

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

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

Галина Петрова

Императорский оркестр в первой трети
XIX века: Реформа Кавоса **6**

Ольга Скорбященская

Гензельт, Балакирев и Стасов. Отцы и дети **16**

Константин Филимонов

Хронология Музыкальных курсов Е. П. Раггофа
(к истории Санкт-Петербургского музыкального
училища имени Н. А. Римского-Корсакова) **31**

Мария Козак

Новый диатонический модальный принцип
относительной музыки Монфреда:
истоки и этапы формирования **45**

Галина Абдуллина

К вопросу эволюции жанров: пассакалия
в творчестве российских композиторов
второй половины XX века **58**

Ирина Григорьева

Баян в творчестве современных петербургских
композиторов **72**

Дамир Уразымбетов

Минтай Тлеубаев в Ленинградской
консерватории (1968–1975) **87**

Документы

Анастасия Логунова

Автографы Дж. Россини в Российском
государственном историческом архиве **106**

Рецензии

Прожить Шостаковича заново

Людмила Ковнацкая **116**

Сведения об авторах **123**

Информация для авторов **128**

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 Philology,
Prof., Columbia University)
Natalia Ghilyarova (PhD, Prof., Moscow Conservatory)
Levon Hakobian (Doctor of Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Art Studies,
Moscow)
Larissa Kirillina (Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory)
Arkady Klimovitsky (Doctor of Art History, Prof.,
SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian
Institute of the History of the Arts)
Tatyana Kyuregyan (Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory)
Margaret Murata (Prof., University of California,
Irvine)
Anna Nekrylova (PhD, Research Fellow, Institute
of Russian Literature of the Russian Academy
of Sciences)
Carol J. Oja (Prof., Harvard University)
Dorothea Redepenning (Prof., Heidelberg
University)
Ellen Rosand (Prof. Emeritus, Yale University)
Mikhail Saponov (Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory)
Svetlana Savenko (Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory)
Ada Schmitke (PhD, Prof., SPb Conservatory)
Tilman Seebass (Prof. Emeritus, University
of Innsbruck)
Sergiy Ship (Doctor of Art History, Prof., Odessa
National Academy of Music)
Ekaterina Tsareva (Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory)
Elena Zinkevych (Doctor of Art History, Prof.,
Ukrainian National Academy of Music)

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

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

Contents

Articles

- Galina Petrova*
Imperial Orchestra in the First Third
of the 19th Century: Reform of Cavos **6**
- Olga Skorbyashchenskaya*
Henselt, Balakirev, and Stasov. Fathers & Sons **16**
- Konstantin Filimonov*
Chronology of the Music Courses of Eugene
Rap-hoph (on the History of the St. Petersburg
Rimsky-Korsakov Music College) **31**
- Maria Kozak*
A New Diatonic Modal Principle of Relative Music
of Monfred: Origin and Stages of Formation **45**
- Galina Abdullina*
To the Issue of the Genre Evolution:
Passacaglia in the Works of Russian Composers
of the Second Half of the 20th Century **58**
- Irina Grigorieva*
Bayan in the Works of Contemporary
St. Petersburg Composers **72**
- Damir Urazymbetov*
Mintai Tleubayev at the Leningrad Conservatory
(1968–1975) **87**

Documents

- Anastasia Logunova*
Gioachino Rossini's Autographs at the Russian
State Historical Archive **106**

Reviews

- To Live Shostakovich's Life Once Again
Liudmila Kovnatskaya **116**
- Contributors to this issue **123**
- Directions to contributors **128**

Петрова, Галина Владимировна

ORCID: 0000-0002-5477-0751

SPIN-код: 9076-5273

e-mail: gwmalkina@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки, ученый секретарь Российского института истории искусств.

190068 Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5

Galina Vl. Petrova

ORCID: 0000-0002-5477-0751

SPIN-code: 9076-5273

e-mail: gwmalkina@yandex.ru

PhD (Arts), Senior Research Fellow of the Department of Music, Academic Secretary at the Russian Institute for the History of the Arts.

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

*Императорский оркестр
в первой трети XIX века:
Реформа Кавоса*

В статье на основе архивных документов, впервые введенных в научный обиход, реконструируется история Императорского оркестра в Санкт-Петербурге первой трети XIX века. Показано, что в данный период, в отличие от модели Придворного оркестра, существовавшей в эпоху Екатерины Великой, институт оркестра опирался на несколько подразделений. Структура оркестра все более зависела от жизни оперных групп. Яркой иллюстрацией является история оркестра итальянской группы со звыва 1828 года и реформа оркестра, проведенная Дирекцией Императорских театров в 1831 году параллельно увольнению труппы. Реформа осуществлена *директором* оркестров К. Кавосом, более известным в качестве композитора, инспектора Театральной школы, капельмейстера Русской оперы. Проясняется значение некоторых важных понятий, связанных с институтом оркестра рассматриваемого периода.

Ключевые слова: *оркестр, Катерино Кавос, итальянская труппа, опера, музыкант, театральная дирекция, директор музыки, документ, штаты, реформа.*

УДК 78.071.1
ББК 85.335.41

*Imperial Orchestra in the First Third
of the 19th Century:
Reform of Cavos*

The article reconstructs the history of the Imperial orchestra in St. Petersburg of the first third of the 19th century on the basis of archival documents first introduced into the scientific area. It is shown that unlike the model of the Court Orchestra, which existed in the era of Catherine the Great, the institution of orchestra of the beginning of the 19th century relied on several subdivisions. The orchestra structure increasingly depended on the operation of opera companies. A bright illustration is the history of the Italian company orchestra of 1828 and the reform of the orchestra, which followed in connection with its dismissal by the Directorate of Imperial Theatres in 1831. The reform was carried out by the *director* of orchestras Catterino Cavos, better known as a composer, inspector of the Theatre School, Kapellmeister of the Russian Opera. The author also clarifies the significance of some important terms related to the institution of the orchestra of the period under consideration.

Keywords: *orchestra, Catterino Cavos, Italian company, opera, musician, theatre directorate, director of music, document, states, reform.*

DOI: 10.26156/OM.2019.42.04.001

Галина Петрова

Императорский оркестр в первой трети XIX века: Реформа Кавоса

На рубеже XVIII–XIX веков модель Придворного оркестра в Санкт-Петербурге полностью соответствовала той, что сложилась в эпоху Екатерины Великой. Напомним, что в 1790-е годы Придворный оркестр включал в себя два коллектива. «В первый набирались музыканты-иностранцы, исключительно по их персональной одаренности» [Петрова 2013, 2]; каждый из них имел статус камер-музыканта, навыки виртуоза и мог предъять себя в ансамблевом музицировании. Второй, бальный оркестр, несмотря на численное превосходство, опирался главным образом на русских музыкантов в своем составе. Разумеется, и функции, и репертуар, и специализация этого оркестра были иными. Однако уже в екатерининскую эпоху деятельность Придворного оркестра не ограничивалась рамками Двора, он активно функционировал в музыкальной культуре Санкт-Петербурга.

В начале XIX века, когда музыкальная жизнь приобретала все более публичный характер, понятие «Придворный оркестр» постепенно исчезало из делопроизводства¹. Возникали новые оркестровые феномены, выдвигавшиеся Дирекцией Императорских театров, музыкальными концертными обществами. Именно Дирекция Императорских театров теперь выполняла ту функцию, которую ранее осуществлял Двор. Обиходными стали словосочетания: «Императорский оркестр», «Императорские оркестры» (анало-

¹ Наименование «Придворный оркестр» как официальное и автономное возродилось лишь в 1882 году.

гично «Императорским театрам»). Институт оркестра все более следовал за оперными труппами, и изменения в жизни оперных трупп (такие, как отделение, сокращение) непосредственно отражались на составе оркестра.

