J. Jonson and Co, 1801. 495 p.
- Tonin 1992 — *Tonin J.* Epic opera: The Weill–Brecht collaboration. Master's thesis. University of Alberta, Edmonton, 1992. 27 p.
- White 1983 — *White E. W.* Benjamin Britten: His life and operas. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1983. 322 p.

References

- Aristotélēs. (1957) Ob iskusstve poezii [On the Art of Poetry]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoi literatury. 182 p. In Russian.
- Barthes R. (2010) Mifologii [Mythologies]. Moscow: Akademicheskij proekt. 351 p. In Russian.
- Bahtin M. M. (1997) Satira [The Satire]. In: Bahtin M. M. Sobranie sochinenij [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 5. Moscow: Russkie slovari. P. 11–38. In Russian.
- Jenkins S. (2017) Kratkaya istoriya Anglii [A Short History of England]. Moscow: KoLibri, Azbuka-Attikus. 416 p. In Russian.
- Kirillina L. V. (2017) Händel. Moscow: Molodaya gvardiya. 479 p. In Russian.
- Kovnatskaya L. G. (1974) Benjamin Britten. Moscow: Sovetskij kompozitor. 391 p. In Russian.
- Likhachev D. S. (1968) Vnutrennij mir khudozhestvennogo proizvedeniya [The Inner World of an Artistic Work]. In: Voprosy literatury (Moscow) [Problems of Literature (Moscow)]. 1968. № 2. P. 74–87. In Russian.
- Lotman Yu. M. (1992) Literaturnaya biografiya v istoriko-kul'turnom kontekste (K tipologicheskomu sootnosheniyu teksta i lichnosti avtora) [A Literary Biography in the Historical and Cultural Context]. In: Lotman Yu. M. Izbrannye stat'i [Selected Articles]: in 3 vols. Vol. 1. Tallinn: Aleksandra. P. 365–376. In Russian.
- Tynyanov Yu. N. (1977) O literaturnoi ehvoljucii [On Literary Evolution]. In: Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow: Nauka. P. 270–281. In Russian.
- Khalizev V. E. (1988) Dramaticheskoe proizvedenie i nekotorye problemy ego izucheniya [Drama and a Few Existing Problems of Its Examination]. In: Analiz dramaticheskogo proizvedeniya [Drama Analysis]. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta. P. 6–27. In Russian.
- Churchill W. S. (2012) Istoriya angloyazychnykh narodov [A History of the English-Speaking Peoples]: in 4 vols. Vol. 3. Epokha revolyucij [The Age of Revolutions] / Transl. by M. A. Leonovich. Ekaterinburg: Gonzo. 400 p. In Russian.
- Eco U. (2003) Shest' progulok v literaturnykh lesakh [Six Walks in the Fictional Woods]. St. Petersburg: Simpozium. 285 p. In Russian.
- Barlow J. (1990) Published arrangements of “The Beggar's Opera”, 1729–1990. In: The Musical Times (vol. 131). 1990. No. 1772. P. 533–538.
- Esslin M. (1980) Brecht: A choice of evils. London: Eyre Methuen. 336 p.
- Hinton S. (1992) Die Dreigroschenoper (The Threepenny Opera). In: The New Grove Dictionary of Opera: in 4 vols. Vol. 1. Ed. by S. Sadie. Oxford: Oxford University Press. P. 1243–1246.
- Melville L. (1921) Life and letters of John Gay (1685–1732): Author of “The Beggar's Opera”. London: Daniel O'Connor. 167 p.

- Pope A. (1871) *The works of Alexander Pope. Correspondence*: in 10 vols. Vol. II. London: John Murray. 491 p.
- Roseberry E. (1961) Britten's Purcell realizations and "Folksong Arrangements". In: *Tempo*. 1961. No. 57. P. 7-16; 21-28.
- Swift J. (1801) *The works of the Rev. Jonathan Swift*: in 19 vols. Vol. 12. London: J. Jonson and Co. 495 p.
- Tonin J. (1992) *Epic opera: The Weill-Brecht collaboration*. Master's thesis. University of Alberta, Edmonton. 27 p.
- White E. W. (1983) *Benjamin Britten: His life and operas*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press. 322 p.

Махрова, Элла Васильевна

ORCID: 0000-0002-4309-6263

SPIN-код: 7675-8107

e-mail: emachrowa@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

191023 Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

Ella V. Makhrova

ORCID: 0000-0002-4309-6263

SPIN-code: 7675-8107

e-mail: emachrowa@mail.ru

PhD (Arts), Doctor of Cultural Studies, Head of the Department of philosophy, history and theory of art at the Vaganova Ballet Academy.

2, Zodchego Rossi str., St. Petersburg 191023, Russia

Музыкальный театр: терминологический экскурс

«Музыкальный театр» — понятие, широко используемое в искусствоведении (театроведении, музыковедении, балетоведении), но в отечественной науке до сих пор не имеющее четкой категориальной определенности, о чем свидетельствует отсутствие словарных статей в основных энциклопедических изданиях, как универсальных, так и специальных. На понимание термина накладывают свой отпечаток особенности художественного процесса в различных странах и сложившиеся традиции научных дискурсов. Это хорошо видно при сравнении характера употребления понятия в англоязычной (musical theatre, music theatre) и немецкоязычной (Musiktheater) научной литературе. Статья ставит целью проанализировать содержание понятия «музыкальный театр» и многообразии его трактовок в современной отечественной и зарубежной искусствоведческой науке.

Ключевые слова: *музыкальный театр, Musiktheater, musical theatre, music theatre, смысловая поливалентность термина.*

УДК 78.01; 782; 792.01

ББК 85.335

Music Theatre: Terminology Aspect

The concept of «Music theatre» is widely used in art criticism (theatre science, musicology), while in domestic science uncertainties still remain with respect to clear category definition thereof, which is confirmed by the lack of dictionary entries in the main encyclopedic editions — both universal and special ones. Understanding of this term is influenced by the specifics of the art process in various countries as well as the developed traditions of scientific discourses. It is well evident when comparing the use of the concept in English-speaking (musical theatre, music theatre) and German-speaking (Musiktheater) scientific literature. The article aims at analyzing the meaning of the concept «music theatre» and the variety of its treatments in the modern domestic and foreign art criticism science.

Keywords: *musykal'nyj teatr, Musiktheater, musical theatre, music theatre, semantic multivalence of the term.*

DOI: 10.26156/OM.2019.41.3.002

Элла Махрова

Музыкальный театр: терминологический экскурс

Многими словами, особенно широкоупотребительными, мы пользуемся, не задумываясь об их содержании, и часто не замечаем, сколько смысловых нюансов они содержат. В речи мы спонтанно модулируем от одного смыслового поля к другому, ориентируясь на контекст. Однако научное употребление слов требует четкой категориальной определенности. «Музыкальный театр» — понятие, активно используемое в искусствоведении (театроведении, музыковедении, балетоведении), и это обязывает внимательно присмотреться к его содержанию.

О том, что содержание понятия «музыкальный театр» в отечественной науке не отрефлектировано, свидетельствует отсутствие соответствующих словарных статей в ведущих отечественных энциклопедиях, как универсальных — Большой советской (1969–1978), Большой российской (2005–2013), так и специализированных — музыкальной (1973–1982) и театральной (1961–1967).

Лишь энциклопедии и словари для юношества объясняют, что под музыкальным театром следует понимать «и коллектив, ставящий музыкальные спектакли, и разновидности музыкально-сценического жанра (опера, балет, оперетта, музыкальная комедия, мюзикл и т. д.)»¹. К указанным разновидностям музыкально-театрального искусства отсылает и единственный абзац, посвященный музыкальному театру в статье «Театр» Большой советской энциклопедии. Объединяющим началом называются средства

¹ См.: Музыкальный театр // Юнциклопедия. URL: https://yunc.org/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80 (дата обращения: 20.05.2019).

музыкальной драматургии, но при этом в каждом виде музыкального театра эти средства оказываются специфическими: в опере — пение и звучание оркестра, в балете — танец и пантомима, в оперетте — куплетная песня и танец, а мюзикл синтезирует «выразительные средства драматического, оперного и хореографического искусств, эстрадной и бытовой музыки» [Театр, 1976]. Вопрос об общих закономерностях собственно музыкальной драматургии, позволяющих объединить столь разнообразные феномены в единый комплекс, и об их историческом генезисе при этом даже не ставится. Более позднее издание Большой российской энциклопедии в аналогичной статье и вовсе отказывается от понятия «музыкальный театр», ограничиваясь лишь упоминанием о «жанрах, в которых ведущую роль играет музыка (см. Балет, Опера, Оперетта, Мюзикл)», сформировавшихся «на зрелой стадии развития художественной культуры европейского типа, когда отдельные виды искусства отделились друг от друга» [Театр, 2016].

Нетрудно заметить, что предлагаемая жанровая матрица локализует феномен музыкального театра в европейской культуре XVII — первой половины XX веков, оставляя за его пределами и все предшествующие формы синтеза (синкретического существования) музыкального и театрального искусства, и все жанровые эксперименты последующего времени, не говоря уже о традиционных формах восточного театра, в котором музыке отведена весьма почетная роль.

В немецкоязычных и англоязычных справочных изданиях понятию «музыкальный театр» уделено значительно большее внимание. Но если мы обратимся к этим изданиям, то обнаружим существенную разногласию в содержательном наполнении термина и увидим, как национальные особенности художественной жизни и сложившиеся искусствоведческие традиции накладывают свой отпечаток.

Так, немецкая традиция связывает «музыкальный театр» с оперой и родственными ей жанрами (основной критерий — сценическое пение). Для Германии с ее культом оперного театра это вполне закономерно. Балет, соединяющий музыку и хореографическую пластику, до недавнего времени осмыслялся как особая сфера театрального искусства. В англоязычной культуре существуют свои приоритеты: здесь главенствующим музыкально-театральным жанром является мюзикл. В англоязычных энциклопедиях музыкального театра мы не найдем сведений ни об опере, ни о балете. Они полностью посвящены мюзиклу и его непосредственной предшественнице оперетте. Здесь термин «музыкальный театр» однозначно трактован в пользу «легкого» жанра [см.: Green 1980, Gänzl 2001].

Правда, в английском языке существует смысловой нюанс, который сложно перевести на русский — различие понятий «musical theatre» и «music theatre». И если с первым понятием связывается, прежде всего, мюзикл (и вся историческая линия развития музыкально-сценического искусства, подводящая к нему), то второе служит определением тех экспериментальных музыкальных форм, которые обособились от оперного жанра в XX веке. В последнем случае ведущие мировые музыкальные энциклопедии — 29-томная немецкая «Musik in Geschichte und Gegenwart» (MGG) и английская «The New Grove Dictionary of Music and Musicians» (NGD) — сходятся в трактовке. Сравним даваемые в этих энциклопедиях определения.

Музыкальный театр (Musiktheater) — «общее наименование для музыкально-сценических произведений XX века, которые были задуманы как преодоление оперы и музыкальной драмы или как их противоположность и которые понимались не как (или не исключительно как) *для* музыки и *на* музыку положенные пьесы, а как вызываемый музыкой театр» [Konold, Ruf 1997, 1690]².

«Термин (music theatre) характеризовал определенного рода оперные сочинения и постановки, в которых сценическое действие и драматическое начало обусловлены чисто музыкальными факторами. Он использовался в 1960-х годах для обозначения музыкально-драматических сочинений композиторов послевоенного поколения, которые распространились в Западной Европе и Северной Америке в течение этого десятилетия» [Clements 2001, 534].

И хотя В. Руф, один из авторов статьи в MGG, понимает музыкальный театр значительно шире, ведя его родословную от первых антивагнеровских или поствагнеровских оперных опусов и прочерчивая более чем столетнюю историю пост-оперы, но и он, как и А. Клементс, автор статьи в NGD, видит в музыкальном театре нечто противоположное традиционному оперному жанру или, во всяком случае, существенно отличающееся от него.

Таким образом, последние издания ведущих музыкальных энциклопедий, фиксирующих состояние зарубежной научной мысли рубежа XX–XXI веков, связывают с понятием «музыкальный театр» прежде всего спектр явлений, демонстрирующих экспериментальные поиски новых музыкально-театральных форм и тем самым разрушающих традицию

² Статья в MGG состоит из двух больших разделов, написанных разными авторами. Первый раздел «Инсценировки» принадлежит В. Конольду, второй раздел «Композиции» — В. Руфу.

(то есть размывающих жанровый комплекс «музыкального театра» Нового и начала Новейшего времени). Такой подход не случаен. Во второй половине XX века термин «музыкальный театр» стал одним из важнейших слоганов, связанных, в первую очередь, с новыми экспериментальными формами музыкально-сценических произведений и с новым пониманием самого музыкально-театрального синтеза. Процесс преобразования музыкальной сцены породил огромное количество различных художественных явлений, не имеющих своего жанрового определения. «Музыкальный театр» казался подходящим термином, схватывающим суть происходящих жанровых трансформаций. В творчестве многих, преимущественно немецкоязычных композиторов (например, К. Штокхаузена, М. Кагеля, В. Рима, Б. Ланга, Х. В. Хенце) можно встретить произведения для сцены, имеющие жанровый подзаголовок «Musiktheater».

Однако, хотя «музыкальный театр» как новый жанровый феномен заставил обратить на себя внимание, он лишь наметил один из полюсов в трактовке понятия, которое отныне оказывалось применимым и к явлениям классического, и к образцам нового экспериментального искусства.

В научном обиходе приходится часто сталкиваться с «суммарным» пониманием музыкального театра как почти безграничного спектра исторических и современных сценических форм, использующих музыку. Очертить границы понятия при этом не представляется возможным, и это вызывает у исследователей некоторое смущение. Сошлемся для примера на характеристику музыкального театра во «Всемирной энциклопедии современного театра», принадлежащую перу одного из патриархов немецкой науки о музыкальном театре — Х. Зеегера: «Сегодня в Европе существует множество форм музыкального театра. Они простираются от музыки к драматическим спектаклям до музыкальных драм, музыкальных комедий, камерных и комических опер, церковных опер, опер-багателей и даже детских мюзиклов. С начала 1980-х годов крупномасштабные поп- и рок-концерты и связанные с ними жанры также становятся все более и более театральными... Непреложным фактом является то, что в европейском и североамериканском театре и в других культурах, испытавших их влияние, у понятий “music theatre” и “musical theatre” (включая их немецкий, французский, итальянский и испанский эквиваленты) есть большое разнообразие значений и традиций в использовании. Никакая точная терминология, определяющая жанр, на самом деле, еще не появилась» [Seeger 2001, 17]. «Суммарную» характеристику музыкального театра упоминает и В. Руф в энциклопедической статье MGG [см.: Konold, Ruf 1997, 1689–1690], но подробному рассмотрению

он подвергает только узко-конкретное понимание термина, о котором говорилось выше.

Если в жанрово-стилевом отношении «музыкальный театр» остается для многих неопределенной категорией, то по крайней в одной области это понятие имеет достаточно четкий смысловой абрис. Этой областью оказалась оперная режиссура. Со времен Вальтера Фельзенштейна — знаменитого основателя берлинской Комише опер — понятие «музыкальный театр» прочно сцеплено с представлением о новом подходе к исполнению оперы на сцене. Концепция Фельзенштейна предполагала утверждение абсолютного равноправия музыки и театра, и именно поэтому режиссер противопоставил жанровому определению «опера» понятие «музыкальный театр». «Лишь немногие другие проекты, как видится теперь, смогли столь основательно изменить представление об опере, как двадцативосьмилетняя работа Вальтера Фельзенштейна в Комише опер и основанная им традиция», — справедливо утверждают инициаторы симпозиума-дискуссии, поставившего целью определить роль В. Фельзенштейна в развитии современного оперного театра и истории оперы [Realistisches Musiktheater 2008].

Фельзенштейн был не первым, кто задумал реформировать «музей оперы». В Германии выдающимися предшественниками Фельзенштейна считают Г. Малера в период его работы директором в Венском придворном оперном театре³, О. Клемперера на посту руководителя берлинской Кроль-оперы (1927–1931), А. М. Рабенальта с его авангардистскими постановками в Вюрцбурге и Дармштадте⁴. Правда, каждый из упомянутых экспериментов по ретеатрализации оперы, по превращению ее в целостное сценическое произведение носил локальный характер и не имел непосредственного продолжения. Именно Фельзенштейну удалось в процессе длительной работы со своим театральным коллективом не только разработать самобытный постановочный метод, но и создать целую школу учеников и последователей. Его «реалистический музыкальный театр», по выражению немецкой исследовательницы Н. Эккерт, «функционировал почти как антропософский метод целостности» [Eckert 1998, 35], привлекая к себе повышенное внимание.

Фельзенштейн понимал «музыкальный театр» «как программный и полемический отказ от оперной практики, которая пренебрегала сценической стороной постановок» [Langer 2011, 106]. И если вначале

³ Эра Малера в Венской опере охватывает 1897–1907 годы, но особенно ярким был период 1903–1907 годов, отмеченный сотрудничеством с художником А. Роллером.

⁴ В содружестве с художником В. Райнкингом и балетмейстером К. Экштайн.

режиссерские опыты и эстетические идеи основателя Комише опер воспринимались соотечественниками настороженно или даже враждебно [см.: Hammerschmidt 1958], то со временем эти идеи находят признание. Непокколебимая убежденность режиссера в том, что музыкальный театр «представляет высшую и всеохватывающую форму театрального высказывания» [Фельзенштейн 1984, 86], в котором «все видимое точно также является музыкой, как все слышимое — действием» [с. 90], оказывается близка всем, кто ищет сценические формы «театрально правдивой и убедительной оперы» [с. 43]. А такие утверждения, как «театр — это не репродуктивное, а творческое искусство» [с. 312]; «оперные классические шедевры могут быть сегодня актуальными и современными» [с. 334]; в оперных произведениях прошлого обнаруживаются «подлинно „современные произведения“ для нашего времени» [с. 78], становятся эстетическим кредо всех последующих поколений немецких и не только немецких режиссеров музыкального театра. В конечном итоге само понятие «музыкальный театр» превратилось в синоним «современного взгляда на оперный материал» [Eckert 1998, 9]. О победе концепции Фельзенштейна свидетельствовало открытие А. Эвердингом и Г. Фридрихом в 1973 году программы «Режиссура музыкального театра» в Гамбургской высшей школе музыки и театра, а также основание в 1976 году Исследовательского института музыкального театра при Байройтском университете, поставившего перед собой инновационные задачи изучения музыкальной сцены в самом широком контексте (и не в последнюю очередь с точки зрения сценического бытия музыкально-театральных произведений).

Словосочетание «музыкальный театр» в Германии ассоциировалось и продолжает ассоциироваться прежде всего с новым постановочным стилем на оперной сцене. Не случайно статья в MGG, посвященная музыкальному театру, открывается именно разделом об оперной режиссуре. То, что в нашей литературе связывается с понятиями «оперная режиссура», «режиссерский оперный театр», в Германии относится к категории «музыкальный театр»⁵.

Как видим, понятие «музыкальный театр» в разных национальных традициях и у разных ученых и деятелей театра имеет различные коннотации. Необходимо признать правоту немецкого музыковеда К. Блумрөдера, заметившего, что музыкальный театр «терминологически крайне проблематичная категория» [Blumröder 1990, 30]. Правда, утверждение это относится к рубежу 1980–1990-х годов. В то время в зарубежной

⁵ Следы «немецкого» понимания «музыкального театра» можно заметить и в отдельных отечественных публикациях, например в статье А. Парина [Парин 2012]

научной литературе еще не существовало попыток дать словарное определение музыкальному театру⁶. Спустя всего несколько лет попытки разобраться с многозначным понятием уже появились. Но вплоть до настоящего времени исследователи констатируют его смысловую поливалентность. Неоспоримым остается одно: термин «музыкальный театр» — детище XX века и тех процессов в художественной жизни, которые им порождены. Процессов, связанных с осознанием новой театральности и новой связи или возможностей связи музыки и сцены. Именно это новое сознание превратило словосочетание в модное слово, но одновременно привело к смысловой разногласии, которая была обусловлена действием разнонаправленных векторов.

Одним из векторов было стремление к дифференциации старого и нового. С музыкальным театром связывались новые явления в музыкально-сценическом искусстве: «преодоление» жанра оперы, его ретеатрализация, с одной стороны, и музыкализация драматического (а особенно постдраматического) театра, с другой.

Параллельно жанровой эволюции шла и стилевая модификация оперной сцены: музыкальный театр стал новым способом сценической интерпретации классических оперных сочинений, провозгласив современный взгляд на классику и отказ от привычной оперной рутины. Фельзенштейновская традиция существенно преобразила музыкальную сцену, создав совершенно особую модель театральности существования музыки, которая отныне носила имя «Musiktheater».