Уже в самом начале XIX века в пределах оркестрового штата 1803 года одновременно произошли два крупных события. Речь идет, во-первых, об инициированном Катерино Кавосом отделении русской оперной труппы от французской, что на долгие годы определило вектор развития института оркестра; во-вторых, — о присоединении итальянской труппы к театральной дирекции. Капельмейстером итальянской труппы стал все тот же К. Кавос [см.: Порфирьева 2017, 119]. Из документов следует, что оркестр итальянской труппы² был сборным, однако основные музыканты прибыли из Италии, в том числе скрипач Лезци, виолончелист Чинти, контрабасист Ланди, блистательный гобоист и исполнитель на английском рожке Анджело Ферлендис³. На данный факт стоит обратить внимание, так как впоследствии практика приглашения оркестровых музыкантов (вместе с вокалистами) из Италии будет утрачена; подавляющее большинство исполнителей в Санкт-Петербург и в Москву, за некоторым исключением, Дирекция будет выписывать из немецких земель.

Приведем почерпнутый в архивных документах список музыкантов итальянской труппы с обозначением жалованья в двух столбцах цифр; вероятно, в первом из них указаны некие дополнительные выплаты, во втором — основные выплаты за месяц службы⁴.

1803 Апреля 1-ого	Скрипач Лезци	330	1221
	Виолончелист Чинти	280	1036
	Контрабасист Ланди	250	925
	Гобоист Ферлендис	200	740
	Валторнист Траэтта	200	740
	Фаготист Рудольф	–	720
	Кларнетист Фишер	–	500

В 1809 году в документах фигурируют: *Российский оркестр*, *Французский оркестр*, *Оркестр немецкой труппы*; *Музыканты балетов и духовики*,

² Подробные сведения об итальянской «группе Казасси» см. в: [Порфирьева 2017, 79–126].

³ О Ферлендисе (сын «моцартовского» гобоиста из Бергамо Дж. Ферлендиса) см.: [Petrova, 2016, 27–40].

⁴ Российский государственный исторический архив (далее — РГИА). Ф. 497. Оп. 4. Ед. хр. 80. Л. 19.

играющие за кулисами, составили отдельное самостоятельное подразделение⁵.

Оркестр труппы являл собой в какой-то мере «подсобную» театральную структуру и в то же время сохранялся в виде самостоятельной штатной единицы. Однако в контрактах (персональных делах) музыкантов — и это оставалось нормой на десятилетия — указывалось директивно: «играть, где от Дирекции будет приказано»⁶, без указания на конкретную труппу. Поэтому в документах и в отзывах прессы часто встречаются ссылки на «Императорский оркестр» как на единое образование, единый коллектив, синонимичный «Капелле», или вовсе без должной конкретики: «музыканты Театральной Дирекции»⁷, «музыканты театрального оркестра»⁸.

Оперой как театральным действием, а также штатом певцов ведал инспектор театров. Что касается инструментальной части, в начале XIX века возникли специальные приказы, инструкции, направленные на декретирование порядка и системы в работе оркестра. Была введена специальная должность *директора музыки*. «По высочайше утвержденному постановлению от 1809 года, декабря 28», она определялась следующим образом:

Директор музыки имеет в полном своем ведении все оркестры; разделяет по оным музыкантов, делает наряды на пробы, представления, балы и маскарады; приготовляет в конторе вместе с членами конторы контракты музыкантам, принимаемым вновь; пред окончанием контрактов, с музыкантами заключенных, представляет заблаговременно конторе заявление о необходимости или ненадобности в оных, указывает способы заменить их каким-нибудь образом. На него возлагается наблюдение и ответственность в исправлении Нотной конторы. Из воспитанников школы⁹, предопределяемых для музыки, старается приготовить музыкантов, которые могли бы заменить иностранных¹⁰.

Должность *директора музыки* Кавос занимал с 1829 года¹¹, однако будучи задействованным в качестве капельмейстера, режиссера, репетитора,

⁵ Подробнее см.: [Петрова, 2013, 2–5]. «Последний спектакль итальянцев (итальянской труппы. — Г. П.) состоялся 30 июля 1805 г. в Малом театре...» [Порфирьева 2017, 120].

⁶ Подробнее см.: [Петрова, 2019, 22–28].

⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 1060. Л. 12.

⁸ Один из документов Дирекции, датированный 1831 годом, так и называется: «Справки о музыкантах театрального оркестра». См.: РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 5473.

⁹ Речь идет о Театральной школе, высочайше утвержденной 18 декабря 1809 года; с 1825 года — Театральное училище.

¹⁰ РГИА. Ф. 468. Оп. 4. Ед. хр. 123. Л. 39.

¹¹ Закреплена контрактом 1831 года. До Кавоса за должность Директора музыки отвечал Л. П. Ершов.

руководителя квартетных репетиций, он долгие годы осуществлял *общее* управление оперой. Ее инструментальная часть обозначалась «музыкой», что весьма показательно для терминологии того времени; вероятно, потому и должность именовалась «Директор музыки»¹².

О Кавосе — капельмейстере, педагоге, композиторе — современники оставили немало восторженных отзывов¹³. Актуальный материал содержится в очерке П. В. Грачева «К. А. Кавос» с анализом опер и особенно (едва ли не впервые) — балетов композитора [см.: Грачев 1956, 283–306]. Существенный вклад в изучение биографии, отдельных значимых сочинений Кавоса внесла итальянская исследовательница А. Джуст, публикующаяся в том числе и на русском языке [см.: Giust 2011; Джуст 2017, 191–206].

Но вернемся к оркестровым штатам. Помимо алфавитных списков музыкантов Театрального оркестра за 1820-е годы, в архивных документах привлекает внимание «Книга разных правил и постановлений по Дирекции Императорских театров», включающая штат, высочайше утвержденный 3 мая 1825 года. Этот документ позволяет сделать дальнейший шаг в реконструкции истории института оркестра. Согласно штату, Дирекции полагалось иметь три оркестра: речь идет, соответственно, об оркестрах «Русской, балетной и немецкой трупп»¹⁴. А уже в 1827 году указом Государя императора от 1 марта высочайше повелевалось ангажировать к здешнему театру труппу из Италии. Поиски увенчались успехом и, если судить по прессе, спектакли итальянской труппы «второго созыва» начались не позднее 3 января 1828 года. Премьерным спектаклем стала опера Дж. Россини «Сандрильона» («Золушка»). «Северная пчела» в статье «Итальянский театр...» сообщила об «особенно устроенном и преобразованном для Итальянского Театра оркестре (! — Г. П.)», исполнительский

¹² Персональные дела музыкантов, другие документы пестрят его распоряжениями, касающимися характеристик музыкантов, отпусков, нарядов на концерты, образовательной деятельности. Так, из рапорта Директора музыки К. Кавоса от 16 сентября 1830 года следует, что «Г. Игнатий Бендер, первый фагот, всегда имел учеников и будет продолжать преподавать уроки на фаготе Дрейзеру [?] и Артемьеву, которые исправно его посещают» (РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 951. Л. 22 об.).

¹³ Так, например, Р. Зотов уже после смерти маэстро (в 1840 году), опубликовавший его биографию, не только подчеркнул все достоинства музыканта, но и некоторые его недостатки обратил в достоинства. Отвечая на обвинения в том, что «Кавос иногда растягивал темпы *allegro* в дирижируемых им операх, сравнительно с темпами метронома, и что даже <...> позволял себе переменять многие пассажи в музыке противу партий», Зотов подчеркивал «состояние нашей Русской оперы» и недостаточную подготовку певцов в исполнении «руладов» и «быстрых пассажей» [Зотов 1840, 8].

¹⁴ РГИА. Ф. 497. Оп.17. Ед. хр. 107. 1825–1857. Л. 7–8. Оркестр французской труппы в штатах по неизвестной причине не указан, однако спектакли (преимущественно во-девиле) в Санкт-Петербурге имели место.