Благодаря другому, противоположно направленному вектору, понятие «музыкальный театр» приобретало обобщающий смысл, который определялся стремлением охватить стремительно расширяющийся космос явлений, связывающих музыку и сцену. Как «музыкальный театр» стала рассматриваться не только современная музыкальная сцена, но и историческая эволюция оперы и производных от нее жанров, и даже предшествующие опере музыкально-сценические формы.

Для немецкого музыковедения и театроведения «модный» термин «музыкальный театр» стал одной из ключевых проблем, вызывающих к исследованию и прояснению. Показателен в этом отношении симпозиум 1996 года, организованный уже упоминавшимся Исследовательским институтом музыкального театра в Турнау «Музыкальный театр как вызов: междисциплинарные грани театроведческой и музыковедческой науки».

⁶ Первые издания MGG и NGD, представлявшие срез музыковедения 1950–1970-х годов, еще не содержали статей, посвященных музыкальному театру. Лишь во второй половине 1990-х годов такие статьи стали включаться в энциклопедии и словари.

Главный вывод этого симпозиума: «Понятие „музыкальный театр“ должно действовать провокативно и так же пониматься, поскольку категориально оно все еще не прояснено. В традиционном духе разделения театра на виды и жанры, как то опера, оперетта, зингшпиль, его, во всяком случае, нельзя понимать» [Musiktheater als Herausforderung 1999, X]. И в последующие годы загадка термина не давала покоя немецким ученым [см: Mungen 2007; Steiert 2011].

В нашей музыковедческо-театроведческой литературе принято достаточно «размытое» понимание термина «музыкальный театр». Собственно, он так и не стал до сих пор научным термином, легко меняя свое смысловое наполнение в зависимости от контекста. С одной стороны, преобладает унаследованное еще от советской нормативистской эстетики представление о музыкальном театре как об устоявшемся наборе жанров (опера, балет, оперетта, мюзикл). Такой «жанровый подход» зафиксирован, например, в учебном пособии И. Г. Яськевич, представляющем историю искусства музыкального театра в его четырех разновидностях — оперы, оперетты, мюзикла и балета [Яськевич 2011].

С другой стороны, нельзя не заметить стремления расширить матричное жанровое древо в попытках рассматривать в качестве музыкального театра «„андеграундные“ формы футуристических и кабарежных представлений и оперные пародии» [Енукидзе 2017, 7–8], увидеть «широту явления, называемого музыкальным театром» [Крылова 2017, 85], ввести в фокус исследования проблематику театрального бытия музыкальных форм [см.: Опера в музыкальном театре, 2016]. Порой широта понимания музыкально-театрального искусства выходит за привычные рамки, и музыкальный театр растворяется в общем потоке исторического развития мирового театра [см.: Гаврилова, 2017]⁷.

Нельзя не отметить статьи, нацеленные на четкую дифференциацию понятия «музыкальный театр». Это прежде всего статьи Л. С. Бакши и В. В. Тарнопольского, посвященные «новому музыкальному театру» [Бакши 2005; Тарнопольский 2015], в которых предпринимается попытка детально рассмотреть конкретный художественный феномен и прилагаемый к нему термин. По сути понятие «новый музыкальный театр» совпадает с немецким жанровым определением «Musiktheater» или английским «music theatre», хотя и несет в себе новые смысловые коннотации, связанные с современными фестивалями, являющимися главными

⁷ Автор прослеживает историю музыкально-театрального искусства, начиная с античного театра и завершая экскурс кризисом оперного жанра в XXI веке, не проводя при этом четкой границы между практикой драматического и музыкального театра.

платформами для музыкально-сценических экспериментов — специализированными фестивалями нового музыкального театра в Мюнхене (с 1988 года) и Берлине (с 2011 года).

И, тем не менее, повторим: термин «музыкальный театр» еще ждет своего осмысления в отечественной искусствоведческой литературе. Знакомство с опытом зарубежных ученых может быть в этом весьма полезным. Думается, что нашим исследователям стоит вслед за немецкими коллегами осознать «провокативность» термина.

Литература

- Бакши 2005 — *Бакши Л. С.* Новый музыкальный театр, или искусство Контрапункта // Музыкальная академия. 2005. № 4. С. 76–84.
- Гаврилова 2017 — *Гаврилова Л. В.* История музыкально-театрального искусства: учебное пособие. Красноярск: Красноярский государственный институт искусств, 2017. 240 с.
- Енукидзе 1999 — *Енукидзе Н. И.* Альтернативный музыкальный театр в России в первой трети XX века и его влияние на новую оперную эстетику. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1999. 315 с.
- Крылова 2017 — *Крылова А. В.* Современный музыкальный театр в многообразии жанровых решений // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 4. С. 84–89.
- Опера в музыкальном театре 2016 — Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Международной научной конференции 12–14 октября 2014 г. Сб. ст. / Сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных; ГИИ, 2016. 396 с.
- Парин 2012 — *Парин А.* Прощание с Оперой Ивановной // Театр. 2012. № 6–7. URL: <http://oteatre.info/proshchanie-s-operoj-ivanovnoj/> (дата обращения: 8.07.2019)
- Тарнопольский 2015 — *Тарнопольский В. В.* Феномен нового музыкального театра // Журнал Общества теории музыки. 2015. Вып. 4 (12). С. 25–34.
- Театр 1976 — Театр // Большая советская энциклопедия: в 30 т. Т. 25. М.: Советская энциклопедия, 1976. 3-е изд. URL: <http://bse.sci-lib.com/article109328.html> (дата обращения: 8.07.2019)
- Театр 2016 — Театр // Большая российская энциклопедия: в 35 т. Т. 31. М.: Большая российская энциклопедия, 2016. URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4184899 (дата обращения: 8.07.2019)
- Фельзенштейн 1984 — *Фельзенштейн В.* О музыкальном театре. М.: Радуга, 1984. 408 с.
- Яськевич 2011 — *Яськевич И. Г.* История искусства музыкального театра: Лекции. Материалы: Учебное пособие. Новосибирск: НГТИ, 2011. 305 с.
- Blumröder 1990 — *Blumröder Chr.* Musiktheater der achtziger Jahre // Die Musik der achtziger Jahre. Mainz: Schott Music, 1990. S. 30–46.
- Clements 2001 — *Clements A.* Music theatre // The New Grove dictionary of music and musicians: in 29 vols. Vol. 17 / Ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. 2nd ed. P. 534–535.
- Eckert 1998 — *Eckert N.* Von der Oper zum Musiktheater: Wegbereiter und Regisseure. Berlin: Henschel Verlag, 1998. 256 S.

- Gänzl 2001 — *Gänzl K.* The Encyclopedia of Musical Theatre. V. 1–3. New York: Schirmer Books, 2001.
- Green 1980 — *Green S.* The Encyclopedia of the Musical Theatre. Boston: Da Capo Press, 1980. 516 p.
- Hammerschmidt 1958 — *Hammerschmidt W.* Irrtümer und Missverständnisse über das Musiktheater // 10 Jahre Komische Oper Berlin. 1947–1957. Berlin: Komische Oper, 1958. S. 143–159.
- Konold, Ruf 1997 — *Konold W., Ruf W.* Musiktheater // Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zweite, Neubearb. Ausgabe / Hrsg. von L. Finscher. Sachteil. Bd. 6. Kassel: Bärenreiter, 1997. Sp. 1670–1714.
- Langer 2011 — *Langer A.* Musiktheater versus Oper — eine Provokation? // Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance / Hrsg. von A. Mungen. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2011. S. 105–118.
- Mungen 2007 — *Mungen A.* Musiktheater!? Überlegungen zu einem viel gebrauchten Begriff // Musiktheater, quo vadis?: Dreißig Jahre Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau an der Universität Bayreuth / Hrsg. von A. Mungen und A. H. Wasmuth. Schliengen: Edition Argus, 2007. S. 25–44.
- Musiktheater als Herausforderung: interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft / Hrsg. von H.-P. Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer, 1999. XII+243 S.
- Realistisches Musiktheater: Walter Felsenstein: Geschichte, Erben, Gegenpositionen / Hrsg. von W. Hintze, C. Risi, R. Sollich. Berlin: Theater der Zeit, 2008. 244 S.
- Seeger 2001 — *Seeger H.* Music theatre // The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: in 6 vols. Vol. 1. Europe / Ed. by P. Nagy, Ph. Rouyer, D. Rubin. New York: Routledge, 2001. P. 17–19.
- Steiert 2011 — *Steiert Th.* Musiktheater: Zwischen Werkkonzept und Forschungsperspektive // Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance / Hrsg. von A. Mungen. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2011. S. 25–36.

References

- Bakshi L. S. (2005) Novyj muzykal'nyj teatr, ili iskusstvo Kontrapunkta [New music theatre, or an art of the Counterpoint]. In: Muzykal'naya akademiya. 2005. № 4. P. 76–84. In Russian.
- Gavrilova L. V. (2017) Istoriya muzykal'no-teatral'nogo iskusstva : uchebnoe posobie [History of musical theatre : manual]. Krasnoyarsk : Krasnoyarskij gosudarstvennyj institut iskusstv. 240 p. In Russian.
- Enukidze N. I. (1999) Al'ternativnyj muzykal'nyj teatr v Rossii v pervoj treti XX veka i ego vliyanie na novuju opernuju jestetiku [Alternative musical theatre in Russia in the first third of the XX century and its influence on a new opera esthetics]. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Moscow. 315 p. In Russian.
- Krylova A. V. (2017) Sovremennyy muzykal'nyj teatr v mnogoobrazii zhanrovyyh reshenij [Modern musical theatre in variety of genre decisions]. In: Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [Southern Russian musical almanac]. 2017. No. 4. P. 84–89. In Russian.
- Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost' (2016): Materialy Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 12–14 oktyabrya 2014 [Opera in musical theatre: history and present : Materials of the International scientific conference, October 12–14, 2014]. Sb. st. / Sost. I. P. Susidko. Moscow : RAM, GIL. 396 p. In Russian.

- Parin A. (2012) Proshchanie s Operoj Ivanovnoj [Farewell to the Opera Ivanovna]. In: *Teatr*. 2012. No. 6–7. URL: <http://oteatre.info/proshchanie-s-operoj-ivanovnoj/> (data obrashheniya: 8.07.2019) In Russian.
- Tarnopol'skij V. V. (2015) Fenomen novogo muzykal'nogo teatra [Phenomenon of new music theatre]. In: *Zhurnal Obshhestva teorii muzyki* [Magazine of Society of the theory of music]. 2015. Iss. 4 (12). P. 25–34. In Russian.
- Teatr (1976) [Theatre]. In: *Bol'haya sovetskaya jenciklopediya* [Big Soviet encyclopedia]. 3-e izd. Vol. 25. Moscow: Sovetskaya jenciklopediya. URL: <http://bse.sci-lib.com/article/109328.html> (data obrashheniya: 8.07.2019). In Russian.
- Teatr (2016) [Theatre]. In: *Bol'haya rossijskaya jenciklopediya* [Big Russian encyclopedia]. In 35 vols. Vol. 31. Moscow: Bol'shaya rossijskaya jenciklopediya. URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4184899 (data obrashheniya: 8.07.2019). In Russian.
- Felsenstein V. (1984) O muzykal'nom teatre [About music theatre]. Moscow: Raduga. 408 p. In Russian.
- Jas'kevich I. G. (2011) Istoriya iskusstva muzykal'nogo teatra: Lekcii. Materialy: Uchebnoe posobie [History of art of musical theatre: Lectures. Materials: Manual]. Novosibirsk: NGTI. 305 p. In Russian.
- Blumröder Chr. (1990) Musiktheater der achtziger Jahre. In: *Die Musik der achtziger Jahre*. Mainz: Schott Music. S. 30–46.
- Clements A. (2001) Music theatre. In: *The New Grove dictionary of music and musicians: in 29 vols*. Vol. 17. Ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan Publishers Limited. 2nd ed. P. 534–535.
- Eckert N. (1998) Von der Oper zum Musiktheater: Wegbereiter und Regisseure. Berlin: Henschel Verlag. 256 S.
- Gänzl K. (2001) *The Encyclopedia of Musical Theatre*. Vol. 1–3. New York: Schirmer Books.
- Green S. (1980) *The Encyclopedia of the Musical Theatre*. Boston: Da Capo Press. 516 p.
- Hammerschmidt W. (1958) Irrtümmer und Missverständnisse über das Musiktheater. In: *10 Jahre Komische Oper Berlin. 1947–1957*. Berlin: Komische Oper. S. 143–159.
- Konold W., Ruf W. (1997) Musiktheater. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite, neubearb. Ausgabe. Hrsg. von L. Finscher. Sachteil. Bd. 6. Kassel: Bärenreiter. Sp. 1670–1714.
- Langer A. (2011) Musiktheater versus Oper — eine Provokation? In: *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*. Hrsg. von A. Mungen. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 105–118.
- Mungen A. (2007) Musiktheater!? Überlegungen zu einem viel gebrauchten Begriff. In: *Musiktheater, quo vadis?: Dreißig Jahre Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau an der Universität Bayreuth*. Hrsg. von A. Mungen und A. H. Wasmuth. Schliengen: Edition Argus. S. 25–44.
- Musiktheater als Herausforderung: interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft* (1999). Hrsg. von H.-P. Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer. XII+243 S.
- Realistisches Musiktheater: Walter Felsenstein: Geschichte, Erben, Gegenpositionen* (2008). Hrsg. von W. Hintze, C. Risi, R. Sollich. Berlin: Theater der Zeit. 244 S.
- Seeger H. (2001) Music theatre. In: *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: in 6 vols*. Vol. 1. Europe. Ed. by P. Nagy, Ph. Rouyer, D. Rubin. New York: Routledge. P. 17–19.
- Steiert Th. (2011) Musiktheater: Zwischen Werkkonzept und Forschungsperspektive. In: *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*. Hrsg. von A. Mungen. Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 25–36.

Александрова, Антонина Сергеевна

ORCID: 0000-0002-7089-093X

SPIN-код: 8604-9810

Аспирантка кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190000 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2 А

Antonina S. Aleksandrova

ORCID: 0000-0002-7089-093X

SPIN-code: 8604-9810

Postgraduate student at the Theory of Music Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

2A Glinki str., St. Petersburg 190000, Russia

*Нотация: вопросы типологии
в контексте исторического
развития*

Статья посвящена рассмотрению нотации как сложного культурно-исторического явления, возникшего в процессе развития музыкального искусства. Анализ ряда определений этого понятия дает представление о широком поле функциональных возможностей существующей системы музыкальной письменности. История нотации представлена как векторно направленный процесс. Статья также содержит предложение по типизации исторических форм нотации, произведенной по графологическому принципу.

Ключевые слова: *нотация, исторические формы нотации, типизация, безлинейные и линейные системы.*

УДК 781
ББК 85.313

*Notation: Typology in the Context
of Historical Development*

The article considers the problems of notation as a complex cultural and historic phenomenon that has appeared in the musical art. The analysis of a number of definitions gives an idea of a wide field of functional opportunities of the existing system of music writing. The history of notation is shown as a vector-directed process. The article contains some suggestions on the graphology-based categorization of historic notation forms.

Keywords: *notation, historical forms of notation, categorization, nonlinear and linear notation systems.*

DOI: 10.26156/OM.2019.41.3.003

Антонина Александрова

Нотация: вопросы типологии в контексте исторического развития

Музыкальная нотация является одним из тех явлений современной музыкальной культуры, которые требуют глубокого и детального изучения. Музыкальная практика XX века вывела нотный текст на новый уровень, превратив его из средства фиксации музыкального звучания в действенное средство художественной выразительности. Изменилась форма функционирования нотного текста, в результате он подчас сам по себе становится объектом композиторского творчества — как равноправный в ряду других средств музыкальной выразительности элемент, так (в отдельных случаях) и единственный. Последний составил область «нотации без музыки»¹, которая стала явным свидетельством и радикальным проявлением эмансипации нотации в рамках музыкального творчества.

На сегодняшний день очевидна необходимость в поиске средств постижения фундаментальных основ нотации, ее функциональных и выразительных возможностей, а также в разработке соответствующего аналитического аппарата, что представляется реальным лишь в контексте всего культурно-исторического пути развития нотации. Рассмотрение различных ее типов, возникавших в истории музыки вследствие тех или иных обуславливающих их появление процессов, установка причинно-следственных и контекстных связей дают возможность осознания существующей

¹ Определение В. Екимовского [Екимовский 1997, 113].

формы нотации не как *суммы* каких-либо графических элементов, но как их *системы*.

Целесообразно начать с аналитического сравнения ряда определений нотации. Приведем формулировки, которые отражают общие исследовательские тенденции в данной области и являются наиболее емкими и интересными с точки зрения интерпретации понятия.

Итак, нотация (лат. *notatio*, ит. *notazione*, *semiografia*, франц. *notation*, *semiografie*, нем. *Notation*, *Notenschrift*) — это:

- «система графических знаков, применяемых для записи музыки, а также сама запись музыки» [Вахромеев 1976, 1023];
- «визуальный аналог музыкального звучания, или запись слышимого или воображаемого, или ряд визуальных указаний для исполнителей» [Bent 1980, 333];
- «совокупность графических и словесных обозначений, используемых для записи и исполнения музыки; средство для закрепления композиции» [Нотация 2002];
- «знаковая система фиксации музыки, позволяющая с помощью графических элементов передавать музыкальную информацию на расстоянии и сохранять ее во времени» [Дьяконов 1990];
- «в широком смысле <...> искусство графического выражения, т. е. выражения музыки в каких-либо условных письменных знаках, иными словами, это — способ воплощения элементов музыкальной речи в графике, т. е. в тех или иных „изображаемых“ путем их „начертания“ условных письменных знаков, выражающих с той или иной степенью точности как те звуки, из которых состоит изложенная письменно музыка, так и то, как она должна быть исполняема» [Ренчицкий 1940, 83].

Из приведенных определений видно, что нотация — сложное культурно-историческое явление музыкального искусства — обладает широким полем функциональных возможностей, будучи расценена как визуальный аналог музыкального звучания, как исторический документ, как сфера фиксации творческих замыслов, как средство определенного рода материализации их, а также как сам нотный текст и как область потенциальных инновационных творческих решений непосредственно в рамках графической системы.

Современное нотное письмо складывалось на протяжении многих столетий. Оно сформировалось благодаря интенсивному творческому поиску практикующих музыкантов прошедших эпох и стало неотъемлемой

частью величайшего культурного наследия, оставленного нам и всем последующим поколениям. Благодаря многовековому творческому «сотрудничеству» целого ряда выдающихся музыкальных деятелей мы имеем развернутую многосоставную систему, своего рода *lingua unica*², на котором музыканты запечатлевают свои творения, подобно посланиям, с тем, чтобы их художественные тексты были должным образом прочитаны и поняты. Таким образом осуществляется непрерывный диалог между Композитором и Интерпретатором, в котором нотное письмо служит сохранению и воплощению творческих замыслов, рассчитанных на последующее воспроизведение в исполнении, аналитическую работу или критический отклик.

Феномен музыкальной письменности — нотация — возникает в истории музыки на определенном этапе ее развития, когда появляется необходимость фиксации музыкального звучания. По мере осознания тех или иных потребностей в письменном отображении музыки формируются импульсы для развития нотации, определяющие ее конкретные формы и методы. Последние непосредственно связаны с той ролью, которая отводится письменной фиксации текста в конкретном культурно-историческом контексте.

Любая письменность возникает как итог определенного этапа в истории, обобщая основные достижения в той или иной области деятельности человека. В этом смысле нотация в своей конкретной исторической форме является отражением особенностей музыкального мышления эпохи, к которой она принадлежит. Таким образом, нотация как таковая является важнейшим историческим документом культуры, заключающим в себе колоссальный объем информации о музыкально-исторических процессах, характеризующих мировоззрение композитора или целой эпохи.

На основании аналитического рассмотрения различных систем нотации в истории музыки можно заключить, что музыкальная письменность с самого момента ее возникновения и до настоящего времени развивается как векторно направленный процесс. Столь же очевидно, что для современного человека нормой профессионального мышления является традиционная ното-линейная система³, и такое положение вещей имеет прочные обоснования — как в историческом срезе, так и в объективной природе. В связи с этим возникает предложение по типизации, которую

² Данное метафорическое определение заимствовано автором настоящей работы из романа Г. Гессе «Игра в бисер» [Гессе 2002].

³ Подробнее см.: [Александрова-Старухина 2003, 6–31; Александрова-Старухина 2008].

представляется целесообразным произвести по графологическому принципу. Итак, все исторические формы нотации мы предлагаем разделить на два основных типа — *системы безлинейные* и *линейные*.

В рамках предложенной типизации конкретные исторические разновидности систем нотации классифицируются по типу соотношения музыкального звучания со способом его запечатления и, таким образом, появляется возможность оценить меру совершенства нотации как графологической системы.

Заметим также, что границы в предложенной типизации не являются хронологическими — различные системы нотации часто существуют параллельно. Кроме того, в истории нотации возникали особые формы, связанные с нуждами той или иной музыкальной традиции. К таким формам относятся, например, разнообразные виды табулатуры, использовавшиеся для записи сольной инструментальной музыки XIV–XVIII веков.

Особое место в истории нотации занимает наиболее ранняя форма отображения музыки — хейрономия. По сути — это «искусство наглядного в буквальном смысле этого слова воспроизведения (не только движениями рук, но и всего корпуса) характера и хода развертывания мелоса» [Грубер 1941, 537]. Как видно, хейрономия не была письменной системой, ее символы сохранились лишь в художественных изображениях, содержащих соответствующие рисунки. Таким образом, она является бесписьменной мнемонической системой.

По мере необходимости в фиксации музыкального материала возникают письменные формы нотации, также относящиеся к типу безлинейных систем. Среди них — пиктографические, идеографические, экфонетические, позже буквенные и невменные. Здесь возникает возможность детализации в классификации. На начальном этапе музыкальная письменность интерпретирует уже имеющиеся системы, сложившиеся в рамках письменности словесной. Так появляются буквенные системы нотации, которые мы отнесем к *первому виду безлинейных систем нотации*. К *формам нотации второго вида*, соответственно, относятся те, что в основе своей имеют свод графических символов специфического происхождения, то есть непосредственно возникших как средство фиксации музыкального звучания и не имевших ранее иного назначения. Таково, например, западноевропейское невменное письмо и древнерусская крюковая нотация. В известном смысле они являются мнемоническими системами, что объясняет малую степень точности фиксации звучания. В связи с необходимостью преодоления указанного обстоятельства в недрах невменного письма зародились и реализовались предпосылки для

перехода к последующему типу через возникновение важнейшего графического принципа фиксации музыкального звучания — линейного.

Линия, проведенная как некая звуковысотная координата в рукописи 986 года в монастыре Корби, обозначила принципиальный переход к *типу линейных систем нотации*. Р. И. Грубер подчеркивает эпохальность данного события, называя его «величайшим в истории материальной музыкальной культуры переворотом» [Грубер 1941, 535]. Значительным этапом в истории становления линейных систем нотации явилась деятельность выдающегося музыканта и теоретика Гвидо Аретинского (991/992 — после 1033). Он ввел в употребление т. н. четырехлинейную систему в рамках невменной нотации. Однако, учитывая характер функционирования данных четырех линий, представляется необходимым внести поправку в традиционную интерпретацию линейной системы Гвидо Аретинского: поскольку высотное значение линий было постоянным и для каждого конкретного случая использовалась одна из двух четырехлинейных комбинаций из суммы пяти возможных линий, указанную систему вполне можно считать пятилинейной; ее традиционная трактовка как четырехлинейной строится на элементарном визуальном облике⁴. Определим форму невменной письменности, снабженную звуковысотными линиями, *первым видом линейных систем нотации*.

Ко *второму виду линейных систем нотации* отнесем те исторические разновидности, которые используют специфические графические символы — ноты в первоначальном понимании — для обозначения звуковысотности и ритма. Среди них — т. н. квадратная или римская нотация⁵, появившаяся во второй половине XII века во Франции и получившая свое название от квадратной формы нот⁶. Она использовала четыре линии, высотное значение которых устанавливалось соответствующими ключами.

Проблемы отображения метроритмической стороны решила мензуральная нотация, распространившаяся в Европе в XIII–XVI веках и имевшая две разновидности, получившие соответственно названия белой и черной мензуральной нотации. В дальнейшем практика объединила

⁴ Идея трактовки системы Гвидо Аретинского как пятилинейной была впервые изложена автором в содержании дипломной работы, см.: [Александрова-Старухина 2003, 13], а затем закреплена в ряде последующих публикаций, в том числе см.: [Александрова-Старухина 2008, 208].

⁵ *Nota quadrata* или *nota romana*.

⁶ В некоторых источниках — романская; наряду с германской (готической), отличавшейся ромбовидным начертанием нот. *Nota quadrata* использовалась, в основном, для записи григорианского хорала, поэтому во многих источниках она также называется хоральной нотацией.

знаки обеих разновидностей в единую систему. Дифференцированность в начертании знаков данного этапа в истории музыки позволяет говорить о возникновении в XVI века феномена ноты в современном понимании — как графического символа на нотоносце, в котором содержится информация о высотном положении звука и *одновременно* о его длительности. Музыкальная практика Италии XVI века подарила миру решение проблемы, являвшейся ведущей и определившей пути развития и методы реформирования на протяжении многих столетий.

Здесь начинается период развития традиционной ното-линейной системы, которую мы определяем как *третий вид линейных систем нотации*⁷. Традиционная ното-линейная система сложилась как результат векторно направленного пути развития, точкой отсчета для которого можно считать саму идею фиксации музыкального звучания. Постоянный отбор средств на протяжении всей истории нотации определил ее синтетическую природу и, как следствие, принципиальную многосоставность. По мысли П. Н. Ренчицкого, «наше общепринятое современное нотное в тесном смысле письмо явилось результатом сотрудничества в течение многих веков целого ряда выдающихся умов и талантов» [Ренчицкий 1940, 86].

Проблема синтетичности имеющейся системы нотации отражена во многих трудах отечественных и зарубежных музыковедов. В том числе, в рамках зарубежного музыкознания для ее определения часто употребляется слово «*hybrid*». Приведем ряд примеров. Некоторые из существующих в рамках традиционной ното-линейной системы графических символов как, например, мордент и группетто, по начертанию и характеру функционирования напоминают элементы более ранней — невменной нотации. Об этом говорит визуальная ассоциативность указанных знаков с их звуковыми аналогами, а также тот факт, что в музыкальном тексте они играют роль зашифрованных мелодических оборотов, таким образом сохраняя за собой принципиально мнемоническую функцию. Возможны также некоторые ассоциации со знаками хейрономии. Так, например, лига, пришедшая в общее употребление из музыки для струнных инструментов, где она указывает на исполнение группы нот на одном движении смычка, в рамках музыки для других инструментов ассоциируется с плавным движением (или жестом) как таковым. А знак ферматы по своему начертанию ассоциируется с дирижерским жестом, в котором

⁷ О процессе обогащения традиционной ното-линейной системы см.: [Корыхалова 2000].

замирает рука, концентрируя внимание на конкретном музыкальном элементе, будь то звук или пауза.

Традиционная ното-линейная система остается осознанной нормой музыкального мышления до нынешних дней. Однако музыкальная практика прошедшего столетия породила новые музыкальные реалии, которые потребовали новых решений и в области нотации. Дальнейшее развитие истории нотации протекает по двум основным направлениям — преобразования традиционной ното-линейной системы и альтернативные предложения, предполагающие решительный отказ от нее. При этом можно наблюдать как тенденцию сохранения типа линейных систем нотации, так в отдельных случаях и отхода от него.

Процесс обогащения традиционной ното-линейной системы можно считать естественным и обусловленным как ее природой, так и закономерностями исторического развития. Этот процесс сопряжен, с одной стороны, с расширением арсенала средств, а с другой — с использованием имеющихся графических символов в новом, расширенном значении. Значительные импульсы для этого дает новая музыкальная палитра, включающая в себя микрохроматику, технику кластеров, использование приемов игры на фортепиано за пределами клавиатуры и т. д.

Как было отмечено выше, традиционная ното-линейная система последовательно развивалась на протяжении столетий в сторону максимальной точности в отображении музыкального звучания. Вследствие этого она обладает большой степенью фиксированности. Таким образом, в контексте современной музыкальной практики она обнаруживает известную ограниченность возможностей, если речь идет о записи импровизационных элементов, в частности, связанных с алеаторикой. Последняя в свою очередь значительно обогатила визуальные формы нотной фиксации.

Наиболее существенные предложения в области расширения границ графического облика нотации дает живая художественная практика, которая создает образцы, далеко выходящие за рамки традиции. Одним из таких явлений представляется т. н. «музыкальная графика»⁸. Однако при всей новизне она не выходит за рамки музыкального искусства как такового, потому что подобные «записи» создаются композиторами в расчете на «озвучивание» и тем самым сохраняют одну из важнейших функций музыкального текста.

⁸ Автором понятия «музыкальная графика» является Р. Хаубеншток-Ромати; само явление подробно анализирует А. Кёлер в одноименной статье 1987 года. Подробнее см.: [Аронова 2001, 65–68].

Радикальным же проявлением эмансипации нотации в рамках музыкального творчества является «нотация без музыки» — т. е. нотная фиксация, не рассчитанная на звуковое воспроизведение. Таким образом, графическая нотация является той специфической сферой музыкального искусства, которая наиболее близко подводит его к границе с искусством изобразительным, а возможно, и нарушает ее, образуя тем самым новый сплав в истории синтеза искусств⁹ и зачастую формируя разновидность нотации, приближающуюся к ранним образцам рисунков, предшествующих возникновению собственно музыкального письма.

Как видно из исторических источников, по крайней мере, с III тысячелетия до Р. Х. человечество пылливо искало средства отразить живое музыкальное звучание — в жесте, в начертании, в знаке, тщательно отбирая элементы, «проверяя на прочность» целые письменные системы, открывая новые возможности. В многовековых традициях музыкального творчества сложились условия для становления системы нотации, которая, пройдя значительный путь развития, обрела господствующее значение и сохраняет его до нынешних дней.

По мере того, как письменная традиция укреплялась, она все более сама по себе влияла на образ мышления, формируя почву для создания художественных произведений, возможных лишь на основе музыкальной письменности. Нотная запись была осознана как средство сохранения творческих замыслов композитора, рассчитанное на последующие воспроизведения их в исполнении музыкальных произведений. По мысли С. И. Савшинского, нотный текст подобен письму, «которое композитор адресует исполнителю его музыки, рассчитывая на то, что <...> это послание будет внимательно и с пониманием прочитано...» [цит. по: Корыталова 2000, 3]. Однако «прочитать» подобного рода послание, а значит, должным образом его интерпретировать, возможно лишь при условии глубокого понимания языка, на котором оно записано. Плодотворное общение с музыкальным текстом подразумевает не только грамотное восприятие его как системы графических элементов, но и адекватную оценку созданного композитором графического облика музыкального произведения.

В заключение отметим, что предложенный вариант типизации исторических разновидностей нотации может рассматриваться как один из этапов в теоретическом осмыслении феномена музыкальной письменности.

⁹ Подробнее см.: [Александрова-Старухина 2003, 44–50].

Литература

- Александрова-Старухина 2003 — *Александрова-Старухина А. С.* Нотация: вопросы истории и практики: дипломная работа. СПб., 2003. 119 с.
- Александрова-Старухина 2008 — *Александрова-Старухина А. С.* Формирование традиционной нотной системы в истории музыкального творчества: краткий очерк истории нотации // Музыкальное приношение: сборник статей к 125-летию со дня основания Санкт-Петербургского музыкального колледжа имени Н. А. Римского-Корсакова / Ред.-сост. М. Серебренников. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2008. С. 199–230.
- Аронова 2001 — *Аронова Е.* Графические образы музыки: культурологический, практический и информационно-технологический взгляды на современную музыкальную нотацию. Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2001. 232 с.
- Бражников 1972 — *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. Л.: Искусство, 1972. 422 с.
- Вахромеев 1976 — *Вахромеев В. А.* Нотное письмо // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3. М.: Советская энциклопедия, 1976. Стб. 1023–1026.
- Гессе 2002 — *Гессе Г.* Игра в бисер: Роман / Пер. с нем. С. Апта. СПб.: Азбука, 2002. 496 с.
- Грубер 1941 — *Грубер Р. И.* История музыкальной культуры: в 2 т. Т. 1, ч. 1: С древнейших времен до конца XVI века. М.; Л.: Музгиз, 1941. 595 с.
- Дьяконов 1990 — *Дьяконов И.* Письмо // Лингвистический энциклопедический словарь / Институт языкознания АН СССР; гл. ред. В. Н. Ярцева М.: Советская энциклопедия, 1990. То же: Лингвистический энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. URL: <http://tapemark.narod.ru/les/375c.html> (дата обращения: 2019.08.20).
- Екимовский 1997 — *Екимовский В. А.* Вперед, к нотации без музыки! // *Ars notandi*. Нотация в меняющемся мире: материалы международной научной конференции. М.: Московская государственная консерватория, 1997. С. 113–124. — (Научные труды Московской государственной консерватории; сб. 17).
- Корыхалова 2000 — *Корыхалова Н. П.* Музыкально-исполнительские термины. СПб.: Композитор, 2000. 272 с.
- Ренчицкий 1940 — *Ренчицкий П. Н.* Пути рационализации музыкальной грамоты. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1940. 128 с.
- Bent 1980 — *Bent Ian D., Hiley D., Bent M., Chew G.* Notation // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 20 vols. Vol. 13 / Ed. by St. Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 333–420.

References

- Aleksandrova-Starukhina A. (2003) Notacija: voprosy istorii i praktiki: diplomnaya rabota [Notation: the issues of history and practice: diploma thesis]. Saint Petersburg. 119 p. In Russian.
- Aleksandrova-Starukhina A. (2008) Formirovanie traditsionnoj noto-linejnoj sistemy v istorii muzykal'nogo tvorchestva: kratkij ocherk istorii notatsii [Generation of conventional staff notation in the history of music creativity: essay]. In: *Muzykal'noe prinoshenie: sbornik*

- statej k 125-letiju so dnya osnovaniya muzykal'nogo kolledzha imeni N. A. Rimskogo-Korsakova [Music offer: collection of articles for the 125th anniversary of the founding of Saint Petersburg Music College named by Rimsky-Korsakov]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Politekhničeskogo universiteta P. 199–230. In Russian.
- Aronova E. (2001) Graficheskie obrazy muzyki: kul'turologičeskij, praktičeskij i informacionno-tehnologičeskij vzglyady na sovremennuju muzykal'nuyu notatsiju [Graphic images of music: culturological, practical and information-technological views on the contemporary musical notation]. Novosibirsk: Sibirskoe universitetskoe izdatel'stvo. 232 p.
- Brazhnikov M. (1972) Drevnerusskaya teoriya muzyki [Old Russian theory of music]. Leningrad: Iskusstvo. 422 p. In Russian.
- Vakhromeev V. (1976) Notnoe pi'smo [Musical notation] In: Muzykal'naya entsiklopediya: In 6 vols [Musical encyclopedia: in 6 vol.]. Ed. Yu. V. Keldysh. T. 3. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. Stb. 1023–1026. In Russian.
- Gesse G. (2002) Igra v biser [Game in beads] / Per. s nem. S. Apta. SPb.: Azbuka. 496 p. In Russian.
- Gruber R. (1941) Istoriya muzykal'noj kul'tury: In 2 vols [The history of the musical culture: in 2 vol.]. Vol. 1. Pt. 1: S drevneyshikh vremen do kontsa XVI veka. [From ancient times to the end of the 16th century Gtht]. Moscow; Leningrad: Muzgiz. 595 p. In Russian.
- D'yakonov I. (1990) Pi'smo [Writing]. In: Lingvističeskij entsiklopedičeskij slovar' [Linguistic encyclopedic dictionary]. Institut yazykoznaniya AN SSSR [Institute of learning languages AN USSR]. Ed. V. N. Yartseva. Moscow: Sovetskaja entsiklopediya, 1990. Same: Lingvističeskij entsiklopedičeskij slovar' [Linguistic encyclopedic dictionary]. [Electronic resource]. URL: <http://tapemark.narod.ru/les/375c.html> (accessed 14.03.2019). In Russian.
- Ekimovskij V. (1997) Vperyod, k notatsii bez muzyki! [Forward, to notation without music!]. In: Ars notandi. Notatsiya v menyayushchemsya mire: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii [Ars notandi. Notation in the changing world: the international scientific conference materials]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 1997. P. 113–124. In series: Nauchnye trudy Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii [The Moscow state conservatoire scientific works]. Iss. 17. In Russian.
- Korykhalova N. (2000) Muzykal'no-ispolnitel'skiye terminy [Musical-performing terms]. Saint Petersburg: Kompozitor. 272 p. In Russian.
- Renčitskiy P. (1940) Puti ratsionalizatsii muzykal'noj gramoty [The ways of rationalization of musical writing]. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. 128 p. In Russian.
- Bent 1980 — *Bent Ian D., Hiley D., Bent M., Chew G.* Notation // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 20 vols. Vol. 13. Ed. by St. Sadie. London: Macmillan Publishers Limited. P. 333–420.

Редькова, Евгения Сергеевна

ORCID: 0000-0003-4073-3308

SPIN-код: 2119-5522

e-mail: e_redkova@mail.ru

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

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Evgenia S. Redkova

ORCID: 0000-0003-4073-3308

SPIN-code: 2119-5522

e-mail: e_redkova@mail.ru

PhD (Arts), Associate Professor at the Department of Ethnomusicology at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

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

*Из истории первых экспедиций
Этнографического кабинета
Ленинградской консерватории*

Статья посвящена первым экспедициям Музыкально-этнографического кабинета Ленинградской консерватории 1927 и 1928 годов в Закавказье и Узбекистан, организованных Х. С. Кушнарёвым, Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд. Архивные документы из консерватории и Центрального государственного архива литературы и искусства в сопоставлении со сведениями из Фонограммархива Института русской литературы и опубликованными данными позволяют представить историю формирования одной из крупнейших на тот момент коллекций фонографических записей музыкального фольклора СССР и развития этномузыкологии в консерватории.

Ключевые слова: *Музыкально-этнографический кабинет Ленинградской консерватории, Б. В. Асафьев, Х. С. Кушнарёв, Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд, этнографические экспедиции в Армению, Грузию, Узбекистан, Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук.*

УДК 78.072.2 7.071.5

ББК 85.313(2)

*To History of the First Expeditions
of the Ethnographic Laboratory
of the Leningrad Conservatory*

The article is devoted to the first expeditions of the Ethnographic laboratory of the Leningrad conservatory of 1927 and 1928 to Transcaucasia and Uzbekistan organized by Ch. S. Kushnarev, E. V. Gippius and Z. V. Ewald. Archival documents from the conservatory and the Central state literature and art archives of St. Petersburg compared to the data from the Fonogramm Archives of the Institute of the Russian literature and the data published allow us to present the history of formation of one of the largest collections of phonographic records of musical folklore of the USSR of that time and development of ethnomusicology at the conservatory.

Keywords: *musical and ethnographic office of the Leningrad conservatory, Boris Asaf'yev, Christophor S. Kushnarev, Eugene V. Gippius, Zinaida V. Ewald, ethnographic expeditions to Armenia, Georgia, Uzbekistan, Fonogramm Archive of Institute of the Russian literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences.*

DOI: 10.26156/OM.2019.41.3.004

Евгения Редькова

Из истории первых экспедиций Этнографического кабинета Ленинградской консерватории

Экспедиции второй половины 1920-х годов являются предметом особого внимания исследователей, поскольку их результаты масштабны и во многом определили развитие отечественного этномузыкознания. Немалое значение имела деятельность сотрудников Этнографического кабинета Ленинградской государственной консерватории (далее — ЛГК)¹. Обращение к архивным документам позволяет ввести в научный оборот сведения, касающиеся организации экспедиций кабинета², обстоятельств его создания, задач и результатов работы, проследить связи между научными и учебными организациями Ленинграда.

В автобиографии Е. В. Гиппиуса приводятся следующие сведения: *«В Консерватории в 1927 году при поддержке проф[ессора] Б. В. Асафьева организовал музыкально-этнографический кабинет и участвовал в двух его экспедициях*

¹ В названии кабинета есть разночтения: в документах ЛГК 1927 года используется наименование «Этнографический кабинет», Б. В. Асафьев указывает «Кабинет музыкальной этнографии» [Материалы 1981, 133], в автобиографии и публикации Гиппиуса — «Музыкально-этнографический кабинет» [Архив СПбГК. Д. 62. Л. 124 об. — 125; Гиппиус, 1936]. Одно из первых упоминаний о кабинете в изданиях следующее: «1 марта 1927 года был основан этнографический кабинет, немедленно приступивший к собиранию фонографических записей песен нацменьшинств» [Кремлёв 1938, 124].

² В статье Гиппиуса [Гиппиус 1936, 405–413] первые экспедиции Музыкально-этнографического кабинета ЛГК получили наиболее полную оценку, см. также: [Иванова 2009, 573, 588; Марченко 2013, 29].

(Закавказье — 1927 г., Узбекистан — 1928 г.)»³. Несмотря на однозначность слов Гиппиуса, ответ на вопрос о том, кто основал Этнографический кабинет и возглавлял его, не вполне очевиден, поскольку Гиппиус был студентом Б. В. Асафьева и выполнял функции научного секретаря. Тем не менее, неоспоримыми сегодня являются значительная роль обоих и огромный вклад Х. С. Кушнарёва и З. В. Эвальд.