уровень которого пресса оценивала очень высоко, прибегая к метафорам, распространенным по отношению к европейским коллективам высокого ранга, но абсолютно не укладывавшимся в лексический формат здешних оценок¹⁵. «Можно сказать, что опера сия в целом ensemble сыграна была в совершенстве, к сему много содействовал оркестр <...> Единство, точность и согласие в оркестре доведены до такой степени совершенства, что слушатели не примечают состава оркестра из разнородных инструментов: кажется, что играет *один* виртуоз...» [Северная пчела 1828, 2]¹⁶. Что это означает на деле? Наличие «особо устроенного и преобразованного для Итальянского Театра оркестра» не подтверждается штатами.

Однако какими ресурсами обеспечивалось звучание Итальянской оперы, тем более столь высокий исполнительский уровень оркестра? На этот вопрос отвечает обнаруженный нами документ «О прибавке жалованья музыкантам Итальянской труппы» от 13 июля 1828 года. Здесь оглашен внушительный список музыкантов, распределенных по всем группам оркестра, включая арфу и литавры. В его составе упомянуты такие известные виртуозы, как скрипач О. Гримм, первая виолончель А. Мейнгардт, контрабасисты Миллер и Г. Мемель, гобоисты Ф. Бранкино и А. Краних, кларнетист Бендер (один из виртуозов братьев Бендеров) и др. Документ подписан *директором музыки* Ершовым¹⁷. Следующее распоряжение (из фондов Дирекции Императорских театров), оказавшееся в поле нашего внимания, дополняет предыдущее, оно озаглавлено так: «Об уменьшении числа музыкантов и о распределении оставшихся музыкантов по оркестрам, по увольнении Итальянской труппы»¹⁸. Документ составлен 14 февраля 1831 года (примерная дата увольнения итальянской труппы) и представляет собой целый пакет должностных предписаний. По записке, представленной — на этот раз Кавосом — Господину Министру Императорского двора, оглашен список музыкантов, которым прекращено производство прибавок «за игранье сверх обязанностей» в «Итальянских представлениях»; по предписанию, с 4 марта были остановлены выплаты следующим музыкантам: Баби, Брандт, Глазбнов, Лабазин, Нестеров, Колотилов, Фудковский, Гейнц, Волков, Пауль, Виделяри (Вителаро),

¹⁵ Типичные характеристики звучания оркестра скупы: *самым искусным или самым неискусным образом*.

¹⁶ Ценной представляется информация о дирижере: «Г. Гартман, один из первых дирижеров музыки в Европе, отличный и опытный музыкант, по болезни своей не мог дирижировать оркестром во время представления Сандрильоной, и место его заступил новопринятый в службу Дирекции Артист Г. Ромберг, сын знаменитого композитора и виртуоза, Андрея Ромберга» [Северная пчела 1828, 2].

¹⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 3874.

¹⁸ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 5496.

Мейнгардт. В списке, кроме Пауля, уже ранее упомянутый Мейнгардт и Ф. Вителаро — виолончелисты, К. Баби — альтист, остальные — скрипачи (1-е и 2-е скрипки). В основном, прибавка за участие в Итальянской опере составляла 200–350 рублей. Мейнгардту, однако, выплачивалось 1 000 рублей при общем жаловании 3 000 рублей в месяц, а арфисту Паулю — 800 рублей при ежемесячном доходе в 2 000 рублей. Далее идет перечень персоналий, распределенных в Театральное училище («на школу») или поступающих на пенсион. В конце документа прописано: «могут уволиться Romberg I и Romberg II». Заметим, что братья Ромберги, скрипач Генрих Мария и виолончелист Циприан (Киприан), ангажированные в 1827 году, в контракте оговаривали возможность своей работы только в оркестре Итальянской оперы. С Г. Ромбергом — будущим дирижером знаменитой Итальянской оперы, нанятой в 1843 году во главе с Дж. Б. Рубини, — контракт был продлен; его брат Циприан, талантливый виолончелист, с марта 1832 по 1833 год играл в квартете барона К. Г. Липхарда в Дерпте, затем вернулся в Санкт-Петербург [см.: Петрова 2017, 271].

Таким образом, на основании ряда документов можно утверждать, что оркестр Итальянской оперы существовал на особом положении: многие музыканты играли в нем «сверх своих основных обязанностей». В основном это касалось струнной группы. С исполнителями на духовых инструментах складывалась несколько другая ситуация: некоторые из числа солистов-концертистов, как, впрочем, и Ромберги, имели «прямое назначение» играть в Итальянской опере. Например, в 1829 году, «по личному предложению Его Сиятельства Графа М. Ю. Виельгорского», кларнетисты братья Бендеры были перемещены «из русской Оперы в Итальянскую», «они изъявили на то свое желание, чтобы со дня первого [июля] перевестись в Итальянский оркестр»¹⁹. В первой трети XIX века Ф.-И. и П. Бендеры как солисты-виртуозы были лучшими в игре на своем инструменте в Санкт-Петербурге, и в Европе они также снискали успех. Интересно, что с 1 июля 1829 года Дирекция заключила с ними новый контракт, согласно которому, каждый из братьев был обязан «играть на кларнетах во всех операх с участием большого оркестра»²⁰. Подобная ситуация вырисовывается из контракта Г. Зуссмана — блистательного виртуоза на флейте: «играть первую и терц-флейту в Итальянском оркестре» и лишь «по надобности продвигать службу при других Императорских оркестрах»²¹. Примеры таких контрактов немногочисленны, но и те доступные нам, из заключенных с ведущими виртуозами Северной столицы

¹⁹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 3650. Л. 1 об.; Ед. хр. 2208. Л. 4.

²⁰ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 4137. Л. 15–17.

²¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 3921. Л. 29.

(все они гастролировали и имели европейское признание), показывают, что закрепленность за Итальянской оперой была весьма избирательной, специфической и не освобождала от участия в других представлениях.

Формальный предлог — увольнение итальянской труппы — привел Кавоса к перераспределению музыкантов и реформе оркестра, в результате которой им как исправляющим должность Директора музыки, было предложено учредить пять оркестров:

1. Генеральный Оркестр Большой оперы. В нем 51 музыкант и сверх того Солист 1. Арфист 1 и настройщик 1.
 2. Оркестр балетов из 21 музыканта.
 3. Малый и запасной оркестр из 20 музыкантов.
 4. Для немецкой труппы оркестр из 40 музыкантов²².
 5. Для французской труппы оркестр из 35 музыкантов.
- Всего музыкантов 116²³.

Кавос, ранее управлявший оркестром Итальянской оперы, возглавил «Большую оперу», вокруг которой он, в качестве дирижера, сформировал новое древо оркестра. В составе Генерального оркестра объединились главные инструментальные силы российской столицы, именно этим оркестром впоследствии было обеспечено исполнение первой русской «классической» оперы.

Литература

- Грачев 1956 — *Грачев П. В.* Очерк VIII. К. А. Кавос // Очерки по истории русской музыки. 1790–1825 / Под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 283–306.
- Джуст 2017 — *Джуст А.* Из Венеции в Санкт-Петербург: о жизни и творчестве композитора Катерино Кавоса // Италия — Россия: четыре века музыки / Ред.-сост. Л. Кириллина; под ред.: Н. Власовой, М. Де Микиель: в 3 ч. Ч. III. М., 2017. С. 191–206.
- Зотов 1840 — *Зотов Р. М.* Биография Капельмейстера Кавоса // Репертуар Русского театра, издаваемый Н. Песоцким на 1840. Т. 2. Кн. 10. С. 8–9.
- Петрова 2017 — *Петрова Г.* Иоганн Беньямин Гросс — виолончелист-виртуоз и забытый композитор // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь-исследование. Т. 14: XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2017. С. 267–287.
- Петрова 2013 — *Петрова Г. В.* Придворный оркестр в Петербурге в первом десятилетии XIX века // Старинная музыка. 2013. № 4 (62). С. 2–5.

²² Оркестр для немецкой труппы по составу музыкантов не уступал Генеральному оркестру «Большой оперы». В частности, в него был переведен Г. Ромберг.

²³ РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. 5496. Л. 9.