Первостепенной задачей кабинета было формирование коллекции этнографических записей, поэтому Гиппиус и Эвальд практически сразу приступили к подготовке экспедиции, которая состоялась летом того же года в Закавказье под руководством доцента Кушнарёва при участии Гиппиуса и Эвальд.

Документ от 3 июня 1927 года, адресованный в Отдел высшего образования Главного управления профессионального образования (далее — Главпрофобр), содержит данные, касающиеся первой экспедиции: «Ленинградская государственная консерватория снаряжает по этнографическому кабинету музыкально-научного отделения экспедицию в ЗАКАВКАЗЬЕ, в составе студентов названного отделения — ГИППИУСА Евгения Владимировича и ЭВАЛЬД Зинаиды Викторовны под руководством доцента⁴ КУШНАРЁВА Христофора Степановича для фонографической записи музыки закавказских народностей и ее изучения в связи с бытом.

Придавая этой экспедиции серьезное научно-художественное значение, в особенности в связи с недавним циркулярным письмом ГЛАВПРОФОБРА, рекомендующим внимательное изучение искусства нацменьшинств и народов ВОСТОКА, правление ЛГК просит ГЛАВПРОФОБР разрешить упомянутую экспедицию и выдать всем ее участникам в скорейшем времени литеры на бесплатный проезд по железнодорожным путям по прилагаемому маршруту, рассматривая экспедицию как производственную практику студентов, нуждающихся в руководстве опытного преподавателя, или же как научную экскурсию.

Срок выезда экспедиции — 20 июля, срок возвращения — 15 сентября.

Маршрут: Ленинград — Караилы, Эривань — Кутаис, Кутаис — Батум, Батум — Тифлис, Тифлис — Ленинград.

Место работы: 1) Озеро Гокчи и 2) район Кутаиса»⁵.

³ Архив СПбГК. Д. 62. Л. 124 об. — 125. Документ от 29 июня 1940 года.

⁴ Сведения о занимаемой Кушнарёвым должности расходятся в нескольких документах, но, скорее всего, до июля 1927 — преподаватель по Научно-музыкальному факультету, с июля 1927 — старший ассистент, с ноября 1928 года — доцент, а с декабря 1939 — профессор.

⁵ Архив СПбГК. Д. 122. Л. 186. См. также: [Чеботарян 1990, 17].

Известно, что к моменту организации экспедиций ЛГК Гиппиусом благодаря работе с В. М. Жирмунским был получен значительный опыт. Кроме того, в 1926 году Гиппиус и Эвальд приняли участие в комплексной экспедиции в Заонежье⁶ [см.: Дорохова, Пашина 2003, 8] и вскоре после экспедиции заняли «ключевые места в музыкальной фольклористике» [Иванова 2009, 288].

Поездка на Кавказ для Гиппиуса и Эвальд, обладавших навыками экспедиционной работы, была первой. Кушнарёв не имел полевой практики, но прекрасно знал местные традиции, язык и музыкальную культуру⁷.

Сфера интересов экспедиции и срок работы отражены в документе ЛГК от 16 июля 1927 года: *«Ленинградская государственная консерватория согласно распоряжения Главпрофобра направляет музыкально-исследовательскую экспедицию в Закавказскую ССР⁸ для изучения крестьянской песни и музыки в автономных Армянской и Грузинской республиках.*

Район работ экспедиции намечается: в Армении — область озера Гокчи, в Грузии — вокруг Кутаиса и Батума. В задачу экспедиции входит: 1) фонографическая запись песни, 2) фотографирование и обмер народных инструментов, 3) учет музыкального быта обследуемых селений, 4) установление контакта с закавказскими центральными и местными краеведческими учреждениями.

Правление Ленинградской государственной консерватории просит все учреждения и организации оказывать возможное содействие в работе, средствах передвижения и отыскании помещений сотрудникам Этнографического кабинета ЛГК, направляемых [sic!] в экспедицию, руководимую

⁶ У истоков экспедиций на Русский Север, первоначально организованных по линии Государственного института истории искусств (далее — ГИИИ), стоял Асафьев. Программное значение для этномузыкального знания имел его доклад «О задачах музыкантов в фольклорных экспедициях», сделанный на Ученом совете ГИИИ в 1925 году после поездки в Прионежье [Материалы 1982, 59; Асафьев 1987, 189–190; Вальевская 2001, 145–148; Лобкова 2013]. Комплексным экспедициям ГИИИ посвящено немало работ, в контексте настоящей статьи см.: [Иванова 2009; Колпакова 2002; Лапин 2013; Искусство 1927, 1928].

⁷ Христофор Степанович Кушнарёв жил в Тифлисе, окончил там гимназию и колледж по классу скрипки, в начале 1920-х преподавал в колледже, а затем в Тбилисской консерватории музыкально-теоретические предметы. В 1940-е годы работал в Ереванской консерватории. Ю. Н. Тюлин вспоминает о Кушнарёве как о знатоке армянского фольклора, отмечая, что «в 1927 и 1929 годах он возглавил фольклорные экспедиции по родной Армении. В первой принимали участие наши ленинградские фольклористы Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд, а во второй, вместе с молодыми тогда армянскими композиторами, студентами Ленинградской консерватории — Аро Степаняном и Тиграном Тер-Мартirosяном, участвовал также автор этих строк» [Тюлин 1967, 8].

⁸ Здесь и далее имеется в виду Закавказская СФСР.

старшим ассистентом Научно-композиторского факультета Х. С. КУШНАРЁВА сроком с 1 августа по 15 сентября 1927 года»⁹.

Начало экспедиции было перенесено с 20 июля на 1 августа, так как Гиппиус и Эвальд одновременно работали в нескольких направлениях, и с 5 июня по 22 июля находились в составе экспедиции ГИИИ на Пинеге.

В статье 1936 года Гиппиус указывает, что первая экспедиция финансировалась Центральным исполнительным комитетом Советской Социалистической Республики Армении [Гиппиус 1936, 411]. Скорее всего, по линии ЛГК решались вопросы обеспечения проезда, поскольку статус студента предполагал льготу. В документе от 14 июня 1927 года указывается, что: «<...> если намеченная Вами экскурсия предусмотрена учебным планом, то Вам разрешается выдать студ[енческие] удостоверения формы № 1 с указанием цели поездки — летняя практика — в порядке применения льготного тарифа № 5»¹⁰.

Удостоверения Кушнарёва, Гиппиуса и Эвальд дают представление о направлении работы экспедиции и о статусе ее участников. Старший ассистент ЛГК Кушнарёв указан как начальник экспедиции в Закавказскую СФСР¹¹, Эвальд — научный сотрудник Этнографического кабинета — как ее участник¹². Документы имеют практически идентичное содержание, поэтому приведем текст одного из них: «Дано сие научному секретарю Этнографического кабинета ЛГК Евгению Владимировичу Гиппиусу в том, что он командировается согласно распоряжения Главпрофобра Ленинградской государственной консерватории в Закавказскую ССР для музыкально-исследовательских работ в автономных Армянской и Грузинской республиках»¹³.

Что касается оценки научно-практических задач экспедиции 1927 года, то они, скорее всего, были определены до основания Этнографического кабинета в ЛГК, а его открытие явилось этапом в достижении более масштабных результатов, связанных с созданием фундаментального собрания звукозаписей музыкального фольклора. Подтверждением является высказывание Гиппиуса, опубликованное в статье 1936 года, посвященной Фонограммархиву Фольклорной секции Института Антропологии, этнографии и археологии Академии наук СССР. Гиппиус отмечает отставание отечественной фольклористики и связывает это с отсутствием музыкально-этнографических записей, паспортизированных в соответствии

⁹ Архив СПбГК. Д. 122. Л. 189.

¹⁰ Архив СПбГК. Д. 122. Л. 187.

¹¹ Документ от 6 июля 1927 года. Архив СПбГК. Д. 122. Л. 188.

¹² ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 2. Д. 3706. Л. 12.

¹³ Удостоверение от 16 июля 1927. ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 2. Д. 759. Л. 10.

с современными требованиями, позволяющими обращаться к ним как к научному документу. Для решения этого вопроса был разработан план, согласно которому реализовывались два направления: 1) на базе ГИИИ были организованы выезды на Русский Север [см.: Дорохова, Пашина 2003, 8]; 2) по линии Этнографического кабинета решалась задача фиксации музыкальной культуры народов СССР [см.: Гиппиус 1936, 410]. Для этих целей при участии Асафьева был открыт кабинет ЛГК. При этом Асафьев и Гиппиус имели отношение не только к консерватории, но и к ГИИИ, являясь его сотрудниками, а Гиппиус был также аспирантом Асафьева.

В результате работы экспедиции 1927 года ЛГК были обследованы: гг. Тифлис, Эривань, Ленинакан, селения Молла-Мусса, Алла-Лир Ленинанканского округа; Нор-Баязет, дд. Нижний Аджаман, Золахач, Гезельдара, с. Еленовка Нор-Баязедского округа (ил. 1)¹⁴.



Ил. 1. Карта. Маршрут экспедиции 1927 года

Fig. 1. Map. Route of the expedition of 1927

¹⁴ Не удалось нанести на карту Алла-Лир, сложности связаны с переименованием населенных пунктов, с проблемой корректности написания названий на русском языке в Инвентарных книгах Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (далее — ФА ИРЛИ). В процессе отражения маршрута учитывались данные карт 1927 года.

Основная часть привезенных из экспедиции материалов — музыкальный фольклор армян: причитания (похоронные; над побитым градом полем); сказы (например, о происхождении человека); песни колыбельные, детские, трудовые (песни пахоты, молотьбы, за плугом, песни пахаря или «оровелы», пастуха, погонщика волов), плясовые; инструментальная музыка (кеманча, тар, дудук, зурна, бубен и др.)¹⁵. Общий объем записей¹⁶ — 90 фоноваликов (235 образцов).

Планирование экспедиции 1928 года осуществлялось с учетом деятельности других учреждений¹⁷. Срок выезда Гиппиуса и Эвальд от ЛГК был скоординирован с мезенской экспедицией, работавшей с 10 июня по 18 июля, в которой они также участвовали. При сравнении удостоверений, выписанных 6 июня 1928 года для проезда в период с 15 июля по 15 октября Кушнарёву, Гиппиусу и Эвальд¹⁸, подтверждается, что изначально Кушнарёв направлялся как руководитель экспедиции в Закавказье и Узбекистан от ЛГК по маршруту: Эривань — Баку — Красноводск — Ташкент. Однако 3 августа 1928 года, после возвращения Гиппиуса и Эвальд из мезенской экспедиции, всем были выданы другие документы¹⁹.

¹⁵ Также были выполнены записи от русских сектантов прыгунов (псалмы, лирические песни) и от курдов (причитания, песни, в том числе плясовые, боевые).

¹⁶ Сведения приводятся по: ФА ИРЛИ. Инвентарная книга 3. Опись фоноваликов 1021–1530. Возможность работы с описями коллекций и фоноваликов была предоставлена Ю. И. Марченко при подготовке совместного доклада «Ранние звукозаписи Кабинета народного музыкального творчества Ленинградской государственной консерватории в собрании Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук» на Всероссийской научной конференции «Из истории этномusicологии и фольклористики: традиции, события, судьбы». К 155-летию основания Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и 90-летию открытия Кабинета музыкальной этнографии (СПбГК, 30 сентября 2017). В рамках сообщения Ю. И. Марченко демонстрировались звукозаписи, поступившие из ЛГК в ФА ИРЛИ, архивные документы были представлены автором статьи, выражающим признательность за консультации старшему научному сотруднику Ю. И. Марченко и заведующей Фонограммархивом ИРЛИ, старшему научному сотруднику С. В. Подрезовой.

¹⁷ См. обращение проректора по Учебной части ЛГК, профессора А. В. Оссовского к неперменному секретарю Всесоюзной Академии наук академику С. Ф. Ольденбургу от 21 мая 1928 года, в котором он просит «<...> оказать внимание и выслушать предьявителя сего секретаря этнографического кабинета консерватории Гиппиуса Евгения Владимировича уполномоченного правлением получить предварительные сведения по вопросу о возможности установления контакта между работой этнографического кабинета консерватории и деятельностью этнографических экспедиций, намеченных АН в текущем году». ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 2. Д. 759. Л. 11.

¹⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 2. Д. 759. Л. 12 (удостоверение Гиппиуса); ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 2. Д. 3706. Л. 18 (удостоверение Эвальд); Архив СПбГК. Д. 122. Л. 190 (удостоверение Кушнарёва).

¹⁹ В момент выписки первого удостоверения 6 июня 1928 года и до 9 июня 1928 года Гиппиус числился студентом: см. Протокол № 25 п. 7 «об окончании курса Музыкально-

В одном из них указано, что секретарь Этнографического кабинета Гиппиус «командируется в качестве руководителя муз[ыкально]-этно[ографической] экспедиции ЛГК в ССР Армении и ССР Узбекистана для исследовательских работ в области музыкальной этнографии и сравнительного музыкознания, фонографических записей для фоноархива ЛГК и установления контактов с музыкально-этнографическими учреждениями и организациями указанных республик»²⁰. Эвальд направляется как младший ассистент²¹, а старший ассистент ЛГК Кушнарёв «командируется в качестве руководителя армянской группы, объединенной музыкально-этнографической экспедиции ЛГК, направляющейся в ССР Армении и ССР Узбекистана»²².

Таким образом, произошло уточнение первоначального плана работы, и состав экспедиции разделился на две группы в соответствии с двумя маршрутами. Общее руководство осуществлял Гиппиус (они с Эвальд направились в Узбекистан²³), а Кушнарёв возглавлял работу в Армении. Это подтверждается описями Фонограммархива²⁴, из которых следует, что Гиппиус и Эвальд провели сеансы в Бухаре, в кишлаках Кырк, Коканд, Хаккюль-аббат Самаркандского округа и записали более 60 валиков (макамы²⁵, эпос, инструментальная, в том числе профессиональная, музыка). Кушнарёв²⁶ посетил гг. Эривань, Тифлис, Зангезурский округ (с. Герюсы, Караулдж, Караилис, Хынузореск, Базарчай, Кушибелак, Герчер, Малишки, Кешишкенд) и зафиксировал песни (в том числе «оревелы», плясовые, колыбельные), причитания, инструментальные наигрыши (всего 81 валик)²⁷.

научного отделения студентами Зандером и Гиппиусом» [ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 2. Д. 759. Л. 13]. Возможно, что за день до выезда в экспедицию на Мезень Гиппиус просто не успевал оформить удостоверение для проезда с новыми сведениями. Вместе с тем, очевидно, что изменился и общий план работы экспедиции.

²⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 2. Д. 759. Л. 15.

²¹ ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 2. Д. 3706. Л. 19.

²² Архив СПбГК. Д. 122. Л. 191.

²³ Данная экспедиция также поддерживалась Наркомпросом Узбекистана и Наркомпросом РСФСР [см.: Гиппиус 1936, 411].

²⁴ См. также: [Чеботарян 1990, 17–18].

²⁵ Сведения даны на основе «Каталога коллекций Фонограммархива Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН», также см.: [Магид 1936, 418].

²⁶ Гиппиус указывает, что в этой экспедиции принял участие А. А. Тер-Ованнисян (Тер-Оганисян) [Гиппиус 1936, 411], в этот период Тер-Ованнисян работал дирижером Малого оперного театра в Ленинграде. См.: Тер-Ованнисян Арам Артемьевич // [Армянская] энциклопедия фонда «Хайазг», 6. г. URL: http://ru.hayazg.info/Тер-Ованнисян_Арам_Артемьевич (дата обращения: 12.06.2019). Однако данная информация требует дальнейших документальных подтверждений.

²⁷ ФА ИРЛИ. Инвентарная книга 4. Опись фоноваликов 1531–2034.

Материалы первых экспедиций ЛГК хранятся в Фонограммархиве²⁸ (ФА ИРЛИ. Коллекции 36 F, 37 F, 38 F). За ЛГК также числятся записи, выполненные Гиппиусом и Эвальд в 1927–1929 годах стационарно в Ленинграде от студентов башкир, татар, туркмен, киргизов, узбеков, гольдов Центрального института живых восточных языков (ФА ИРЛИ. Коллекции 35 S, 41 S) [см.: Гиппиус 1936, 411]; материалы экспедиции 1930 года В. К. Томилина в Чувашию (ФА ИРЛИ. Коллекция 40 F); фоновалики экспедиций 1899 года С. Г. Рыбакова в Оренбургской губернии (ФА ИРЛИ. Коллекция 46 F) и 1911 года С. А. Раппопорта (Ан-ского) в Волынской губернии, которые, возможно, были переданы на хранение как копии (ФА ИРЛИ. Коллекция 45 F). Подчеркнем, что благодаря усилиям Кушнарёва особенно масштабно в фонде Музыкально-этнографического кабинета был представлен материал по Закавказью. Наряду с рассмотренными экспедициями состоялись выезды в 1928 году Ш. С. Асланишвили в Грузию (ФА ИРЛИ. Коллекция 39 F) и в 1929 году Кушнарёва, его коллеги Ю. Н. Тюлина, учеников Т. Г. Тер-Мартirosяна²⁹ и А. Л. Степаняна³⁰ в Армению (ФА ИРЛИ. Коллекция. 37 F).

Оценивая значение экспедиций ЛГК, отметим два обстоятельства. Во-первых, экспедиции проходили в республиках, находившихся на рубежах страны, изучение культуры народов, их населявших, было стратегически важным, при этом остро стоявший вопрос о нацменьшинствах [см.: Кумпан 2011] стал основанием для организации работы по изучению музыкального фольклора народов СССР, выполненной на высокопрофессиональном уровне.

Во-вторых, 1920–1930-е годы характеризуются реорганизацией научных учреждений, идеологическим давлением на исследователей, влиянием на проблематику работ. В столь сложном историческом контексте Асафьев и Гиппиус смогли сохранить приоритет научных задач, выработать стратегию, при которой сформированные на базе различных учреждений коллекции стали основой единого архива: «В результате, когда в 1931 году мною был поднят вопрос о создании в системе Академии наук центрального фольклорного фонограммархива и одновременно М. К. Азадовским вопрос о своевременности создания в Академии всесоюзного фольклор-

²⁸ См. также более раннюю опись [Магид 1936, 415–428].

²⁹ В автобиографии Тиграна Георгиевича Тер-Мартirosяна от 26 июня 1940 года указывается: «В 1929 г. участвовал в экспедиции по записи народных песен в районах Армении, часть из которых расшифровал по заказу Этнографического отд[еления] Академии Наук» (Архив СПбГК. Д. 226. Л. 5). Позже, в 1948–1949 годах, заведовал Кабинетом народного музыкального творчества ЛГК.

³⁰ См.: [Степанян 1967, 26; Тигранов 1967, 35].

ного центра, в ГИИИ нами уже была подготовлена мощная база — фонотека, состоящая исключительно из новых записей, сделанных в течение 1926–1930 годов <...>. Количество записанных валиков фонотеки ГИИИ приближалось к 1000 и Музыкально-этнографического кабинета ЛГК — к 500 <...>» [Гиппиус 1936, 411].

В 1920-е годы, в том числе и в экспедициях Музыкально-этнографического кабинета ЛГК, были заложены принципы полевой работы, которые впоследствии развивались и уточнялись: координация деятельности экспедиционных групп со специалистами на местах, запись музыкального фольклора наряду с фиксацией контекста его бытования, внимание к наигрышам, измерение, описание и фотографирование народных инструментов. Линия преемственности связана с именем Ф. А. Рубцова, чье становление как собирателя и фольклориста-исследователя происходило в процессе работы с Гиппиусом и Эвальд в период сотрудничества с Фонограммархивом в конце 1930-х годов. В дальнейшем, став преподавателем консерватории, именно Рубцов возобновит регулярную экспедиционную работу на базе Лаборатории народного музыкального творчества с участием студентов и преподавателей, а также подготовку сборников фольклорно-этнографических материалов.

Литература

- Асафьев 1987 — Асафьев Б. В. О народной музыке / Сост., вступ. ст. и комм. И. Земцовского и А. Кунанбаевой. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
- Валевская 2001 — Валевская Е. А. Значение наследия Б. В. Асафьева и Ф. А. Рубцова для деятельности фольклористов Петербургской консерватории // Петербургские страницы русской музыкальной культуры / Ред.-сост.: Л. Г. Данько, Т. В. Брославская. СПб.: Ист.-теорет. фак. С.-Петербург. гос. консерватории, 2001. С. 144–156.
- Гиппиус 1936 — Гиппиус Е. В. Фонограммархив Фольклорной секции Института Антропологии, этнографии и археологии Академии наук СССР // Советский фольклор. 1936. № 4–5. С. 405–413.
- Дорохова, Пашина 2003 — Дорохова Е. А., Пашина О. А. Жизненный и творческий путь Е. В. Гиппиуса // К 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса: Материалы и статьи. М.: Композитор, 2003. С. 7–17.
- Иванова 2009 — Иванова Т. Г. История русской фольклористики XX века: 1900 — первая половина 1941 г. СПб.: Дмитрий Буланин, 2009. 800 с.
- Искусство 1927 — Искусство Севера: Заонежье / Гос. ин-т истории искусств. Л.: Академия, 1927. 207 с. (Крестьянское искусство СССР: Сб. секции крестьянского искусства ком. социолог. изучения искусств. Вып. 1).
- Искусство 1928 — Искусство Севера: Пинежско-Мезенская экспедиция / Гос. ин-т истории искусств. Л.: Академия, 1928. 250 с. (Крестьянское искусство СССР: Сб. секции крестьянского искусства ком. социолог. изучения искусств. Вып. 2).

- Колпакова 2002 — *Колпакова Н. П.* У золотых родников (записки фольклориста) / Подг. текста А. Ф. Некрылова, А. В. Грунтовский, вступ. ст. Е. В. Гусев. СПб.: Русская земля, 2002. 332 с.
- Кремлёв 1938 — *Кремлёв Ю. А.* Ленинградская государственная консерватория (1862–1937). М.: Музгиз, 1938. 178 с.
- Кумпан 2011 — *Кумпан К. А.* Институт истории искусств на рубеже 1920-х — 1930-х гг. // Институты культуры Ленинграда на переломе от 1920-х к 1930-м годам. ИРЛИ РАН, 2003–2013. URL: <http://www.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=ISfRoURS2-k%3d&tabid=10460> (дата обращения: 12.06.2019).
- Лобкова 2013 — *Лобкова Г. В.* Из истории отечественной этномузыкалогии: вклад Б. В. Асафьева в становление Санкт-Петербургской музыкально-этнографической школы // Народная традиционная культура в образовательных программах и научных исследованиях: Сборник материалов Всероссийских конференций 2008–2010 годов. СПб.: Издательство Политехнического университета, 2013. С. 9–21.
- Магид 1936 — *Магид С. Д.* Список собраний Фонограммархива фольклорной секции ИАЭ АН СССР // Советский фольклор. 1936. № 4–5. С. 415–428.
- Марченко 2013 — *Марченко Ю. И.* Фонографические записи экспедиций ГИИИ в собрании Фонограммархива Пушкинского Дома // Временник Зубовского института. Вып. 11: Фольклористика в Зубовском институте. СПб.: Российский институт истории искусств, 2013. С. 28–32.
- Материалы 1981 — Материалы к биографии Б. В. Асафьева / Сост., вступ. ст. и комм. А. Н. Крюкова. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
- Степанян 1967 — *Степанян А.* Заветное имя // *Кушнарёв Х. С.* Статьи. Воспоминания. Материалы / Ред.-сост., авт. вступ. ст. Ю. Н. Тюлин; Ленингр. Ордена Ленина консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; Ин-т искусств АН Арм. ССР. М.; Л.: Музыка, 1967. С. 25–28.
- Тигранов 1967 — *Тигранов Г. Г.* Замечательный человек и музыкант // *Кушнарёв Х. С.* Статьи. Воспоминания. Материалы / Ред.-сост., авт. вступ. ст. Ю. Н. Тюлин; Ленингр. Ордена Ленина консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; Ин-т искусств АН Арм. ССР. М.; Л.: Музыка, 1967. С. 32–37.
- Тюлин 1967 — *Тюлин Ю. Н.* Кушнарёв Христофор Степанович // *Кушнарёв Х. С.* Статьи. Воспоминания. Материалы / Ред.-сост., авт. вступ. ст. Ю. Н. Тюлин; Ленингр. Ордена Ленина консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; Ин-т искусств АН Арм. ССР. М.; Л.: Музыка, 1967. С. 3–9.
- Чеботарян 1990 — *Чеботарян Г. М.* Х. С. Кушнарёв: Очерк жизни и творчества: К 100-летию со дня рождения. Л.: Советский композитор, 1990. 88 с.

References

- Asaf'ev B. V. (1987) O narodnoj muzyke [About Folk Music]. Sost., vstup. st. i komm. I. Zemtsovskogo i A. Kunanbaevoj. Leningrad: Muzyka. 248 p. In Russian.
- Valevskaya E. A. (2001) Znachenie naslediya B. V. Asaf'eva i F. A. Rubtsova dlya deyatel'nosti fol'kloristov Peterburgskoj konservatorii [Value of Asafyev's and Rubtsov's heritage for activity of specialists in folklore of the St. Petersburg conservatory]. In: Peterburgskie

- stranitsy russkoj muzykal'noj kul'tury [St. Petersburg pages of the Russian musical culture]. Red.-sost.: L. G. Dan'ko, T. V. Broslavskaya. St. Petersburg: Ist.-teoret. fak. St.-Peterb. gos. konservatorii. P. 144–156. In Russian.
- Gippius E. V. (1936) Fonogrammarhiv Fol'klornoj seksii Instituta Antropologii, etnografii i arheologii Akademii nauk SSSR [The Phonogrammarchive of the Folklore section of Institute of Anthropology, ethnography and archeology of Academy of Sciences of the USSR]. In: Sovetskij fol'klor. 1936. № 4–5. P. 405–413. In Russian.
- Dorohova E. A., Pashina O. A. (2003) Zhiznennyj i tvorcheskij put' E. V. Gippiusa [Course of life and career of E. V. Gippius]. In: K 100-letiyu so dnya rozhdeniya E. V. Gippiusa: Materialy i stat'i [To the 100 anniversary since the birth of E. V. Gippius: Materials and articles]. Moscow: Kompozitor. P. 7–17. In Russian.
- Ivanova T. G. (2009) Istoriya russkoj fol'kloristiki XX veka: 1900 — pervaya polovina 1941 g. [History of the Russian folklore studies of the 20th century: 1900 — the first half 1941st]. St. Petersburg: Dmitrij Bulanin. 800 p. In Russian.
- Iskusstvo (1927) Iskusstvo Severa: Zaonezh'e [Art of the North: Zaonezhye]. Gosudarstvennyi institut istorii iskusstv. Leningrad: Akademiya. 207 p. (In the series: Krest'yanskoe iskusstvo SSSR: Sb. seksii krest'yanskogo iskusstva kom. sotsiolog. izucheniya iskusstv. Vyp. 1. [Country art of the USSR: Collected works of section of country art of committee of sociological studying of arts. Iss. 1]. In Russian.
- Iskusstvo (1928) Iskusstvo Severa: Pinezhsko-Mezenskaya ekspeditsiya [Art of the North: Pinega and Mezen expedition] / Gosudarstvennyi institut istorii iskusstv. Leningrad: Akademiya. 250 p. (In the series: Krest'yanskoe iskusstvo SSSR: Sb. seksii krest'yanskogo iskusstva kom. sotsiolog. izucheniya iskusstv. Vyp. 2. [Country art of the USSR: Collected works of section of country art of committee of sociological studying of arts. Iss. 2]. In Russian.
- Kolpakova N. P. (2002) U zolotykh rodnikov (zapiski fol'klorista) [At gold springs (the specialist in folklore notes)]. Podg. teksta A. F. Nekrylova, A. V. Gruntovskiy, vst. st. E. V. Gusev. St. Petersburg: Russkaya zemlya. 332 p. In Russian.
- Kremlev Yu. A. (1938) Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoriya (1862–1937) [Leningrad state conservatory (1862–1937)]. Moscow: Muzgiz. 178 p. In Russian.
- Kumpan K. A. (2011) Institut istorii iskusstv na rubezhe 1920-kh — 1930-kh gg. [Institute of art history at a boundary of the 1920th — the 1930th]. In: Instituty kul'tury Leningrada na perelome ot 1920-kh k 1930-m godam [Institutes of culture of Leningrad on a change here the 1920th by 1930th years]. [Elektronnoe izdanie]. Institut russkoj literatury Rossijskoj akademii nauk (IRLI RAN), 2003–2013. URL: <http://www.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=ISfRoURS2-k%3d&tabid=10460> (date of the address: 12.06.2019). In Russian.
- Lobkova G. V. (2013) Iz istorii otechestvennoj etnomuzykologii: Vklad B. V. Asaf'eva v stanovlenie sankt-peterburgskoj muzykal'no-etnograficheskoj shkoly [From the history of domestic ethnomusicology: The Contribution of B. V. Asafiev to the formation of the St. Petersburg Ethnomusicological School]. In: Narodnaya traditsionnaya kul'tura v obrazovatel'nyh programmah i nauchnyh issledovaniyah: Sbornik materialov Vserossijskich konferencij 2008–2010 godov [Folk traditional culture in educational programs and research: Collection of materials of the Russian conferences of 2008–2010th]. St.-Peterburg: Izdatel'stvo Politekhničeskogo universiteta. P. 9–21. In Russian.

- Magid S. D. (1936) Spisok sobranij Fonogrammarhiva fol'klornoj seksii IAE AN SSSR [List of Phonogrammarchive's collections of Folklore section of Institute of Anthropology and ethnography of Academy of Sciences of the USSR]. In: Sovetskij fol'klor. 1936. № 4–5. P. 415–428. In Russian.
- Marchenko Yu. I. (2013) Fonograficheskie zapisi ekspeditsij Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv (GIII) v sobranii Fonogrammarhiva Pushkinskogo Doma [Phonographic records of expeditions of the State institute of art history in Phonogrammarchive's collections of Pushkin House]. In: Vremennik Zubovskogo instituta. Vyp. 11: Fol'kloristika v Zubovskom institute [Vremennik of Zubov Institute. Iss. 11: Folklore studies at Zubov institute]. St. Petersburg: Rossijskij institut istorii iskusstv. P. 28–32. In Russian.
- Materialy (1981) Materialy k biografii B. V. Asaf'eva [Materials to B. V. Asafyev's biography]. Sost., vstup. st. i komm. A. N. Kryukova. Leningrad: Muzyka. 264 p. In Russian.
- Stepanyan A. (1967) Zavetnoe imya [Sacramental name]. In: Kushnarev Ch. S. Stat'i. Vospominaniya. Materialy [Articles. Memoirs. Materials] / Red.-sost., avt. vstup. st. Yu. N. Tyulin; Leningr. Ordena Lenina konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova; In-t iskusstv AN Arm. SSR. Moscow; Leningrad: Muzyka. P. 25–28. In Russian.
- Tigranov G. G. (1967) Zamechatel'nyj chelovek i muzykant [Remarkable man and musician]. In: Kushnarev Ch. S. Stat'i. Vospominaniya. Materialy [Articles. Memoirs. Materials] / Red.-sost., avt. vstup. st. Yu. N. Tyulin; Leningr. Ordena Lenina konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova; In-t iskusstv AN Arm. SSR. Moscow; Leningrad: Muzyka. P. 32–37. In Russian.
- Tyulin Yu. N. (1967) Kushnarev Christofor Stepanovich. In: Kushnarev Ch. S. Stat'i. Vospominaniya. Materialy [Articles. Memoirs. Materials] / Red.-sost., avt. vstup. st. Yu. N. Tyulin; Leningr. Ordena Lenina konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova; In-t iskusstv AN Arm. SSR. Moscow; Leningrad: Muzyka. P. 3–9. In Russian.
- Chebotoaryan G. M. (1990) Ch. S. Kushnarev: Ocherk zhizni i tvorchestva: K 100-letiyu so dnya rozhdeniya [Ch. S. Kushnarev: Sketch of life and creativity: To the 100 anniversary since birth]. Leningrad: Sovetskij kompozitor. 88 p. In Russian.

Зайцева, Татьяна Андреевна

ORCID: 0000-0001-8971-7558

SPIN-код: 4687-0576

e-mail: vonhase@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Tatiana A. Zaytseva

ORCID: 0000-0001-8971-7558

SPIN-code: 4687-0576

e-mail: vonhase@mail.ru

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

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

Похвала балакиревской библиотеке

В статье впервые предпринят обзор книжного и нотного собрания Балакирева, показана роль библиотеки как важного инструмента в разнонаправленной деятельности главы Новой русской школы — композитора, педагога, дирижера, пианиста, редактора, музыкального деятеля. Подчеркнута актуальность изучения балакиревской библиотеки, документальные материалы которой проливают свет на неизвестные подробности творческой биографии музыканта, позволяют аргументированно опровергнуть не изжитые в науке мифы о создателе «Могучей кучки».

Ключевые слова: *нотная, книжная библиотека М. А. Балакирева, творческие лаборатории композитора, исполнителя, педагога, государственного деятеля.*

УДК 78.071.1; 881/886

ББК 85.31; 84

In Praise of Balakirev Library

The article makes the first review of the collection of books and music of Balakirev, and shows the role of the library as an important tool in the various (multidirectional) activities of the head of the New Russian school — composer, teacher, conductor, pianist, editor, music figure. The relevance of studying the Balakirev library is emphasized, as its documentary materials shed light on the unknown details of the musician's creative biography, and make it possible to reasonably refute the still existing myths about the creator of "The Mighty Handful".

Keywords: *music library, book library of Mily A. Balakirev, creative laboratories of the composer, performer, teacher, statesman.*

DOI: 10.26156/OM.2019.41.3.005

Татьяна Зайцева

Похвала балакиревской библиотеке¹

...Где тень Его над томом...

А. А. Ахматова

Как богата и неисследима Русь-Россия! Ее величие — не только географическое в необъятности просторов, но и в величии души и дел ее людей. Особенно тех, для кого судьба отечества определяла собственную судьбу, кто был истинным «гражданином земли своей» (Н. В. Гоголь). Таков Милий Алексеевич Балакирев — великий собиратель и преобразователь музыкальной России. В нем искали опору молодые русские гении — М. П. Мусоргский и А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков и П. И. Чайковский, а позднее А. К. Лядов и А. К. Глазунов. Балакиревское творчество питало С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского, вплоть до наших современников — Д. Д. Шостаковича, Р. К. Щедрина, С. М. Слонимского, Б. И. Тищенко, В. А. Гаврилина. Влияние Новой русской школы во главе с Балакиревым испытали французские музыканты — П. Дюка и К. Сен-Санс, К. Дебюсси и М. Равель, композиторы группы «Шесть», неслучайно названной так по аналогии со знаменитой русской «Пятеркой» — «Могучей кучкой». Следы ее воздействия можно обнаружить у венгерских, испанских, итальянских, польских, чешских, американских, греческих музыкантов. Во многом благодаря усилиям мастера и его со-ратников родная страна превратилась в могучую музыкальную державу, открывшую пути в будущее всему

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ. Исследовательский проект № 18-012-00482.

музыкальному миру. Балакирев — зачинатель новой эры в развитии культуры, когда Россия, долгое время ведомая западноевропейским искусством, превратилась в лидера мирового музыкального процесса.

Однако мастер и поныне остается далеко не до конца разгаданным, изученным и по достоинству чтимым. Современной музыкальной науке в широком спектре ее направлений еще предстоит существенно пополнить балакиревиану. При чем речь должна идти не только об уточнении, углублении исследовательских штудий прежних лет, но и о разработке ракурсов исследования, мало затронутых или вовсе не затронутых учеными. Они должны строиться на широком документальном материале, что позволит приблизиться к постижению судьбы Балакирева и его богатейшего наследия. В ряду подобных изысканий — изучение библиотеки композитора, начатое в ряде статей и монографий. В поле зрения исследователей оказались отдельные экземпляры нот и книг с пометами композитора [см.: Балакирев 1962; Балакирев 1967; Зайцева 2000; Зайцева 2012; Зайцева 2013а; Зайцева 2018а; Зайцева 2018б; Сквирская 2014], отдельные подборки книг [см.: Зайцева 2013б; Райскин 2014], наконец — книжное собрание композитора в целом [см.: Зайцева 1999; Зайцева 2017]. Попытки комплексного изучения книжной и нотной коллекции мастера в ее единстве и доступной на сегодняшний день полноте еще не предпринимались. Наметить пути такого многоаспектного исследования, показать его актуальность — цель настоящей статьи.

В глазах Балакирева жизнь и искусство — два несхожих мира. «Музыка, — по мнению Милия Алексеевича, — это кусочек рая, который Бог оставил на земле людям» [Чернов 1925, 59]. Беззаветно и бескорыстно преданный музыке на протяжении всей своей нелегкой жизни, Балакирев истово служил ей множеством отпущенных ему талантов. Композитор и педагог, дирижер и пианист, фольклорист и мастер переложений древних церковных роспевов, идеолог-критик и государственный человек, строитель культуры — все эти грани его творческой личности просвечивали друг сквозь друга, переплетаясь, резонируя и приводя к ослепительным результатам. При этом Балакирев отнюдь не замыкался в своем «музыкальном рае». Об этом красноречиво свидетельствует его библиотека, которая поражает *обилием изданий из самых разных областей знания*. Так было с юных лет. Так осталось до его последнего часа. Книги и ноты расширяли горизонты Балакирева, постепенно выковывая из него деятеля, творящего историю.

Балакирев рано обнаружил редкостный музыкальный талант, который мужал, как у сказочного богатыря, не по дням, а по часам. Но, окончив нижегородский Александровский дворянский институт, он поступил

в Казанский университет на физико-математический факультет! Пробыв там вольнослушателем в течение лишь одного первого курса, юный провинциал, руководимый «вторым отцом», А. Д. Улыбышевым, в конце 1855 года отправился покорять музыкальный Петербург. Встреча с М. И. Глинкой окончательно определила выбор Балакиревым судьбы музыканта. Он остался в Петербурге навсегда. И столица просияла Делом его рук — рожденной здесь легендарной «Могучей кучкой» и — шире — Новой русской школой. Множество забот, связанных с утверждением нового направления в искусстве, строительством современной музыкальной жизни в России, не перечеркнули неизбывного интереса Балакирева к другим областям культуры, к науке и общественной жизни. Недаром К. Н. Чернову запомнился облик стареющего музыканта [Чернов 1925, 25], незадолго до кончины штудировавшего «Откровение в грозе и буре» видного ученого, узника Шлиссельбургской крепости Н. А. Морозова (СПб., 1907).

В духе декабристских идей, воспринятых через бесценного наставника А. Д. Улыбышева, идеолога «Зеленой лампы» — «побочной управы» северного общества декабристов «Союз благоденствия», Балакирев искренно верил в державную роль культуры, способной преобразить человека и его страну. А потому в своей неохватной деятельности он постоянно выходил за пределы музыкального искусства, черпая идеи из разных областей знаний, соотнося свои эстетические и этические принципы с жизнью и творчеством гениев человечества.

Сделать такой вывод, противоречащий утвердившимся в научной литературе о Балакиреве суждениям, позволяет знакомство с его личной библиотекой. Книжное и нотное собрания — преданные соратники балакиревских «дел и дней» (блоковское выражение), до сих пор хранящие о них свои документальные признания в виде маргиналий хозяина. Вот заповедный мир музыканта, в зеркале которого отразилось течение его мятежной внутренней жизни.

Этот мир приоткрывает дверь в святая святых — в творческую лабораторию Балакирева. А точнее — и это надо подчеркнуть особо — во *множество лабораторий*, по числу его музыкантских профессий. На полях книг зафиксированы замыслы осуществленных и неосуществленных произведений композитора, в партитурах — пометы Балакирева-дирижера, в фортепианных сочинениях — исполнительские обозначения Балакирева-пианиста, которые служили важным этапом в работе Балакирева-редактора. В педагогические издания он нередко вписывал заметки по поводу общей стратегии обучения. В подстрочники нот — живые, подчас забористые реплики-характеристики, проливающие свет,

помимо прочего, на конкретные уроки учителя с кучкистами. Неоценимо, что эти следы его размышлений доступны для изучения и сегодня (ил. 1а, б, 2).

Даты изданий, нередко почти совпадающие с датами их посвящений Балакиреву, выстраивают хронологию волновавших музыканта проблем, проясняют время его знакомства с теми или иными произведениями, выдвинутыми здесь темами, фактами и их толкованием.