- Петрова 2019 — *Петрова Г.* Служебный «формуляр» музыканта первой половины XIX века как историко-культурный документ // Старинная музыка. 2019. № 2 (84). С. 22–28.
- Порфирьева 2017 — *Порфирьева А.* «Дней Александровских прекрасное начало...» // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь-исследование. Т. 14: XIX век. 1801–1861. Материалы к энциклопедии / Отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2017. С. 79–126.
- Северная пчела 1828 — Итальянский Театр. Сандрильона (*La Cenerentola*) комическая Опера в 3 действиях, музыка сочинения Россини. Первое представление 3 января // Северная пчела. 1828. № 16. 7 февраля. С. 1–4.
- Giust 2011 — *Giust A.* Ivan Susanin di Catterino Cavos. Un'opera prima dell'Opera russa. Torino, 2011. 413 p.
- Petrova 2016 — *Petrova G.* Famiglie di artisti italiani a Pietroburgo // Nella cultura Russa e del pesi Slavi. Per R. Casari. A cura di Ugo Persi. Bergamo, 2016. P. 27–40.

References

- Grachev P. V. (1956) Ocherk VIII. K. A. Kavos [Essay VIII. C. A. Cavos]. In: Ocherki po istorii russkoy muzyki. 1790–1825 [Essays on the history of Russian music. 1790–1825]. Ed. by M. S. Druskin, Yu. V. Keldysh. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. P. 283–306. In Russian.
- Dzhust A. (2017) Iz Venetsii v Sankt-Peterburg: o zhizni i tvorchestve kompozitora Katerino Kavosa [From Venice to St. Petersburg: about the life and work of composer Catterino Cavos]. In: Italiya — Rossiya: chetyre veka muzyki [Italy — Russia: four centuries of music]. Ed. by L. Kirillina, N. Vlasova, M. De Mikiel': in 3 pt. Pt. III. Moscow. P. 191–206. In Russian.
- Zotov R. M. (1840) Biografiya Kapel'meystera Kavosa [Cavos kapellmeister's Biography]. In: Repertuar Russkogo teatra, izdavaemyy N. Pesotskim na 1840 [Repertoire of the Russian Theatre Published by N. Pesotsky in 1840]. Vol. 2. Pt. 10. P. 8–9. In Russian.
- Petrova G. (2017) Johann Benjamin Gross — violonchelist-virtuoz i zabytyy kompozitor [virtuoso cellist and forgotten composer]. In: Muzykal'nyy Peterburg: entsiklopedicheskiy slovar'-issledovanie. Vol. 14. The 19th century. 1801–1861. Compil. and Ed. N. A. Ogar-kova. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. P. 267–287. In Russian.
- Petrova G. V. (2013) Pridvornnyy orkestr v Peterburge v pervom desyatiletii XIX veka [The court orchestra in St. Petersburg in the first decade of the 19th century]. In: Starinnaya muzyka. 2013. № 4 (62). P. 2–5. In Russian.
- Petrova G. (2019) Sluzhebnyy "formulyar" muzykanta pervoy poloviny XIX veka kak isto-riko-kul'turnyy dokument [The official "form" of a musician of the first half of the 19th century as a historical and cultural document]. In: Starinnaya muzyka. 2019. № 2 (84). P. 22–28. In Russian.
- Porfir'eva A. (2017) "Dney Aleksandrovskikh prekrasnoe nachalo..." [The beautiful beginning of Alexander's days...]. In: Muzykal'nyy Peterburg: entsiklopedicheskiy slovar'-issledo-vanie. Vol. 14. The 19th century. 1801–1861. Compil. and Ed. N. A. Ogarkova. St. Peters-burg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. P. 79–126. In Russian.

- Ital'yanskiy Teatr. Sandril'ona (La Cenerentola) komicheskaya Opera v 3 deystviyakh, muzyka sochineniya Rossini. Pervoe predstavlenie 3 yanvarya [Italian Theatre. Sandrillon (La Cenerentola) comic Opera in 3 acts, music by Rossini. First submission on 3 January]. In: Severnaya pchela. 1828. № 16. 7 February. P. 1–4. In Russian.
- Giust A. (2011) Ivan Susanin di Catterino Cavo. Un'opera prima dell'Opera russa. Torino. 413 p.
- Petrova G. (2016). Famigliedi artisti italiani a Pietroburgo. In: Nella cultura Russa e del pesi Slavi. Per R. Casari. Acuradi Ugo Persi. Bergamo. P. 27–40.

Скорбященская, Ольга Адольфовна

ORCID: 0000-0002-9816-9036

SPIN-код: 9313-8576

e-mail: olgaskorby@mail.ru

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

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Olga A. Skorbyashchenskaya

ORCID: 0000-0002-9816-9036

SPIN-code: 9313-8576

e-mail: olgaskorby@mail.ru

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

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

*Гензельт, Балакирев и Стасов.
Отцы и дети*

Темой статьи является творческий диалог представителей двух поколений российской фортепианной школы XIX века: Адольфа Львовича Гензельта и Милия Алексеевича Балакирева, символизирующих роли «отцов» и «детей» русского пианизма 1840-х и 1860-х годов. Рассматривается также роль В. В. Стасова, ставшего инициатором их знакомства и дальнейшего сотрудничества. Документальной основой для статьи послужили письма Гензельта к Стасову и Балакиреву, письма Балакирева к Стасову, хранящиеся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки и в Научно-исследовательском отделе рукописей Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, а также материалы периодики 1860–1880-х годов.

Ключевые слова: *М. А. Балакирев, В. В. Стасов, А. Л. Гензельт, русская фортепианная школа второй половины XIX века.*

УДК 85 313(2)6

ББК 75.08

*Henselt, Balakirev, and Stasov.
Fathers & Sons*

The subject of the article is the creative dialogue between the representatives of two generations of Russian pianists of the 19th century: Adolf Henselt and Miliy Balakirev, who symbolized the roles of the fathers and the sons of the Russian piano school of the 1840s and the 1860s. The role of Vladimir Stasov who initiated their acquaintance and creative cooperation, is also being considered. The documentary base of the article includes Henselt's letters to Stasov and Balakirev, and Balakirev's letters to Stasov kept in the collections of the Manuscript Departments of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and the National Library of Russia, as well as the periodicals materials of the 1860s–1880s.

Keywords: *Miliy Balakirev, Vladimir Stasov, Adolph Henselt, Russian piano school of the second half of the 19th century.*

DOI: 10.26156/OM.2019.42.04.002

Ольга Скорбященская

Гензельт, Балакирев и Стасов. Отцы и дети

В своем знаменитом романе «Отцы и дети» И. С. Тургенев, изобразив идеологические споры в русском обществе 1860-х годов, попал в узловую и болезненную проблему взаимоотношений двух социальных слоев — разночинцев (поколения 1860-х) и дворян (поколения 1840-х). Главные оппоненты, Евгений Базаров и Павел Кирсанов, не просто символизируют эти два поколения, к которым принадлежат по рождению, не только находятся в непримиримой идейной борьбе, но взаимосвязаны друг с другом и зависят друг от друга как один человек, показанный в разных возрастах. Оба — «лишние люди», чьи таланты не нашли применения в России. Д. И. Писарев, которого многие считали прототипом Базарова, в своей статье первый рассматривает Базарова в сопоставлении с другими знаменитыми литературными предшественниками и формулирует это так: «У Печориных есть воля без знания, у Рудиных — знание без воли; у Базаровых и знание и воля. Мысль и дело сливаются в одно твердое целое» [Писарев 1981, 440]. Но для настоящего дела, по убеждению Писарева, еще не пришло время, в этом — трагедия Базарова, родившегося слишком рано.

Возможно, не будет слишком прямолинейным уподоблением попытка увидеть те же проблемы во взаимодействии двух поколений пианистов России второй половины XIX века, поколения 1830–1840-х и 1860–1880-х. Если первые (Дж. Фильд, Ш. Майер, А. Л. Гензельт)¹ в своем

¹ Да и «отец русской музыки» М. И. Глинка в качестве пианиста.

аристократически-салонном пианизме любили «искусство для искусства», то вторые (М. А. Балакирев, кучкисты, А. Г. Рубинштейн) ратовали за искусство больших идей, искусство, исполненное общественно-философского пафоса. Фортепиано для них все меньше оставалось салонно-развлекательным и постепенно становилось концертным инструментом, своего рода университетской кафедрой или алтарем нравственного служения обществу. Были ли взаимоотношения двух поколений музыкантов-пианистов в России столь конфликтными, как у философов, общественно-политических деятелей или литераторов? Сглаживали ли остроту смены идей между пианистическими «отцами» и «детьми» преемственность и благодарное восприятие традиции?

Вероятно, среди композиторов и музыкальных деятелей России второй половины XIX века идейный «разночинец» Милий Балакирев может быть назван полноправным наследником придворного пианиста русской императорской семьи, аристократа и дворянина Адольфа фон Гензельта. И не важно, что Гензельт был сыном мелкого фабриканта, а дворянство получил лишь в 1879 году, а Балакирев происходил из старинного дворянского рода. Их социальные роли не совпадали с тем, что было им дано от рождения.

В дружбе и творческом сотрудничестве Гензельта и Балакирева роль инициатора и посредника сыграл Владимир Васильевич Стасов. Он, знавший Гензельта еще с 1840-х годов, учившийся у него мальчиком в Училище правоведения, в 1879 году познакомил стареющего немецкого музыканта с опальным главой Новой русской школы. Безусловно, что Стасов принимал деятельное участие в обсуждении всех совместных замыслов Гензельта и Балакирева — как осуществившихся, так и неосуществленных. Этапы этой дружбы — от первого знакомства — до начала творческого диалога и символической кульминации, которая пришлась на дни празднования юбилея Гензельта в марте 1888 года, можно проследить по документам, хранящимся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ) и Научно-исследовательском отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории (НИОР СПбГК). Родственность устремлений Гензельта и Балакирева была очевидна Стасову, и он мог только радоваться тому, что его предположение оправдалось.

О Гензельте Балакирев узнал еще в юности, в Нижнем Новгороде. Этот факт приводят С. М. Ляпунов и А. С. Ляпунова в своей статье «Молодые годы Балакирева»:

Балакирев всегда живо интересовался всем, что в музыкальной литературе было ему еще неизвестно. При отсутствии в Нижнем музыкального магазина и трудности с приобретением нот, он не имел возможности удовлетворять своей любознательности, как бы хотел, а потому был рад всегда случаю получить от кого-либо из своих музыкальных друзей или знакомых что-нибудь интересное для себя по части музыки. Раз получил он в подарок от А. Д. Улыбышева Концерт Гензельта, сочинение, совсем неизвестное в Нижнем. Он с большим интересом стремился познакомиться с ним, но, возвращаясь в институт поздно вечером при сильном морозе на извозчике, он спрятал руки от холода в карманы и не заметил, как выронил по дороге ноты: таким образом, из-за этой неудачи он так и не познакомился с этим сочинением в то время, он узнал его только при переселении в Петербург, когда оно уже не могло представлять для него прежнего интереса [Ляпунов, Ляпунова 1962, 24]².

Впоследствии Балакирев включил сочинения Гензельта в свои программы. 26 августа 1855 года в Казани во время Всероссийской ярмарки он играл в Университетском концертном зале этюд Гензельта «Гондола» ор. 13 № 2. В балакиревский репертуар попали и Концертные этюды ор. 2, что доказывает его личный экземпляр гензельтовских этюдов с исполнительскими пометками³. В 1860-х годах Балакирев сделал переложение для фортепиано соло II части Концерта Гензельта, *Larghetto*, и играл эту пьесу неоднократно: летом 1869 года на Северном Кавказе — в Железноводске (29 июля), Кисловодске (8 августа) и Владикавказе (29 августа). Весь Концерт он представил в Ярославле в 1869 году — в качестве дирижера (партию фортепиано исполняла будущая мать А. Н. Скрябина — Л. П. Щетинина).

Судя по воспоминаниям учениц Балакирева, М. В. Волконской и В. Д. Комаровой, в начале 1870-х годов Милий Алексеевич «проходил» с ними пьесы Гензельта, его «Школу гамм» и выполненные им аранжировки этюдов И. Б. Крамера для двух фортепиано [см.: Зайцева 2012, 403, 404]. В личной библиотеке Балакирева сохранились ноты этюдов Гензельта, его

² Дрожки, очевидно, были весьма рискованным средством передвижения в середине XIX века. Так, согласно В. В. Набокову, именно путешествуя подобным способом, Н. А. Некрасов потерял рукопись первых глав романа «Что делать?» Н. Г. Чернышевского: «...вот это и была попытка тайной силы — в данном случае центробежной — конфисковать книгу, счастливая судьба которой должна была так губительно отразиться на судьбе ее автора» [Набоков 1990, 246].

³ ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 1453.

Концертных вариаций на тему Дж. Мейербера, транскрипций Каватины и Баркаролы Глинки⁴.

Личная встреча Балакирева и Гензельта произошла в 1879 году на квартире В. В. Стасова [см.: Keil-Zenzerova 2007, 97]. Между двумя музыкантами сразу же возникла глубокая симпатия. Весной 1884 года получили развитие и творческие отношения Гензельта и Балакирева. 28 апреля 1884 года Гензельт принимал Стасова вместе с Балакиревым («как старых друзей») у себя дома, на музыкальном утреннике, на котором присутствовали А. К. Глазунов, А. К. Лядов, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи. В письме от 18 апреля⁵, адресованном «Его Превосходительству Господину Тайному советнику Стасову / На углу Знаменской и Бассейной, Дом № 22», Гензельт пишет:

Глубокоуважаемый друг!

Приходите, пожалуйста, 28 сего месяца вместе с господином Балакиревым на мятинэ, которое я организую для нескольких преданных друзей [плюс Кюи, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов, Бородин. Приписка рукой Стасова.— О. С.]. Вы вдвоем можете прийти, когда захотите, как старые друзья. Господин Вагнер⁶ ждет Вас в 10 часов.

Преданный Вам с 1838 года Ваш Ад. Гензельт.

18 апреля 1884 года.

В следующем письме от 26 апреля Гензельт уточняет: «с 11 до 11 ½ вместе с Балакиревым»⁷. В постскриптуме этого письма содержится просьба Балакиреву исполнить «Полонез, посвященный мадам Директрисе [?] Н. Daupemann»⁸. Авторство пьесы остается неясным, но, вероятно, это Полонез самого Гензельта или Полонез К. М. фон Вебера в редакции Гензельта.

Осенью того же года Балакирев получил от Адольфа Львовича экземпляр его Фортепианного концерта с просьбой сделать новую редакцию,

⁴ В 1902 году Балакирев отредактировал эту транскрипцию для берлинского издательства А. Шлезингера. См.: ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 321, 1446 и 1460.

⁵ Письмо А. Л. Гензельта В. В. Стасову от 18 апреля 1884 года. ОР РНБ. Ф. 738. Оп. 1. Ед. хр. 301. Л. 1. Перевод с франц. выполнен автором настоящей публикации.

⁶ Андрей Андреевич Вагнер был действительным статским советником в Совете директоров образовательных учреждений княгини Марии и жил долгое время в квартире Гензельта на Кирочной, 8/10.

⁷ Письмо А. Л. Гензельта В. В. Стасову от 26 апреля 1884 года. ОР РНБ. Ф. 738. Оп. 1. Ед. хр. 301. Л. 3.

⁸ «Мадам Директриса», возможно, — руководительница одного из вверенных Гензельту женских педагогических институтов.

взамен не удовлетворявшей Гензельта редакции Р. Шумана и Ф. Хиллера. Первое письмо Гензельта Балакиреву от 23 сентября 1884 года как раз и написано по этому поводу. Его перевод, сделанный неустановленным лицом и хранящийся в Научной музыкальной библиотеке Санкт-Петербургской консерватории⁹, таков:

Превосходный, юный друг мой!