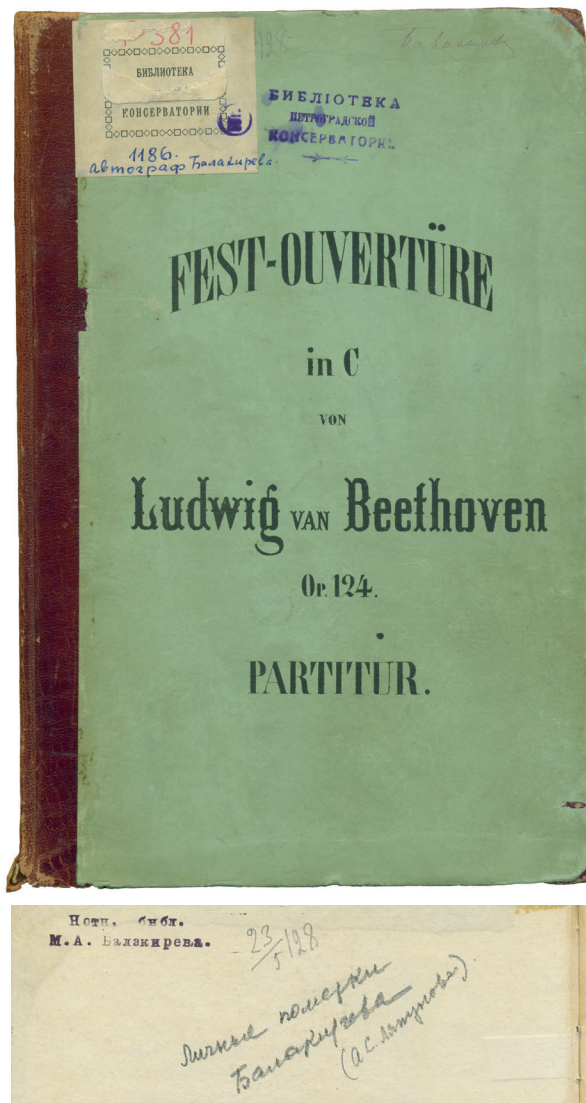
Подчеркнем важное: судя по балакиревскому книжному собранию, Балакирева интересовали отнюдь не только проблемы, связанные с музыкальным искусством — историей и теорией музыки, инструментовкой, фольклором разных народов и древней духовной традицией, музыкальной педагогикой и др. Здесь художественная литература соседствует с трудами по математике, истории (как русской, так и всеобщей), медицине, экономике, естественным наукам, с библиями в разных переводах, житиями святых, книгами о святынях и монастырях. Немало описаний путешествий и городов, биографий видных деятелей искусства и науки, царствующих особ и самородков из народа. Композитор сохранял подборки газет и журналов, живо откликавшихся на взволновавшие его события современности, — в частности, события кровавого 1905 года. А сколько в них балакиревских помет, выдающих, какой болью случившееся отозвалось в сердце композитора, якобы отдалившегося, по близорукому мнению окружающих, от происходившего в стране!

В собрании Балакирева представлены издания не только на русском языке, но и на французском, английском, немецком, польском, чешском, санскрите. Как видно, в помощь читателю этой литературы в библиотеке оказался ряд учебников и словарей французского, финского, грузинского языков. А Балакирев не только читал, но, отталкиваясь от прочитанного, задумывал свои труды, как это было с «Трактатом по инструментовке» Г. Берлиоза, содержащим экслибрис «Нотн. библио. М. А. Балакирева» и многочисленные пометы владельца [подробнее см.: Зайцева 2018б].

Примечателен интерес композитора к библиографическим справочникам, каталогам, описаниям музеев и их коллекций.

В балакиревском собрании редчайшие экземпляры, называемые западными библиофилами «цимелии», или «кимелии» (от греческого «кимелион» — драгоценность), уживались с изданиями — «ключами эпохи», «раскалившимися от прикосновений» современников (выражения О. Э. Мандельштама).

Дарственные надписи на книгах и нотах — вот вещественные доказательства, опровергающие утвердившиеся в музыкальной науке выводы о резко сужающемся к концу жизни музыканта круге его общения.



Ил. 1. Партитура из библиотеки М. А. Балакирева: Л. ван Бетховен. Праздничная увертюра, оп. 124. Отдел рукописей Библиотеки СПбГК. № 1186: а) переплет с автографом М. А. Балакирева; б) фрагмент оборота верхней крышки с экслибрисом М. А. Балакирева

Fig. 1. The score from M. A. Balakirev's library: L. van Beethoven. Festive overture, op. 124. Manuscripts Department of the Library of the St. Petersburg Conservatory. No. 1186: a) cover with M. A. Balakirev's autograph; b) fragment of a turn of the top cover with M. A. Balakirev's ex-libris

Ил. 2. Партитура из библиотеки М. А. Балакирева: Л. ван Бетховен.
Праздничная увертюра, ор. 124. Отдел рукописей Библиотеки СПбГК. № 1186. С. 29
с пометами М. А. Балакирева

Fig. 2. The score from M. A. Balakirev's library: L. van Beethoven. Festive overture, op. 124.
Manuscripts Department of the Library of the St. Petersburg Conservatory. No. 1186. P. 29
with M. A. Balakirev's notes

Вовсе нет! Подаренные Балакиреву экземпляры со спокойным достоинством ждут внимания исследователей, чтобы помочь наконец-то расстаться с нелепыми, но оказавшимися такими живучими домыслами. Стоит открыть издания из балакиревского собрания, и они поведают истину о масштабах расширяющейся на рубеже веков галактики его влияния. Кажется, мастер был готов поделиться накопленным несметным богатством своих идей и музыкальных находок едва ли не со всем миром!

Да и само множившееся с годами количество книг и нот свидетельствовало о росте интереса композитора к самым разным вопросам, о глубокой потребности связать себя с бурлящей жизнью. Неукротимый темперамент государственного человека не позволял ему отгораживаться от роковых событий рубежа веков, вопреки утвердившимся суждениям.

Балакирев сумел встать в живые творческие отношения с огромным количеством выдающихся современников в России и за рубежом. В их числе М. И. Глинка и А. С. Даргомыжский, М. П. Мусоргский и П. И. Чайковский, А. П. Бородин и Н. А. Римский-Корсаков, А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, А. К. Лядов и А. К. Глазунов, Г. Берлиоз и Ф. Лист, К. Таузиг и Ф. Вейнгартнер, К. Сен-Санс и Ш. Ламурё, С. Монюшко и В. Ландовска, М. Равель и А. Казелла, Л. А. Бурго-Дюкудре и М. Кальвокоресси, Р. Вильнес и Р. А. Моозер. И это лишь малая толика тех, кто наряду с Балакиревым определял движение культуры, ощутимо влиявшей на течение современной жизни. Благородство и широта натуры позволили Балакиреву общаться с людьми самого разного звания, стоявшими едва ли не на всех ступенях общественной лестницы, от императора и императрицы (Александр III и его венценосная супруга Мария Федоровна), великих князей и княгинь, государственных сановников — до простого люда, от обер-прокурора Св. Синода К. П. Победоносцева — до послушника монастыря.

Вереницу современников, тем или иным образом связанных с композитором, кажется, можно длить еще и еще. Но и к ним следует добавить целый ряд новых для балакиревианы имен, почерпнутых из материалов библиотеки вкупе с архивными документами. Среди них, к примеру, купец С. Ф. Хромов, приютивший легендарного старца Федора Кузьмича, которым, как считали многие, стал в конце жизни император Александр I. Балакирев не только читал работы известного на рубеже веков политического деятеля С. Ф. Шарпова, писателя Д. А. Хомякова, но и переписывался с ними. Особые отношения сложились у композитора с художником и архитектором И. П. Ропетом², оформлявшим издания

² Настоящие фамилия, имя, отчество — Петров Иван Николаевич.

его произведений. В творческой биографии Балакирева это не случайные прохожие, а важные «действующие лица», приоткрывающие неизвестные страницы его судьбы.

Материалы библиотеки позволяют увидеть новые грани во взаимоотношениях Балакирева со многими современниками, в том числе с теми, кто незаслуженно отодвинут ныне музыкальной наукой в тень, — например, с А. Ф. Львовым, автором фундаментального труда «О свободном или несимметричном ритме» (1858). Воистину к этому изданию, знаменовавшему этап не только в русской, но и в мировой музыкальной науке, приложимы строки А. Фета: «Вот эта книжка небольшая / Томов премногих тяжелей».

Все названные факты, почерпнутые из материалов библиотеки и архива Балакирева, существенно пополняют и уточняют богатую летопись его жизни и творчества, населенную множеством имен, сотканную из множества событий, в том числе судьбоносных для развития отечественной культуры и — шире — всей страны. Неотменяема и «пена будней», властно вторгавшаяся в бурное течение балакиревской судьбы.

Кажется, и этого беглого перечня достаточно, чтобы сделать однозначный вывод о давно назревшей необходимости специального изучения библиотеки композитора. И еще: этот документальный источник, открывая неизвестное о Балакиреве и его окружении, позволяет «следить за веком, за шумом и прорастанием времени» (О. Э. Мандельштам), как они отложились в отобранных музыкантом изданиях и рукописных экземплярах. Неслучайно поэт уточнил: «...Достаточно рассказать о книгах, которые... прочел,— и биография готова» [Мандельштам 1999, 64]. Ибо, по тонкому наблюдению В. Б. Шкловского, не только человек собирает библиотеку, но и библиотека «собирает» своего хозяина. С этих позиций исследование балакиревской библиотеки как блестящего образца книжного и нотного собрания русского музыканта второй половины XIX — начала XX столетия, а, кроме того, «рабочего инструмента» главы Новой русской школы, формировавшего своего хозяина, — актуально вдвойне.

Литература

- Зайцева 1999 — *Зайцева Т. А.* По страницам книг из библиотеки М. А. Балакирева // Келдышевский сборник. М.: ГИИ, 1999. С. 113–124.
- Зайцева 2000 — *Зайцева Т. А.* Милий Алексеевич Балакирев: Истоки. СПб.: Сударыня, 2000. 436 с.

- Зайцева 2012 — *Зайцева Т. А.* Творческие уроки М. А. Балакирева: Пианизм, дирижирование, педагогика. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2012. 496 с.
- Зайцева 2013а — *Зайцева Т. А.* Сокровища России: Духовная музыка М. А. Балакирева. М.: Музыка, 2013. 384 с.
- Зайцева 2013б — *Зайцева Т. А.* Труды по инструментовке в библиотеке М. А. Балакирева // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования. Сб. научных трудов ОГИИ. Вып. 13 / Гл. ред. Б. П. Хавторин; научн. ред. и сост. В. А. Логинова. Оренбург: ОГИИ имени Л. и М. Ростроповичей, 2013. С. 18–26.
- Зайцева 2017 — *Зайцева Т. А.* М. А. Балакирев. Путь в будущее. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2017. 752 с.
- Зайцева 2018а — *Зайцева Т. А.* По страницам «Христианского памятника» из библиотеки М. А. Балакирева // Художественное образование и наука. 2018. № 4. С. 122–128.
- Зайцева 2018б — *Зайцева Т. А.* «Трактат по инструментовке» Г. Берлиоза в редакции М. А. Балакирева: взгляд в будущее // Художественное образование и наука. 2018. № 3. С. 81–87.
- Балакирев 1962 — Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма / Редкол.: Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид (отв. ред.). Л.: Музгиз, 1962. 480 с.
- Балакирев 1967 — Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества / Сост. А. С. Ляпунова, Э. Э. Язовицкая. Редкол.: А. С. Ляпунова, Ю. А. Кремлев, Э. Л. Фрид (отв. ред.). Л.: Музыка, 1967. 600 с.
- Мандельштам 1999 — *Мандельштам О. Э.* Шум времени. СПб.: Азбука-Классика, 1999. 382 с.
- Райскин 2014 — *Райскин И. Г.* Находки в лавке букиниста: «Изъ книжь М. А. Балакирева» // Балакиреву посвящается: сб. статей и материалов / Ред.-сост. Т. А. Зайцева. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. С. 370–377.— (Серия «Балакиреву посвящается». Вып. 3).
- Сквирская 2014 — *Сквирская Т. З.* Из нотной библиотеки М. А. Балакирева // Балакиреву посвящается: сб. статей и материалов / Ред.-сост. Т. А. Зайцева. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. С. 362–370.— (Серия «Балакиреву посвящается». Вып. 3).
- Чернов 1925 — *Чернов К. Н.* Милий Алексеевич Балакирев (По воспоминаниям и письмам) // Музыкальная летопись. Статьи и материалы / Под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Сб. 3. Л.; М.: Мысль, 1925. С. 5–74.

References

- Zaytseva T. A. (1999) Po stranicam knig iz biblioteki M. A. Balakireva [Through the pages of books from the library of M. A. Balakirev]. In: Keldyshevskij sbornik [Keldyshevsky collection]. Moscow: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya. P. 113–124. In Russian.
- Zaytseva T. A. (2000) Mily Alekseevich Balakirev: Istoki [Mily Alekseevich Balakirev: Origins]. St. Petersburg: Sudarynja. 436 p. In Russian.
- Zaytseva T. A. (2012) Tvorcheskie uroki M. A. Balakireva: Pianizm, dirizhirovanie, pedagogika [Creative lessons of M. A. Balakirev: Pianism, conducting, pedagogy]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. 496 p. In Russian.

- Zaytseva T. A. (2013) Sokrovishha Rossii: Duhovnaja muzyka M. A. Balakireva [Treasures of Russia: Spiritual music of M. A. Balakirev]. Moscow: Muzyka. 384 p. In Russian.
- Zaytseva T. A. (2013) Trudy po instrumentovke v biblioteke M. A. Balakireva [Works on instrumentation in the library of M. A. Balakirev]. In: Aktual'nye problemy kul'tury, iskusstva i hudozhestvennogo obrazovanija. Sb. nauchnyh trudov Orenburgskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv (OGII). [Actual problems of culture, art and art education. Sat. scientific works of OGII]. Iss. 13. Gl. red. B. P. Havtorin, nauchn. red. i sost. V. A. Loginova. Orenburg: Orenburgskij gosudarstvennyj institut iskusstv im. L. i M. Rostropovičej. P. 18–26. In Russian.
- Zaytseva T. A. (2017) M. A. Balakirev. Put' v budushhee [M. A. Balakirev. The way forward]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. 752 p. In Russian.
- Zaytseva T. A. (2018) Po stranicam "Hristianskogo pamjatnika" iz biblioteki M. A. Balakireva [On the pages of the "Christian monument" from the library of M. A. Balakirev]. In: Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka. 2018. № 4. P. 122–128. In Russian.
- Zaytseva T. A. (2018) "Traktat po instrumentovke" G. Berlioza v redakcii M. A. Balakireva: vzgljad v budushhee ["Treatise on instrumentation" G. Berlioz edited by M. A. Balakirev: a look into the future]. In: Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka. 2018. № 3. P. 81–87. In Russian.
- Balakirev M. A. (1962) Mily Alekseevich Balakirev. Vospominanija i pis'ma [Mily Alekseevich Balakirev. Memories and letters]. Redkol.: Yu. A. Kremlev, A. S. Lyapunova, E. L. Frid (otv. red.). Leningrad: Muzgiz. 480 p. In Russian.
- Balakirev M. A. (1967) Mily Alekseevich Balakirev. Letopis' zhizni i tvorchestva [Mily Alexeyevich Balakirev. Chronicle of life and work]. Sost. A. S. Lyapunova, E. E. Yazovitskaya. Redkol.: A. S. Lyapunova, Yu. A. Kremlev, E. L. Frid (otv. red.). Leningrad: Muzyka. 600 p. In Russian.
- Mandelstam O. (1999) Shum vremeni [The noise of time]. St. Petersburg: Azbuka-Klassika. 382 p. In Russian.
- Raiskin I. G. (2014) Nahodki v lavke bukinista: "Iz knig M. A. Balakireva" [Finds in the shop of the bookseller: "From the books of M. A. Balakirev"]. In: Balakirevu posvjashhaetsja: sb. statej i materialov [Balakirev dedicated to: collection of articles and materials]. Redaktor-sostavitel' T. A. Zaytseva. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. P. 370–377. In the series: Balakirevu posvjashhaetsja [Balakirev dedicated]. Iss. 3. In Russian.
- Skvirskaya T. Z. (2014) Iz notnoi biblioteki M. A. Balakireva [From the music library of M. A. Balakirev]. In: Balakirevu posvjashhaetsja: sb. statej i materialov [Balakirev dedicated to: collection of articles and materials]. Redaktor-sostavitel' T. A. Zaytseva. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. P. 362–370. In the series: Balakirevu posvjashhaetsja [Balakirev dedicated]. Iss. 3. In Russian.
- Chernov K. N. (1925) Mily Alekseevich Balakirev (Po vospominanijam i pis'mam) [Mily Alexeyevich Balakirev. According to the memoirs and letters]. In: Muzykal'naja letopis'. Stat'i i materialy [Musical chronicle. Articles and materials]. Pod red. A. N. Rimskogo-Korsakova. Sb. 3. Leningrad; Moscow: Mysl'. P. 5–74. In Russian.

Документы

Михеева, Марина Владимировна
ORCID: 0000-0002-6247-5058
SPIN-код: 8595-7059
e-mail: edition@conservatory.ru

Кандидат искусствоведения, ведущий специалист по издательской деятельности Редакционно-издательского отдела Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Marina V. Mikheeva
ORCID: 0000-0002-6247-5058
SPIN-code: 8595-7059
e-mail: edition@conservatory.ru

PhD (Arts), Leading Specialist in Publishing of Editorial and Publishing Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

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

*Рукопись «Антара»
Н. А. Римского-Корсакова
из библиотеки В. И. Сафонова*

Представленный очерк содержит краткую характеристику рукописной партитуры симфонической сюиты «Антар» Н. А. Римского-Корсакова, хранящейся в Российской национальной библиотеке. Копия, выполненная В. И. Сафоновым, являлась частью нотной библиотеки дирижера.

Ключевые слова: *В. И. Сафонов, Н. А. Римский-Корсаков, «Антар», партитура, третья редакция, рукопись.*

УДК 78.06
ББК 85.315

The Manuscript of Nikolay Rimsky-Korsakov's "Antar" from the Library of Vasily Safonov

This essay represents the manuscript of Nikolay Rimsky-Korsakov's symphonic suite "Antar" which is now housed at the National Library of Russia. The copy made by conductor Vasily Safonov was earlier kept in his personal music library.

Keywords: *Vasily I. Safonov, Nikolay A. Rimsky-Korsakov, "Antar", score, third version, manuscript.*

DOI: 10.26156/OM.2019.41.3.006

Марина Михеева

Рукопись «Антар» *Н. А. Римского-Корсакова* *из библиотеки* *В. И. Сафонова*

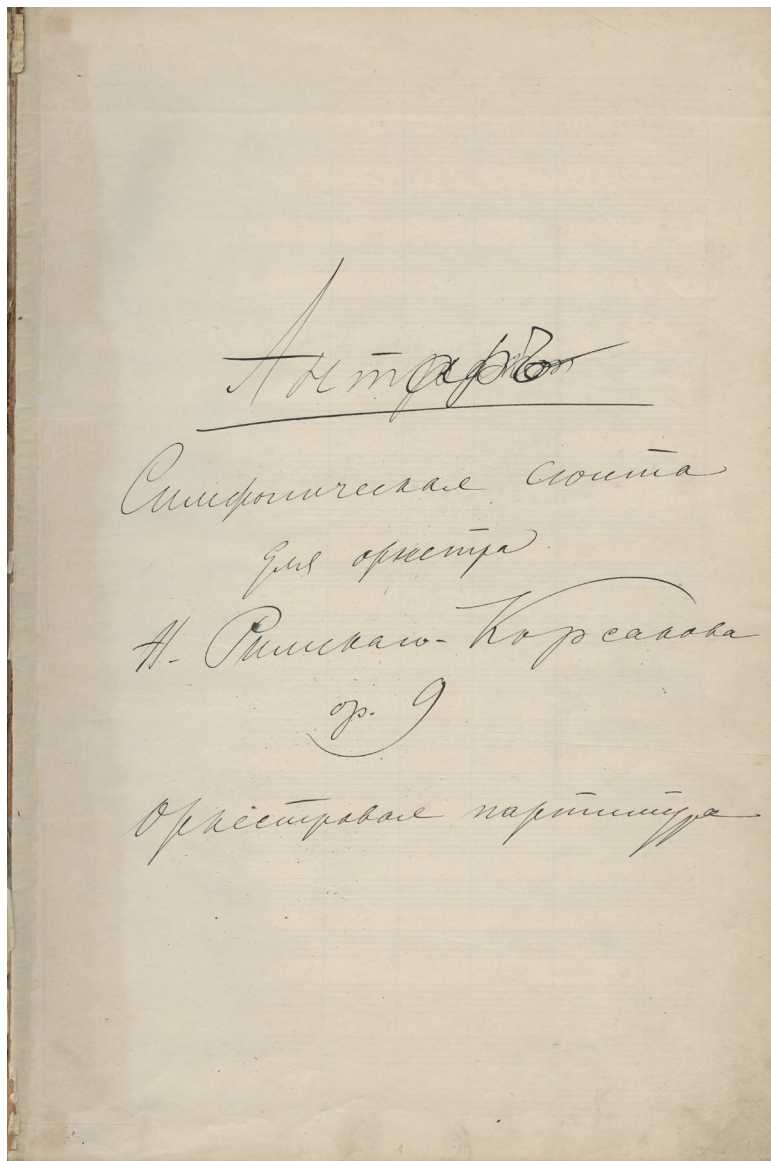
В 2001 году в Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ) поступила на хранение рукописная копия партитуры третьей редакции симфонической сюиты «Антар» Н. А. Римского-Корсакова, полностью записанная рукой В. И. Сафонова¹.

Партитура представляет собой беловик, всего 117 авторских страниц, в картонном переплете темно-коричневого цвета (размер 38 × 25,2 см). На корешке имеется тиснение: «Н. Римский-Корсаков. Антаръ». Текст написан черной тушью; имеются также разного рода пометы простым и цветным (синим) карандашами. Работа над копированием велась в последний месяц 1898 года. Указание на это присутствует в конце каждой части, в нижнем правом углу или в центре листа. Так, I часть была переписана 18-го, II часть — 20-го, III часть — 25-го и IV часть — 27 декабря. На центральном нотоносце последнего листа рукописи — подпись В. И. Сафонова.

Титульный лист партитуры (*ил. 1*) оформлен немного иначе, чем у композитора — сняты посвящение и сведения о литературном первоисточнике, годы создания перенесены на первую страницу нотного текста²:

¹ ОР РНБ. Ф. 640. Н. А. Римский-Корсаков. № 1285. Л. 1–61 об.

² См.: ОР РНБ. Ф. 640. № 1285. Л. 2.



Ил. 1. Н. А. Римский-Корсаков. Симфоническая сюита «Антар», третья редакция. Рукописная копия партитуры; выполнена В. И. Сафоновым. ОР РНБ. Ф. 640. № 1285. Титульный лист

Fig. 1. N. A. Rimsky-Korsakov. Symphonic suite "Antar", 3rd version. Copy of the score; in hand of V. I. Safonov. National Library of Russia, Manuscript Department. Collection 640. № 1285. Title page

Н. А. Римский-Корсаков

Посвящается
Цезарю Антоновичу Кюи

«Антарь»
симфоническая сюита
для оркестра
Н. Римского-Корсакова
(сюжет из арабской сказки
Сенковского)
ор. 9
1868–1897 г.

В. И. Сафонов

Антарь

Симфоническая сюита
для оркестра
Н. Римского-Корсакова
ор. 9
Оркестровая партитура

Первые две части записаны в более спокойной манере, нежели третья и четвертая, где наблюдается изменение каллиграфического почерка в сторону схематичности, а также большее количество исправлений и вставок. К моменту начала переписывания рукопись Римского-Корсакова находилась у Сафонова уже без малого три месяца. Еще 24 сентября он писал: «Дорогой Николай Андреевич, мне весьма хотелось бы исполнить Вашего „Антара“ в новой редакции. Будьте добры снабдить меня партитурой и голосами, по которым Вы дирижировали в прошлом году в Пбге. Я собираюсь на днях к Вам, может быть буду в Пбге уже в субботу, и очень хотел бы в воскресенье забрать с собою материал Антара в Москву» [Сафонов 2011, 378].

Однако подготовка премьеры кантаты «Свитезянка», которая состоялась в Москве 7 ноября 1898 года, и ее второе исполнение в Петербурге 14 ноября отняли много времени у В. И. Сафонова, так что он смог приступить к работе над «Антаром» лишь в конце года.

О том, что В. И. Сафонов переписывал произведение с первоисточника, свидетельствуют и две его характерные записи на полях. В III части в партии литавр (ц. 50) 11-й и 12-й такты отделены скобкой и знаком «NB», сопровождаемым пояснением: «в рукописи у литавр эти 2 такта зачеркнуты»³. В IV части в партии кларнетов (ц. 65) в 9-м такте исправлены ноты в терции d^2-f^2 с указанием на полях: «в оригинале у 2-го кларнета карандашом исправлено вместо $d-c$. (стр. 170)»⁴. При изучении авторской партитуры сюиты «Антар», которая также хранится в Отделе

³ См.: ОР РНБ. Ф. 640. № 1285. Л. 46.

⁴ См.: ОР РНБ. Ф. 640. № 1285. Л. 58.

рукописей РНБ⁵, в указанных Сафоновым местах действительно были обнаружены все отмеченные им исправления. Кроме того, при сличении других поправок была подтверждена их идентичность автографу Римского-Корсакова. В основном это касается исправлений лиг и отдельных неверных нот, добавления пропущенных пауз, динамических оттенков, знаков повтора и исполнительских штрихов. Но встречаются и более крупные вставки. Так, в I части в группе деревянных духовых (ц. 16, т. 3–8) дописано несколько тактов в партиях кларнетов и фаготов⁶:

Ил. 2. Н. А. Римский-Корсаков. «Антар». I часть. Вставка В. И. Сафонова

Fig. 2. N. A. Rimsky-Korsakov. «Antar». 1st movement. Insert by V. I. Safonov

В III части в партии валторн (ц. 38, т. 7–8) исправлен ошибочный текст:

Ил. 3. Н. А. Римский-Корсаков. «Антар». III часть. Исправления В. И. Сафонова

Fig. 3. N. A. Rimsky-Korsakov. «Antar». 3rd movement. Correction by V. I. Safonov

⁵ ОР РНБ. Ф. 640. № 232. Л. 1–90 об. Первоначально партитура принадлежала В. В. Ястребцеву, о чем свидетельствует дарственная надпись композитора на листе 73: «Сия рукопись дана на память дорогому Василью Васильевичу Ястребцеву и в вечное потомственное владение. Н. Римский-Корсаков. 19 Декабря 1899». Позднее она была передана владельцем на хранение в РНБ: «Приношу эту рукопись в дар „Публичной библиотеке“. (4 Апр[еля] 1930 г.) В. Ястребцев».

⁶ Здесь и далее в нотных примерах вставки В. И. Сафонова пропущенных им фрагментов партитуры Римского-Корсакова обозначены более мелким размером нот, пауз, динамических указаний; лиги записаны пунктиром.

Далее у фаготов (ц. 42, т. 6–8) дописан пропущенный фрагмент партии 2-го инструмента с динамическими указаниями:



Ил. 4. Н. А. Римский-Корсаков. «Антар». III часть. Вставка В. И. Сафонова

Fig. 4. N. A. Rimsky-Korsakov. «Antar». 3rd movement. Insert by V. I. Safonov

Характер этих и других присутствующих в копии записей свидетельствует о том, что по завершении копирования Сафонов еще несколько раз внимательно сличал свою партитуру с рукописью, с целью полного устранения каких-либо неточностей.

В рукописи имеются и собственные вставки Сафонова, отсутствующие у Римского-Корсакова. Очевидно, что они были вписаны дирижером для удобства чтения партитуры: это дублирование знаков альтерации при перевороте страницы и буквенная запись нот в местах их неточного прочтения или ошибочной записи.

Появление копии третьей редакции «Антара» в нотной библиотеке В. И. Сафонова закономерно. По воспоминаниям, «русскую музыку он исполнял в большом количестве, жадно гоняясь за новинками» [Сафонов 2017, 268]. К этому времени (декабрь 1898) В. И. Сафонов уже имел в своем дирижерском репертуаре несколько сочинений Н. А. Римского-Корсакова. Под его управлением в симфонических концертах Московского отделения Императорского русского музыкального общества (ИРМО) впервые прозвучали увертюра «Светлый праздник» (2 ноября 1891), симфоническая картина «Садко» (23 октября 1893), а также состоялись московские премьеры «Шехеразады» (15 декабря 1890), сюиты из оперы «Млада» (28 октября 1895) и увертюры к «Майской ночи» (16 ноября 1896). Третья редакция «Антара», исполненная композитором в Петербурге осенью 1898 года⁷, рассматривалась Сафоновым как очередная русская новинка концертного сезона ИРМО 1898/99 в Москве.

⁷ Премьера третьей редакции симфонической сюиты «Антар» под управлением Н. А. Римского-Корсакова прошла в зале Дворянского собрания 15 ноября 1897 года.

Московская премьера сюиты «Антар» состоялась 18 марта 1899 года в Большом зале Благородного собрания. «Русская музыкальная газета» сообщала: «Относительно новостей отличалось девятое симфоническое музыкальное общество. Шел „Антар“ в новой обработке, эта дивная сюита Римского-Корсакова. Изменена инструментовка, по сравнению с прежней как-то более мягче, тускловатее звучащая, зато и более рельефно обозначающая скрытые в программе мысли» [Липаев 1899, 413]. Это исполнение оказалось единственным в дирижерской практике Сафонова⁸, уступив место увертюре «Светлый праздник» и прежде всего симфонической сюите «Шехеразада», завоевавшей признание аудитории двух континентов именно в интерпретации В. И. Сафонова.

Литература

- Липаев 1899 — *Липаев Ив.* Из Москвы // Русская музыкальная газета. 1899. № 13. Стб. 411–413.
- Сафонов 2011 — *Сафонов В. И.* Избранное. «Давайте переписываться с американской быстрою...». Переписка 1880–1905 годов. СПб.: Петроглиф, 2011. 760 с.
- Сафонов 2017 — «Трудись и надейся...». Василий Сафонов: новые материалы и исследования / Ред.-сост. Л. Л. Тумаринсон. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 703 с.

References

- Lipaev Iv. (1899) *Iz Moskvy* [From Moscow] // *Russkaya muzykal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. № 13. Col. 411–413. In Russian.
- Safonov V. I. (2011) *Izbrannoe*. «Davaite perepisyvat'sya s amerikanskoi bystrotoi...». *Perepiska 1880–1905 godov* [Selected Works. «Let's write with American speed...». Correspondence of 1880–1905. St. Petersburg: Petroglif, 2011. 760 p. In Russian.
- Vasily Safonov (2011) «Trudis' i nadeisya...». *Vasily Safonov: novye materialy i issledovaniya* [«Work and hope...». Vasily Safonov: the New Materials and Research] / Red.-sost. L. L. Tumarinson. Moscow; St. Petersburg: The Centre of Humanitarian Initiatives. 703 p. In Russian.

⁸ Симфонической картиной «Садко», как и «Испанским каприччио», В. И. Сафонов также продирижировал один раз.

Рецензии

Васильев, Юрий Вячеславович

ORCID: 0000-0002-1494-3451

SPIN-код: 5298-3547

e-mail: muzklin@gmail.com

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

121069 Москва, ул. Поварская, 20

Yuriy V. Vasilyev

ORCID: 0000-0002-1494-3451

SPIN-code: 5298-3547

e-mail: muzklin@gmail.com

PhD (Arts), Associate Professor at the Music History Department at the Gnessins Russian Academy of Music.

30 Povarskaya str., Moscow, 121069, Russia

Е. А. Ручьевская:

публикации продолжаются

В рецензии рассматриваются впервые опубликованные работы основателя современной петербургской аналитической школы профессора Санкт-Петербургской консерватории Е. А. Ручьевской (1922–2009): «„Щелкунчик“ П. И. Чайковского: либретто и музыка» (2018; 2-е изд. 2019) и «Вокальные циклы в русской классической музыке XIX века» (2019, в соавторстве с Н. И. Кузьминой). Первая книга посвящена анализу драматургии либретто и музыкальной драматургии балета П. И. Чайковского. Во второй работе теоретическая проблематика вокального цикла как жанра и формы рассматривается на материале русской камерно-вокальной музыки XIX века — циклов А. А. Алябьева, М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова.

Ключевые слова: *Е. А. Ручьевская, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, «Щелкунчик», балет, вокальный цикл, русская музыка.*

УДК 781.61, 781.971

ББК 85.313(2)

Е. А. Ruchievskaya:

Publications to Be Continued

The review addresses the first published works of Ekaterina Ruchievskaya (1922–2009), the founder of the St. Petersburg analytical school, Professor of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory: “The Nutcracker” by P. I. Tchaikovsky: Libretto and Music” (2018; 2nd ed. 2019) and “Vocal cycles in Russian classical music of the XIX century” (2019, in collaboration with N. I. Kuzmina). The first book is devoted to the analysis of libretto and musical dramaturgy of P. I. Tchaikovsky’s ballet. In the second work the theoretical issues of the genre and form of the vocal cycles are considered, using examples of Russian vocal-chamber music of the XIX century — such as cycles by A. A. Alyabyev, M. I. Glinka, M. P. Mussorgsky, P. I. Tchaikovsky and N. A. Rimsky-Korsakov

Keywords: *Ekaterina A. Ruchievskaya, Modest P. Mussorgsky, Nikolay A. Rimsky-Korsakov, Pyotr I. Tchaikovsky, “The Nutcracker”, ballet, vocal cycle, Russian music.*

DOI: 10.26156/OM.2019.41.3.007

Е. А. Ручьевская: публикации продолжают

Ручьевская Е. А. «Щелкунчик» П. И. Чайковского: либретто и музыка: Аналитический очерк / Подготовка текста, редакция, примечания, предисловие Н. И. Кузьминой и В. В. Горячих. Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова.— СПб.: Скифия-принт, 2018.— 80 с.

Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Вокальные циклы в русской классической музыке XIX века: Учебное пособие. Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова.— Саратов: Амирит, 2019.— 112 с.

В этом году исполнится уже десять лет со дня кончины Екатерины Александровны Ручьевской (1922–2009). Однако ее научное наследие, еще при жизни прочно закрепившееся в музыковедческой практике, до сих пор не исчерпано. Оно настолько богато, а глубина подходов и проникновения в исследуемые проблемы настолько значительна, что научную ценность приобретают даже те сравнительно давние работы, которые писались десятилетия назад, но по разным причинам до сих пор не были опубликованы.

Две из таких работ недавно увидели свет благодаря усилиям учеников Екатерины Александровны, многие годы проработавших с нею в Ленинградской — Петербургской консерватории. Это аналитический очерк о балете П. И. Чайковского «Щелкунчик» и книга, посвященная вокальным циклам в русской классической музыке XIX века. Первая из них была создана еще в 1960-е годы; вторая, написанная в соавторстве с бывшей ученицей (а потом коллегой, единомышленницей, верной соратницей и неутомимой помощницей во всех творческих и бытовых делах), Н. И. Кузьминой, рождалась постепенно — от 1990-х годов и вплоть до последних лет жизни Е. А. Ручьевской.

Проблематика этих работ разная. В «Щелкунчике» основное внимание уделено непростому, иногда противоречивому взаимодействию балетмейстерского либретто и создаваемой на его основе музыки; в книге о вокальных циклах главный акцент делается на исследовании тех объективных критериев, по которым можно дифференцировать вокальный цикл и вокальный сборник. Но обе работы объединены рядом общих черт: строгость и последовательность исследовательской мысли; умение обнаружить и показать ключевые для композиторского стиля, концепции и структуры произведения точки внутри его материала; талант находить слова и определения, максимально эквивалентные музыкальному содержанию; огромная любовь к Музыке, которая ощущается даже за безличными знаками типографского текста.

Но есть и еще одна показательная черта. Екатерина Александровна часто любила говорить, что в произведении ей всегда интересно то, *«как это сделано»*. В наши дни, когда в музыковедческих исследованиях больше ценится культурологическая широта (нередко в ущерб всему остальному), обе публикуемые работы являют собой пример гармоничного сочетания глубины аналитического погружения в материал и масштабности обобщений, когда все глобальные выводы относительно музыкального языка, конструктивных, стилевых и драматургических особенностей произведений рождаются из накопления и теоретического осмысления массы мельчайших подробностей, — обнаруженных в музыке и наглядно продемонстрированных.

Особенно заметно это в работе о «Щелкунчике» — в силу особенностей самого ее жанра («аналитический очерк»). Здесь культивируется очень важная для Е. А. Ручьевской идея о примате музыки над всеми остальными составляющими синтетического целого в жанрах оперы и балета второй половины XIX — начала XX столетий. Эта идея, родившаяся еще в 1960-е годы, будет в дальнейшем, как известно, проходить красной нитью во всех крупнейших трудах автора, посвященных опере — вплоть до монографии о «Войне и мире» С. С. Прокофьева.

Здесь же, в «Щелкунчике», во имя этой идеи на протяжении всей работы исследуются различные совпадения или несовпадения музыкальных решений Чайковского с пунктами балетного либретто М. И. Петипа и одновременно вскрываются те сугубо музыкальные связующие нити, которые протягивает композитор между материалом «событийного» первого действия балета и его дивертисментным вторым актом [с. 73–77]. Под знаком той же центральной идеи в очерке исследуется и проводимая в музыке «Щелкунчика» сквозная линия многоплановой фантастики —

от «фантастики ужасов и наваждений» [с. 27] до «фантастики прекрасной мечты о волшебном царстве» [там же]. Все проанализированные в работе примеры тех или иных эпизодов балета призваны подтвердить его именно музыкальную (а не только сюжетно-либреттную) целостность.

Притом что по завершении очерка Е. А. Ручьевская в своих последующих научных трудах отдельно к музыке «Щелкунчика» не возвращалась, ее мысли об этом произведении не останавливались в своем развитии: они проходили определенную доработку, шлифовку, а иногда и пересмотр в отношении каких-то деталей. Например, если в материале очерка преимущественный акцент ставился на «детском» характере балета (все действие «раскрывается сквозь призму поэтического *детского* восприятия» [с. 27]), то на занятиях с учениками в 1970–1980-е годы Екатерина Александровна употребляла уже более жесткую формулировку: «„Щелкунчик“ — это детский вариант „Пиковой дамы“» — с упором на воплощении в музыке балета (пусть в смягченном виде) той же линии предчувствий и такой же драматургии тембров, которые были характерны и для законченной двумя годами ранее «Щелкунчика» второй великой оперы Чайковского.

В этом контексте — если бы очерк о балете писался несколькими годами или десятилетиями позднее, — возможно, в дополнение к уже существующим аналитическим заметкам и наблюдениям не остался бы без комментария имеющийся в нотном Примере 1а [с. 30] контрапункт к основной мелодии сцены украшения елки — в ледяном и резко негативном по образности тембре басового кларнета. Специфику его звучания и роль в этом эпизоде Екатерина Александровна на занятиях сопоставляла с драматургическим значением контрапункта низких кларнетов в музыке «темы прогулки» из начала «Пиковой дамы».

Точно так же в более поздние годы Е. А. Ручьевская, возможно, отнеслась бы более мягко к приведенной ею в тексте очерка [с. 58] мысли Ю. И. Слонимского относительно трактовки эпизода роста елки в ночной сцене «Щелкунчика» (у Слонимского это аналог духовного роста главной героини, превращения ее из девочки в девушку) — без категорического отрицания этой идеи и формулировки противоположного по смыслу довода: «Сцена роста елки — сцена страшная, трагическая» [там же]. Ведь в контексте «идеи предчувствий» гигантская, многозвенная восходящая секвенция одновременно могла символизировать разные стороны процесса взросления персонажа — и светлое в своей основе ощущение постепенного открытия новых эмоциональных горизонтов, и сопряженное со страхом потрясение при виде разворачивающейся буквально

на глазах картины неуклонно расширяющего мира — в предчувствии такой подавляющей безмерности его масштабов, на фоне которой растущий человек воспринимает себя ничтожной песчинкой. Не исключено, что в последующие десятилетия позиции Е. А. Ручьевской и Ю. И. Слонимского по интерпретации музыки эпизода роста елки предстали бы более сближенными.

В отличие от очерка о «Щелкунчике», совместная работа Е. А. Ручьевской и Н. И. Кузьминой о вокальных циклах по времени своего создания больше приближена к сегодняшнему дню и отражает уже практически окончательно сложившийся комплекс взглядов исследователей на специфику вокальной музыки и циклических жанров в ней. В силу сосредоточенности авторов на проблематике именно «распознавания» циклов за различными, порой нейтральными названиями, данными самими композиторами, точкой отсчета стало нахождение определения эталонного вокального цикла. Вариантов таких определений в работе несколько, но по сути они в различных комбинациях слов отражают одну идею: «цикл обладает художественным единством как целое, как замкнутый круг» [с. 9]. На примерах «Прощания с Петербургом» Глинки, трех вокальных циклов Мусоргского, нескольких романсовых опусов Римского-Корсакова и Чайковского (в том числе — «Шестнадцать песен для детей») дается тонкий и обстоятельный анализ специфики каждого блока романсов и песен, с одновременным доказательным подтверждением их принадлежности к той или иной ступени шкалы, крайними противоположными точками которой будут пункты «вокальный цикл» и «вокальный сборник».

Книга о вокальных циклах создавалась как учебное пособие — то есть изначально была сориентирована на такой жанр издания, который предполагал лишь суммирование данных предшествующего исследовательского и педагогического опыта, их централизацию, «подготовку к восприятию» студентами и не претендовал ни на что большее. Действительно, в тексте книги очень многое (особенно в области взаимоотношений музыки и слова) вытекает из ключевых положений других работ Е. А. Ручьевской о вокальной музыке (в наиболее сконцентрированном виде они представлены в издании «Е. А. Ручьевская. Работы разных лет: в 2 т. Т. II. СПб., 2011» и коллективном труде с ее участием «Анализ вокальных произведений. Л., 1988»). Но в работе о вокальных циклах важна сосредоточенность авторов преимущественно на специфике анализа таких циклов и подробное, тщательное и аргументированное использование уже сложившихся ранее аналитических приемов применительно именно к ним.