Дорогой Андрей Андреевич сообщил мне все милые и добрые намерения Ваши в отношении меня, радушно и признательно их принимаю, доставляя при сем партитуру. По заглавию увидите, что в свое время (за 40¹⁰ лет пред сим) Гиллер и Шуман выразили свое мнение, помеченное красным и черным карандашом, которому я не всегда следовал [вставка — хотя сам находил, что аккомпанемент оркестра был затруднителен] — за неимением [вставка — при вверенных мне 9-ти Институтах] покоя, чтобы вникнуть в столь затруднительное для меня дело. — Теперь, всецело доверяюсь Вам, независимо от доброй воли имеющему счастливые случаи наблюдать и проверить возможность замечаний.

Еще раз примите искренние благодарность и поцелуй¹¹

Вашего отцовски-друга

Ад. Гензельта.

Это письмо служит ценным свидетельством намерения Балакирева и Гензельта начать работу над редакцией Концерта ор. 16. Инициатором, судя по письму, выступил Балакирев, действовавший через В. В. Стасова и А. А. Вагнера. Гензельт очень корректно упоминает о предыдущей редакции Хиллера и Шумана, «которой он не всегда следовал за неимением покоя вникнуть в столь затруднительное дело» (имеется в виду оркестровка), и выражает надежду, что Балакирев, используя возможность советоваться с Гензельтом лично, сумеет переоркестровать Концерт.

Хотя Балакирев начал работу над оркестровкой Концерта Гензельта, он не завершил ее. Различные варианты, предложенные Балакиревым по изменению оркестровки, находятся в Научной музыкальной библиотеке Санкт-Петербургской консерватории¹².

В том же 1884 году Балакирев посвятил Гензельту свой этюд-идиллию «В саду». А осенью 1885 года в письме к С. М. Ляпунову Милий Алек-

⁹ Письмо А. Л. Гензельта М. А. Балакиреву от 23 сентября 1884 года. НИОР СПбГК. № 2850.

¹⁰ В оригинале — «43». См.: ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 899.

¹¹ В оригинале — «объятия». См.: Там же.

¹² См.: НИОР СПбГК. № 1246–1249.

сеевич посоветовал ему использовать соответствующие части Концертов Ф. Шопена и *Larghetto* из Концерта Гензельта в качестве модели для сочинения медленных частей [см.: Ляпунова 1961, 418].

В начале 1887 года Балакирев получил от Гензельта в подарок портрет с надписью «Другу от друга» (по-русски). В ответном письме¹³, написанном по-русски и переданном для перевода Стасову, Балакирев, глубоко взволнованный, писал о своих чувствах благодарности и преданности Гензельту.

Конверт:

1 Июня 1887 г.

Его Превосходительству Владимиру Васильевичу Стасову
В Императорскую Публичную библиотеку (на углу б. Садовой
и Невского) в С.-Петербург.

Текст письма:

1 июня 1887.

Дорогой Бах!¹⁴ — обращаюсь к Вам с просьбой сделать перевод прилагаемого письма к Гензельту, который мне показал так много любви, что меня глубоко трогает и чрезвычайно удивляет, так как я как композитор, — для него не существую. — Я говорил Вам, что утром он прислал мне превосходный свой фотографический портрет (весьма большого размера) с надписью по-русски «Другу от друга». —

Мне будет ужасно жалко, когда его не станет. С ним уйдет в могилу последний представитель той благородной плеяды (хотя и не такой крупный, как другие его сотоварищи), к которой принадлежали Шопен, Шуман и Лист. — Честь и слава этому поколению, уже сошедшему в могилу. Ими сделано так много, как нам не сделать никогда, и дела их так велики, что нам остается только снявши шляпу почтительно шествовать за ними в благоговейном удивлении.

Ваш всегда

М. Балакирев.

¹³ Письмо М. А. Балакирева В. В. Стасову от 1 июня 1887 года. ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 737. Перевод письма Балакирева на немецкий язык, сделанный Стасовым, и комментарий к нему приводятся в изданной переписке музыкантов [см.: Балакирев, Стасов 1971, 288]. Частично документ был опубликован на немецком и откомментирован в книге Наталии Кайль-Зензеровой [см.: Keil-Zenzerova 2007, 99]; в этом же издании есть небольшой раздел «Гензельт и Балакирев» [S. 97–100]. В настоящей статье указанное письмо М. А. Балакирева впервые публикуется на русском языке полностью и снабжено дополнительными комментариями.

¹⁴ Так обращались к Стасову все кучкисты.

Что делает Людм[ила] Ив[ановна]¹⁵? Здорова?

Адрес мой: Петергоф, Английский дворец, Придворная Капелла.

Письмо к Доше¹⁶

Дорогой [вставлено карандашом — высокопочитаемый] друг!

Я глубоко тронут тем дорогим подарком, которым Вы удостоили меня в Троицын день, и который будет для меня на всю жизнь драгоценным воспоминанием об Вас. —

Крепко обнимаю Вас, и прошу Вас верить моей сердечной [вставка — и неизменной] Вам преданности. —

М. Б. ...

Исполненное пафоса письмо Балакирева Стасову словно подводит итог длительной истории взаимоотношений Гензельта и Балакирева — творческих и личных. Письмо для перевода («Доше») необычайно сердечно и вместе с тем довольно официально по тону. Характерны вставки, усиливающие эмоциональный тон эпитетов — «высокопочитаемый» рядом с «дорогой» и «неизменной» рядом с «сердечной». Письмо тщательно написано и отредактировано, а не является просто выплеском эмоций. Милий Алексеевич как будто предстает перед нами не «в летнем костюмчике»¹⁷, а в партикулярном платье. Характерна и датировка события, совпавшего с церковным праздником (Троицын день); можно предположить, это имело для Балакирева глубокий смысл.

В следующем, 1888 году, Гензельт подарил Балакиреву первую часть своего нового педагогического трактата «Продолжение педагогических упражнений» с такой же надписью, что и на портрете¹⁸. Это был последний знак внимания немецкого композитора и педагога русскому композитору и педагогу.

Рассматривая причины столь тесного творческого контакта между Гензельтом и Балакиревым, можно прийти к выводу, что между ними, при всех различиях, было много общего. Прежде всего — общие истоки

¹⁵ Людмила Ивановна Шестакова (1816–1906), сестра М. И. Глинки; в ее доме с 1866 года собирались члены «Могучей кучки».

¹⁶ Адольф Гензельт.

¹⁷ Как в воспоминаниях его ученицы М. Волконской: «Я лично так и осталась бы равнодушной к его не по сезону легкому костюму и, верно, вскоре и забыла бы о нем, но вечером услышала разговор Надежды Дмитриевны с моими родителями и... изумилась.

— Вошел он в дверь... А уж сумерки... Я взглянула и обомлела... Слепу мне показалось, что он в одном белье!.. Думаю: вас дома нет, что делать?.. А Маруся уж к нему навстречу идет... да так бесстрашно... Ну, думаю, если он укусит или ударит ее еще...

— Как? Он не был в белье... На нем был костюм, как ты, папочка, тоже носишь, только летом... Желтый» [Зайцева 2012, 404–405].

¹⁸ См.: ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 361.

их пианизма. Оба принадлежали к той школе, которая берет начало от И. Гуммеля и Дж. Фильда. Молодой Гензельт, в котором, по словам В. Ф. Одоевского, «возродился дух Фильда», был учеником Гуммеля. Его бархатистая и нежная игра восхищала многих. Балакирев еще мальчиком получил десять уроков от ученика Фильда А. И. Дюбюка, находился он и под влиянием двух русских пианистов, А. Г. Контского и И. Ф. Ласковского, принадлежавших к тому же, что и Фильд, направлению. Он быстро учился и впитывал качества «жемчужной игры» раннего романтического пианизма этих исполнителей, и эти качества навсегда оказались связаны для него с одним из образов фортепиано.