В этом смысле объем издания (более 100 страниц) позволяет выявить одновременно элементы поэтики вокального цикла как жанра в целом, показать принципы циклизации в романсах и песнях Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, а также особенности художественного мира отдельных миниатюр, входящих в те или иные циклы и опусы каждого из этих композиторов. Здесь очень привлекательными и перспективными показались мысли о различной степени «взаимоотношений» в наследии разных авторов материала циклов и остальных романсов: «В отличие от Мусоргского, циклы Римского-Корсакова (как и циклические опусы Чайковского) не столь обособлены от его камерного вокального творчества» [с. 62]. То же можно сказать и о присущей не только романсовым опусам Чайковского, но и многим его сочинениям в других жанрах идее «актуализации прошедшего времени», когда прошлое «превращается в „теперь“ по силе переживания, эмоциональной активности» [с. 33], и т. д.

Хочется отметить, что создавая книгу о вокальных циклах как учебное пособие, Е. А. Ручьевская и Н. И. Кузьмина, тем не менее, построили ее материал так, что у всех, кто обращается к этому тексту, невольно возникает ощущение сознательной разомкнутости изложения — со своеобразным приглашением читателя к самостоятельным размышлениям и дальнейшему поиску возможных дополнений или уточнений. Например, замечание по поводу романса Чайковского «Средь шумного бала», в котором «явный вальс обусловлен сюжетно» [с. 30], сразу же порождает вопрос: каким образом может быть интерпретировано избрание композитором для этого романса музыкального размера $\frac{3}{8}$ — вместо привычных для вальса $\frac{3}{4}$? А великолепные наблюдения на с. 67 относительно различий подходов Римского-Корсакова и Чайковского к одному и тому же стихотворению А. К. Толстого «То было раннею весной» («У Чайковского восторженная, почти драматическая кульминация — активная, сильная эмоция — *противопоставлена* нежной лирике. У Римского-Корсакова — *продолжение развития* одного ретроспективного состояния») буквально «умоляют» читателя о напрашивающемся продолжении-выводе: лирический герой романса Римского-Корсакова, вспоминающий о светлом прошлом, — это человек, который безусловно счастлив и в настоящем (в отличие от героя Чайковского).

Подобных ситуаций с не объявляемым специально, но предусмотренным «приглашением к размышлению» в обеих публикуемых работах достаточно, и от этого их научная и педагогическая ценность только возрастает.

Итак, спустя десять лет после кончины Е. А. Ручьевской в музыковедческий обиход вошли еще два образца ее научного творчества. Коллеги и соратники Екатерины Александровны приложили очень много усилий по подготовке текстов к печати, по созданию для каждого из изданий хорошо организованного справочного аппарата (включая чрезвычайно полезный словарь терминов, имеющих отношение к анализу вокальной музыки) и комментариев «из XXI века».

По получившимся результатам можно с уверенностью говорить, что аналитическому очерку о «Щелкунчике» и учебному пособию по вокальным циклам русских композиторов отныне суждена долгая жизнь.

Юрий Васильев

Романова, Елена Викторовна

ORCID: 0000-0002-9083-7378

SPIN-код: 5627-4923

e-mail: ewromanowa@mail.ru

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

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Elena V. Romanova

ORCID: 0000-0002-9083-7378

SPIN-code: 5627-4923

e-mail: ewromanowa@mail.ru

PhD (Arts), Associate Professor at the Theory of Music Department at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

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

Рейн Лаул. 17 этюдов о музыке Бетховена

Рецензия посвящена впервые опубликованным на русском языке этюдам о музыке Бетховена Рейна Лаула — одного из ярчайших представителей современной петербургской аналитической школы. Рассматриваемое исследование предстает как уникальный в своем роде труд, отмеченный не только виртуозной техникой анализа и изощренным аналитическим инструментарием, но органичным взаимопроникновением академически-научного и эмоционально-непосредственного начал.

Ключевые слова: *музыкальная форма, сонатная форма, вариационная форма, форма рондо, фортепианные сонаты Бетховена, симфонии Бетховена.*

УДК 78.01
ББК 85.313(3)

Rein Laul. 17 Studies on Beethoven Music

The review is dedicated to the first Russian publication of the sketches on Beethoven music by Rein Laul, one of the most prominent representatives of the modern Petersburg analytical school. The study in question appears as a unique work, representing not only the virtuoso technique of analysis and sophisticated analytical tools, but also the organic interpenetration of the academic and emotionally direct character

Keywords: *musical form, sonata form, variation form, rondo form, Beethoven piano sonatas, Beethoven symphonies.*

DOI: 10.26156/OM.2019.41.3.008

Рейн Лаул. 17 этюдов о музыке Бетховена

СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2019.— 187 с.

Автор «Этюдов», подвижимый, очевидно, привычным и как воздух необходимым каждому аналитику стремлением называть вещи своими именами, во вступлении причисляет свою книгу к тому же жанру музыковедения, что и «Аналитические этюды» Л. А. Мазеля. На наш взгляд, эта уникальная книга в чем-то сродни и этюдам другого характера — «Симфоническим этюдам» Б. В. Асафьева или «Музыкально-историческим этюдам» И. И. Соллертинского. За каждым избранным автором фрагментом сонатно-симфонического повествования читателю открывается целый мир животрепещущих сюжетных поворотов, удивительным образом уживающихся бок о бок с точным следованием сложившимся в отечественной методологии традиционным «техническим принципам анализа музыкального текста». Можно сказать, что в каждом из этюдов, «как в капле воды», всякий раз неожиданно и неизменно ярко отражается исключительно богатый и тонкий музыкантский мир их автора — композитора, ученого, мыслителя.

Очевидно, время, а главное, место написания этих этюдов (Санкт-Петербург, август — сентябрь 1994) также наложило на них заметный отпечаток: свободный и подчас непредсказуемый ассоциативный ряд ни на одно мгновение не переходит заветную черту, неизменно оставаясь в границах допустимого и не нарушая единственно возможной — тактичной, интеллектуально-завораживающей и эмоционально-сдержанной интонации повествования.

Круг музыкальных фрагментов, ставших объектами подробного рассмотрения и скрупулезного анализа, включает пять симфонических — из Первой, Третьей, Пятой и Седьмой симфоний — и двенадцать фортепианных — из 4-й, 7-й, 11-й, 12-й, 15-й, 16-й, 17-й, 18-й, 23-й, 31-й

и 32-й сонат. В результате семнадцать этюдов, оборачивающихся непри-
нужденным, но поразительно глубоким экскурсом в мир бетховенского
симфонизма, словно прочерчивают читателю извилистый и непредска-
зуемый маршрут. Весьма примечательным образом он замыкается, по-
добно кругу: от вступительного до мажора (первая часть Первой симфо-
нии) — к заключительному (финал 32-й сонаты).

Несколько приведенных ниже цитат из книги профессора Лаула, ка-
жется, весьма точно репрезентируют неповторимую (и такую узна-
ваемую!) авторскую интонацию, природная полемичность которой
парадоксальным образом сочетается с нарочитой основательностью
и определенностью.

«Благодаря выразительной случайности даже тональность темы Бет-
ховена можно рассматривать как „обращение“ темы Вагнера: ля мажор —
ля минор» [с. 115].

«Таким образом, время в двух разных планах звучания словно течет
с разной скоростью» [с. 49].

«Ожидание конца достигает своего пика в звучащей на доминантовой
гармонии „заключительной трели“, здесь снова со всей остротой встанет
вопрос: „Кончается или не кончается? Замыкается ли первый круг или
начинается второй?“» [с. 161].

Заголовки этюдов — то дидактически-назидательные, то парадоксаль-
ные («О поучительности уроков гармонии», «Об элегантности военно-
го ритуала», «О быстрой медленной музыке», «О красоте тональности
ля-бемоль мажор») — всегда словно приглашают читателя к искреннему
и душевному разговору «без обиняков». Они придают повествованию
дополнительную литературную интригу и существенно расширяют ком-
муникативные возможности глубоко специализированного по природе
искусствоведческого текста. А подмеченное автором отражение в музы-
ке Бетховена жанра «упражнения на плацу» («Об элегантности военно-
го ритуала»), безусловно, относится к числу тончайших и удивительно
метких музыкантских наблюдений, позволяющих точнее «расшифровы-
вать» музыкальную образность не только 11-й фортепианной сонаты,
но и множества других сочинений композитора. Что же иное, например,
как не внешнее впечатление от военного строевого упражнения (позво-
ляющее на время отвлечься от обуревающей ярости), воплощает третий
эпизод знаменитого *Rondo à capriccio* op. 129 Бетховена?

Остротой подлинного личностного откровения оборачивается за-
вершение семнадцатого этюда, посвященного финальным вариациям
32-й фортепианной сонаты («История в последний момент начнется
заново и закончится совершенно иначе» [с. 165]) и вероятно, отнюдь

не случайно подытоживающего цикл. Добротный юмор (временами явно узнаваемый, как, например, в ремарке о возмущении Софроницкого) тесно переплетается здесь с философскими обобщениями фаустовского толка, что вызывает в памяти литературный метод Жан-Поля.

Замечательным образом «Этюды о Бетховене» отразили также выдающуюся педагогическую и художественную принципиальность их автора, обескураживающе трепетное и внимательное отношение к идеям многочисленных учеников: безусловным эхом консерваторских занятий по анализу завершается этюд о первой части 11-й фортепианной сонаты — ведь именно в «соавторстве» со студентами очевидно сформировалось наблюдение о терцовости как об одной из главных особенностей звуковой атмосферы произведения.

Впервые публикуемые (на русском языке)¹ этюды, безусловно принадлежащие к сокровищнице отечественной аналитической бетховенианы, дарят читателю счастливую возможность виртуальной встречи и мысленного диалога с замечательным ученым, представленным в самой своей неповторимой и яркой ипостаси: академически-научное и эмоционально-непосредственное начала, благодаря избранному литературному жанру, приходят к удивительно органичному и выверенному взаимопроникновению. За детальным исследованием музыкальной материи, отличающимся глубоким и тонким ее ощущением в композиторском, пианистическом и дирижерском ракурсах, неизменно открывается глубоко нематериальная перспектива, позволяющая наслаждаться исключительной красотой мысли и блистательным торжеством логики. Виртуозная техника анализа и изощренный аналитический инструментарий то увлекают к сияющим притягательной недостижимостью чертогам абстракции, то восхищают психологически достоверными аллюзиями-дешифровками, вербализирующими смысл звучащего и выводящими его из сферы подсознательного и интуитивных ощущений.

Елена Романова

¹ Первая публикация была осуществлена на эстонском языке, см.: *Laul R. Seitseteist etüüdi Beethoveni muusikast*. Tallinn: Scripta Musicalia, 2001.

Сведения об авторах

Александрова, Антонина Сергеевна окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова как музыковед (2003), в 1999–2016 преподавала теорию музыки в Санкт-Петербургском музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова. В настоящее время является аспиранткой Санкт-Петербургской консерватории (научный руководитель — профессор Е. В. Титова); тема диссертационного исследования «Современные проблемы нотации: аспекты изучения и практического освоения».

Васильев, Юрий Вячеславович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных. В 1978 году под руководством профессора Е. А. Ручьевской окончил Ленинградскую консерваторию, в 1985 — аспирантуру. В 1987 защитил кандидатскую диссертацию «Становление художественного текста в творчестве П. И. Чайковского (на материале рукописей произведений 1890-х годов)». С 1994 года работает в РАМ имени Гнесиных. Круг основных научных интересов: русская музыка XIX — начала XX столетий, проблемы источниковедения и текстологии.

Зайцева, Татьяна Андреевна — доктор искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Пианистка и музыковед, награждена орденом Милия Балакирева (№ 1), медалью к 300-летию Санкт-Петербурга, медалью ордена «За заслуги перед отечеством» II степени. Сфера научных интересов — история петербургской композиторской (М. А. Балакирев, А. К. Лядов, С. М. Ляпунов, С. М. Слонимский)

Contributors to this issue

Antonina S. Aleksandrova graduated from the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory as a musicologist (2003), in 1999–2016 she had been teaching at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov Music College, Department of Music Theory. Currently A. Aleksandrova is a postgraduate student at the St. Petersburg Conservatory doing her thesis under professor Elena V. Titova; the theme of the project is “The contemporary problems of notation: the aspects of research and practical implementation”.

Yuriy V. Vasilyev is an Associate Professor at the Department of Music History at the Gnessins Russian Academy of Music. In 1978 he graduated from the Leningrad Conservatory, where he studied under the supervision of professor Ekaterina A. Ruchievskaya, in 1985 — from the postgraduate program. In 1987 he defended his PhD thesis “The formation of a literary text in the works of P. I. Tchaikovsky (based on the manuscripts of his 1890s’ works)”. Since 1994 he has been working at the Gnessins Russian Academy of Music. His main scientific interests encompass Russian music of the XIX — early XX centuries and the problems of source studies and textology.

Tatiana A. Zaytseva — Doctor of Art History, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Professor at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Pianist and musicologist, awarded the Order of Miliy Balakirev (No. 1), a medal to the 300th anniversary of St. Petersburg, a medal of the Order of the Merit for the Motherland of the II degree. Her areas of interest are the history of the Petersburg composer (M. A. Balakirev, A. K. Lyadov, S. M. Lyapunov, S. M. Slonimsky) and the performing school (N. I. Golubovskaya, V. V. Nielsen).

и исполнительской школ (Н. И. Голубовская, В. В. Нильсен). Автор 7 монографий, редактор-составитель 12 сборников научных статей и материалов, которые сложились в серию «Музыкальный Петербург: прошлое и настоящее». Ее научные работы (всего более 200) неоднократно получали поддержку РГНФ и РФФИ.

Ильюшкина, Вероника Алексеевна — музыковед, переводчик, редактор, выпускница музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (2018). В настоящее время работает над кандидатской диссертацией в аспирантуре Российского института истории искусств под руководством профессора Л. Г. Ковнацкой. Среди научных интересов — культурология, история английской и американской литературы и музыки, история мировой литературы XX века, художественный перевод.

Махрова, Элла Васильевна — кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор. В 1977 году окончила теоретико-композиторский факультет, в 1983 — аспирантуру Ленинградской консерватории. В 1990 защитила кандидатскую диссертацию, в 1999 — докторскую диссертацию. С 1990 по 2013 год работала в Российском государственном педагогическом институте, в 2008–2013 — заведующая кафедрой художественного образования и музейной педагогики. С 2014 года является заведующей кафедрой философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Член Союза театральных деятелей России. На протяжении многих лет вела активную деятельность в области международного культурного сотрудничества (сотрудничество с фестивалем «Камерная опера в замке Райнсберг», с Международным Вагнеровским союзом,

She is the author of 7 monographs, scientific editor and compiler of 12 collections of scientific articles and materials, which were compiled into the series “Musical Petersburg: Past and Present”. Her published works (more than 200 in total) have repeatedly received support from the Russian Humanitarian Science Foundation and the Russian Foundation for Basic Research.

Veronica A. Ilyushkina is a musicologist, translator and editor. In 2018 she graduated from the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, where she studied at the Department of Musicology. She is currently doing a PhD thesis at the Russian Institute for the History of the Arts under Professor Liudmila Kovnatskaya. Her research interests include cultural studies, the history of English and American literature and music, the history of world literature of 20th century and the literary translation.

Ella V. Makhrova is PhD (Arts), Doctor of Cultural Studies, Professor. In 1955 she graduated from the Faculty of Theory and Composition and in 1983 — postgraduate studies at the Leningrad Conservatory. In 1990 she defended her PhD thesis, in 1999 — doctoral dissertation. From 1990 to 2013 worked at the Russian state pedagogical university, in 2008–2013 — as a head of Department of art education and museum pedagogics. Since 2014 she is the head of Department of philosophy, history and the theory of art at the Vaganova Ballet Academy. Member of the Theatre Union of Russia. For many years she was developing international cultural relations (cooperation with the «Chamber Opera in the Rheinsberg Castle» festival, with the International Wagner union, with Goethe Institute of St. Petersburg). She is also the author of monographic works («Opera theatre in the culture of Germany of the second half of the XX century», 1998; «S. Gaudasinsky,

с Гёте институтом в Санкт-Петербурге). Автор монографических работ («Оперный театр в культуре Германии второй половины XX века», 1998; «С. Гаудасинский. Штрихи к портрету», 2007), статей в научных сборниках и периодике, учебно-методических изданий. Научный руководитель кандидатских и докторских диссертаций. Область научных интересов: музыкальный театр, художественное образование, проблемы развития современной художественной культуры.

Михеева, Марина Владимировна — ведущий специалист по издательской деятельности редакционно-издательского отдела Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. В 2006 году окончила музыковедческий факультет Санкт-Петербургской консерватории. В 2011 защитила кандидатскую диссертацию «Архив С. В. Рахманинова в Петербурге как источник изучения творчества и биографии композитора» (научный руководитель — Т. З. Сквирская). Сфера научных интересов — источниковедение и текстология; русская музыкальная культура XX века. С 2006 по 2018 год — заведующая сектором редких изданий Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории.

Редькова, Евгения Сергеевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, музыковед, этномузыколог. Участвовала в работе более 25 фольклорных экспедиций в Архангельскую, Вологодскую, Кировскую, Псковскую, Смоленскую, Тверскую области и Сибирь. Сфера научных интересов связана с историей этномузыкологии, источниковедением и текстологией, изучением детского музыкального фольклора, введением образцов традиционной музы-

Strokes to a portrait», 2007), articles in scientific collections and the periodical press, educational and methodical editions, the research supervisor of master's and doctoral dissertations. Areas of her scientific interests: musical theatre, art education, problems of development of modern art and culture.

Marina V. Mikheeva is a Leading Specialist in Publishing at the Editorial and Publishing Department at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. In 2006 she graduated from the Musicology Faculty of the St. Petersburg Conservatory. In 2011 she defended her PhD thesis on Sergei Rachmaninoff's creative archive in St. Petersburg (under Associate Professor T. Skvirkaya). The sphere of her scientific interests includes textology, Russian musical culture of the 20th century. From 2006 to 2018 Mikheeva worked as Head of the Rare Edition Sector at the Scientific Musical Library at the Saint Petersburg Conservatory.

Evgenia S. Redkova is PhD (Arts), an Associate Professor at the Department of Ethnomusicology at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, musicologist, ethnomusicologist. She participated in and led the research groups of more than 25 folk-ethnographic expeditions to Arkhangelsk, Vologda, Tver, Pskov, Smolensk, Kirov regions, as well as Siberia. The sphere of scientific interests is connected with the history of ethnomusicology and textology, studying of children's musical folklore, introduction of examples of traditional musical culture in education and modern concert practice.

кальной культуры в образование и современную концертную практику. Автор научных и учебно-методических публикаций (более 20); исполнитель и научный руководитель проектов по грантам Российского гуманитарного научного фонда. Принимала участие в подготовке коллективных научных публикаций: «Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра» (2002), «Народная традиционная культура Вологодской области» (2005).

Романова, Елена Викторовна — доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. Окончила теоретико-композиторский факультет Санкт-Петербургской консерватории в 1994 году как музыковед (класс Р. Г. Лаула). В 1998 году защитила кандидатскую диссертацию «Классицистские и романтические тенденции в творчестве Роберта Шумана позднего периода (на примере жанра симфонии)». С 1994 года работает на кафедре теории музыки Санкт-Петербургской консерватории, где преподает сольфеджио, гармонию и анализ музыкальных произведений. Автор научных статей и методических пособий.

Redkova is an author of scientific, educational and methodical publications (more than 20); the performer and the research supervisor of projects supported by the Russian humanitarian scientific fund. She took part in collective monographs, such as “Folk traditional culture of the Pskov region” (2002), “Folk Traditional Culture of the Vologda Region” (2005).

Elena V. Romanova is an Associate Professor, Theory of Music Department, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, PhD (Arts). She graduated from the Department of Theory and Composition of the St. Petersburg Conservatory in 1994 as a musicologist (class of R. G. Laul). In 1998, she defended her thesis “Classical and Romantic Trends in the Work of Robert Schumann of the Later Period (using the example of the symphony genre)”. Since 1994 she has been working at the Department of Music Theory at the St. Petersburg Conservatory, where she teaches solfeggio, harmony and analysis of musical works. The author of scientific articles and manuals.

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
№ 3 [41], 2019

Подписано в печать 15.09.2019. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 5,8. 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