И Балакирев, и Гензельт были выдающимися петербургскими шопенистами, весьма индивидуально и по-разному трактующими Шопена. Интересные наблюдения о Балакиреве-пианисте находим у Т. А. Зайцевой: «Артист развивал те потенции виртуозного стиля, которые в своих истоках мерещились в искусстве Гуммеля. В этом отношении ему был близок и Адольф Гензельт. Характерно, что Балакирев считал Гензельта продолжателем... Шумана, Шопена, Листа» [Зайцева 2012, 71]. Если Гензельт интерпретировал Шопена в «мечтательном, элегическом духе», то Балакирев, по свидетельству Б. В. Асафьева, слышавшего его в начале XX века, играл Шопена «сухо» и «властно»:

В пианизме Балакирева слышалось уже что-то старомодное, я бы сказал, «гензельтовское» («не фильдовское»), но, конечно, насыщенное властной мыслью. Сперва игра производила впечатление пальцево-сухой и, при строго чеканном ритме, все же очень своевластной, упрямо своевластной. Нервности — ни-ни!.. Вообще всякая деталь в балакиревском произнесении Шопена подавалась *риторски*... Балакирев нарочито и вызывающе «снижает» с Шопена все, что содержало хотя бы намек на «ушеугодие», на любовную романтику... Балакирев владел своей продуманной философией музыки Шопена, и в строгости и суровости, в аскетической фразировки чуялось стремление услышать в этой музыке мир величавых идей и дум и образы тех людей, что умеют отстаивать свою правду¹⁹.

Балакиревский пианизм и отдельные балакиревские фортепианные сочинения (не все!) обязаны многим Шопену. Сочетание бриллиантности и кантабельности характеризует многие страницы фортепианной

¹⁹ Асафьев Б. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Советская музыка. 1946. № 11. С. 23–37. Цит. по: [Алексеев 1948, 156–159].

музыки основателя новой русской фортепианной школы — его обработку «Жаворонка» Глинки (причем, романс Глинки перенесен в обработке Балакирева из ми минора в си-бемоль минор, любимую тональность Шопена и Гензельта!), раннюю «Фантазию на русские национальные темы» (1852), Концерт фа-диез минор. Балакиревым была сделана транскрипция для фортепиано соло II части Концерта Шопена ми минор, а также оркестровая редакция этого сочинения (1909), которой суждено было стать последней работой мастера. Как известно, Балакирев принимал деятельное участие в открытии памятника Шопену в Желязовой Воле. Последний сольный концерт Балакирева состоялся в Варшаве: программа включала произведения Шопена — Сонату си-бемоль минор и мазурки.

В творчестве Гензельта транскрипции произведений Шопена как таковые отсутствуют, но шопеновский интонационный строй проник в гензельтовскую фортепианную музыку, которой не было бы без Шопена. По модели его концертов создана II часть гензельтовского Концерта, шопеновские обороты проникают в финал этого сочинения, в этюды ор. 2 и ор. 5. Свои этюды Гензельт насыщал не только гибкостью и грацией, но мощью и яркостью. Проницательно пишет английский исследователь Ричард Дэйвис в статье с характерным названием «Гензельт, Балакирев и фортепиано»:

Среди этюдов [Гензельта], внушенных Шопеном или смоделированных по его образцам, обращает на себя внимание этюд ор. 5 № 7, который создает свои собственные сложности по типу пассажей этюда Шопена F-dur ор. 10 № 8. Хотя ему недостает деликатности и разнообразия последнего, его отличает гибкость и сила, как будто он предназначен для игры гигантской рукой, хватку этой «немецкой руки» мы ощущаем особенно в третьем такте [Davis 1989, 14].

В других этюдах Гензельта заметны следы шопеновской фигурационной работы, его «поющей» мелодии и характерной гармонии, и даже выбор тональностей напоминает о предпочтениях великого польского музыканта. Безусловно, Шопен был любимым композитором Гензельта-пианиста и Гензельта-педагога.

Можно говорить и о прямом влиянии Гензельта на Балакирева. Известно, что Балакирев посвятил Гензельту к 50-летию его пребывания в России свой этюд-идиллию «В саду», в котором воспроизвел характерную для Шопена и некоторых пьес Гензельта жемчужную игру и элегически-

прекрасное звучание фортепиано²⁰. В этом этюде можно услышать те же обаяние и мечтательность, что и во многих гензельтовских Концертных этюдах ор. 2 и Салонных этюдах ор. 5, ставших символами романтического пианизма, наряду с шопеновскими этюдами ор. 10 и ор. 25. Гензельтовское влияние заметно в Концерте фа-диез минор Балакирева.

Несколько слов нужно сказать об отношении Гензельта и Стасова. В статье «Училище правоведения сорок лет тому назад» и в юбилейном эссе Стасов живо описал атмосферу уроков с Гензельтом:

Мы его очень любили, но и боялись. Перед классом и после класса — он была сама любезность и приветливость, да и в классе тоже мы могли просить его, когда хотели, чтобы он сам сыграл нам то или это место пьесы, этюда, ту или эту страницу — он охотно слушался, тотчас пересаживался на наше место посредине фортепиано и играл, что мы просили, иногда даже гораздо более, увлекшись сам, иногда даже исполнял пьесы целиком. Как же нам было тоже не увлекаться, не чувствовать жара, поэзии, красоты исполнения, как было не восхищаться нашим учителем, не любить его, не гордиться им! Но это не мешало также самой неумолимой строгости с его стороны. Спуска и пощады не было ничему, и в продолжение всего урока каждого из нас поминутно бросало то в жар, то в холод. Поминутно раздавались громкие возгласы в комнате, вскрики нетерпения и негодования, чуть ли не брань, и часто длинный карандаш летел из рук Гензельта на пол и острый кончик его ломался о пол [Стасов 1888, 3].

В зрелые годы Стасов стал верным другом и соратником Гензельта. Гензельт очень ценил Стасова и неизменно называл его в письмах «Ваше превосходительство». Вместе они обсуждали разные темы — от творческих планов до установки мемориальных досок. Воспитанники Стасова — композиторы «Могучей кучки» и Беляевского кружка — приходили к Гензельту на Кировскую 8/10 для участия в домашних концертах. Стасов стал хранителем большей части гензельтовского архива. Среди всех рукописей, поступивших от Стасова в Российскую национальную библиотеку, особый интерес по отношению к теме «Гензельт — Балакирев» представляет рукопись II части Концерта, подаренная Гензельтом Стасову в 1887 году с ремаркой: «Именно по этой рукописи в свое время в 1842 году Лист сыграл a prima vista Вторую часть концерта. К сожалению,

²⁰ О родстве этюда «Гондола» Гензельта и этюда-идиллии «В саду» Балакирева см.: [Зайцева 2017, 452–455].

все свидетели этого события — князь Одоевский и Виельгорские — уже умерли»²¹.

Таким образом, в сюжете «Гензельт — Стасов — Балакирев» возникает имя еще одного великого романтика — Ф. Листа, чье исполнительство и фортепианное творчество может считаться источником вдохновения и для Гензельта, и для Балакирева. Гензельт был другом и коллегой Листа. Они состояли в длительной переписке, и Лист, высоко ценя Гензельта, посвятил ему в знак признательности свой Патетический концерт для двух фортепиано соло. Листовское у Балакирева проявляется в неистовой виртуозности «Исламея», Первой сонаты. Демоническая виртуозность Листа, можно предполагать, трансформировалась у Балакирева в ориентальную лексику, в то время как шопеновская манера вызывала глубинные ассоциации со славянским началом.

В отношениях Стасова с Гензельтом случались и конфликты, и недопонимания²². Таким досадным эпизодом, отмеченным в письме от 8 марта 1888 года, стала вызвавшая недоумение Гензельта заметка, в которой литография с афиши первого выступления музыканта в Петербурге 21 марта 1838 года ошибочно выдавалась за анонс его юбилейного концерта 1888 года. Стараниям Стасова инцидент был быстро исчерпан.

И все же можно заметить, что, высоко ценя Гензельта-пианиста, Стасов не всегда панегирически писал о Гензельте-композиторе. Так, в статье русского музыкального критика о транскрипциях веберовских опер, выполненных Гензельтом и Листом, предпочтение отдается последнему. В стасовских воспоминаниях о Гензельте-педагоге тоже нарисована далеко не идиллическая картина. Но ирония, а иногда и критика были, вероятно, оборотной стороной той горячей любви и благодарности, которую главный идеолог новой русской музыки, петербургский «Бах» питал к немецкому музыканту, ставшему основоположником петербургской фортепианной педагогики и свидетелем формирования Новой русской композиторской школы.

Итогом отношений Балакирева и Гензельта явилась большая статья, которую Балакирев (под псевдонимом Валериан Горшков) опубликовал в журнале «Новое время» к юбилею великого петербургского музыканта. Выдержки из этой статьи цитируются во всех работах о Гензельте.

²¹ ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 11.

²² Впрочем, не все было безоблачно и в отношениях Балакирева с Гензельтом, которого Балакирев не сразу оценил как композитора. В одном письме 1857 года он даже назвал Гензельта вместе с Лешетицким «шушерой» [см.: Кунин 1967, 26], оговорив, правда, что имеет в виду Гензельта-композитора, а не Гензельта-пианиста. Благодарю Т. А. Зайцеву за это наблюдение, высказанное в устной беседе.

Балакиреву-критику, как никому до него, удалось в краткой и емкой форме описать суть гензельтовского творчества, гензельтовского пианизма и педагогики — может быть, потому, что он писал не только о Гензельте, но и о себе. Приведем отрывки из этой статьи.

Громкая слава его как виртуоза сохранилась за ним даже до сих пор, и те, которым случалось слышать его игру, не могли не изумляться замечательной художественности, самобытности, законченности его исполнения, полного вкуса и изящества и сохранившейся у него огромной технике, несмотря на его преклонные лета. Свои знания, свою талантливость и свои силы Гензельт посвятил исключительно преподаванию и наблюдению за преподаванием музыки. В этой деятельности он провел полвека и принес громадную пользу, образовав несколько поколений учеников и, преимущественно, учениц.

Всякий, живший в провинции, особенно лет 30 назад, когда еще и в помине не было консерваторий и музыкальных школ, хорошо знает, какой интерес возбуждался приездом из Петербурга какой-нибудь окончившей курс институтки, получившей музыкальное образование, если не от самого А. Л. Гензельта, то под его инспекцией. Весь город интересовался ее послушать, и в результате всегда оказывалось, что молодая музыкантша, даже и тогда, когда не обладала большим механизмом, играет непременно осмысленно, со вкусом, и сразу становилась героиней всех концертов и музыкальных вечеров, даваемых в городе [Горшков 1888].

В отличие от Стасова, Балакирев всегда видел в Гензельте последнего представителя «той благородной плеяды <...>, к которой принадлежали Шопен, Шуман и Лист»²³, то есть поколения пианистов 1840-х годов, в которых он нашел источник своего вдохновения, традицию своей исполнительской и педагогической деятельности. Провозглашая: «Честь и слава этому поколению, уже сошедшему в могилу. Ими сделано так много, как нам не сделать никогда, и дела их так велики, что нам остается только снявши шляпу почтительно шествовать за ними в благоговейном удивлении»²⁴, он фактически принял гензельтовскую эстафету и поименовал себя его наследником.

²³ Письмо М. А. Балакирева В. В. Стасову от 1 июня 1887 года. ОР РНБ. Ф. 41. Оп. 1. Ед. хр. 737.

²⁴ Там же.

Можно ли в полной мере назвать отношения Гензельта, Стасова и Балакирева отношениями «отцов и детей»? Если вспомнить известное утверждение Балакирева «Глинка — отец русской музыки», то, вероятнее всего, нет. Правда, в романе Тургенева говорится не о «биологических», а о духовных отцах, которых может быть больше, чем один. Против этой власти «дети» могут восставать, но, став сами «родителями», изживают «эдипов комплекс». Как, надо полагать, и произошло в истории русской фортепианной музыки — в напряженных и страстных творческих отношениях «троицы» Гензельт — Стасов — Балакирев.

Литература

- Алексеев 1948 — *Алексеев А. Д.* Русские пианисты: Очерки и материалы по истории пианизма. Л.; М.: Музгиз, 1948. 314 с.
- Асафьев 1946 — *Асафьев Б. В.* Шопен в воспроизведении русских композиторов // Советская музыка. 1946. № 11. С. 23–37.
- Балакирев, Стасов 1971 — Балакирев М. А. — Стасов В. В. Переписка: в 2 т. Т. 2. Письма 1881–1906 г. / Ред., автор вступ. ст. и коммент. А. С. Ляпунова. М.: Музыка, 1971. 424 с.
- Горшков 1888 — *Горшков Валерьян (М. А. Балакирев)*. Юбилей Гензельта // Новое время. 1888. № 4323. 12/24 марта. С. 2–3.
- Зайцева 2012 — *Зайцева Т. А.* Творческие уроки Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2012. 496 с.
- Зайцева 2017 — М. А. Балакирев. Путь в будущее. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2017. 752 с.
- Кунин 1967 — *Кунин И. Ф.* Милий Алексеевич Балакирев. М.: Сов. композитор, 1967. 144 с.
- Ляпунов, Ляпунова 1962 — *С. М. Ляпунов, А. С. Ляпунова*. Молодые годы Балакирева // М. А. Балакирев. Воспоминания и письма. Л.: Госмузиздат, 1962. С. 3–56.
- Ляпунова 1961 — *Ляпунова А. С.* Из истории творческих связей М. А. Балакирева и С. М. Ляпунова // Милий Алексеевич Балакирев. Исследования и статьи. Изд. Ю. А. Кремлёв, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л.: Музыка, 1961. 418 с.
- Набоков 1990 — *Набоков В. В.* Дар // *Набоков В. В.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. М.: Правда, 1990. С. 5–333.
- Писарев 1981 — *Писарев Д. И.* Базаров. Цит по: *Батюто А. И.* Примечания к роману «Отцы и дети» И. С. Тургенева // *Тургенев И. С.* Собрание сочинений: в 12 т. Т. 7. М.: Наука, 1981. С. 417–456.
- Стасов 1888 — *Стасов В. В.* В день юбилея Гензельта // Новости. 1888. 21 марта. С. 2–3.
- Стасов 1952 — *Стасов В. В.* Училище правоведения сорок лет тому назад // *Стасов В. В.* Избранные сочинения: в 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1952. С. 340–343.
- Тургенев 1981 — *Тургенев И. С.* Отцы и дети // *Тургенев И. С.* Собрание сочинений: в 12 т. Т. 7. М.: Наука, 1981. С. 5–190.
- Davis 1889 — *Davis R. B.* Henselt, Balakirev and the Piano // *Adolph von Henselt. 1814–1889. Ausstellungskataloge des Schwabacher Stadtarchivs.* Schwabach: Selbstverlag der Stadt Schwabach, 1989. S. 7–36.

Keil-Zenzerova 2007 — *Keil-Zenzerova N.* Adolph von Henselt. Ein Leben für das Klavierpädagogik in Russland. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007. 543 S.

References

- Alekseev A. D. (1948) Russkie pianisty: Ocherki i materialy po istorii pianizma [Russian pianists. Essays and materials on the history of pianism]. Leningrad; Moscow: Muzgiz. 314 p.
- Asaf'ev B. V. (1946) Chopin v vosproizvedenii russkikh kompozitorov [Chopin in the reproduction of Russian composers]. In: Sovetskaya muzyka. 1946. № 11. P. 23–37.
- Balakirev M. A., Stasov V. V. (1971) Perepiska [Correspondence]: in 2 vols. Vol. 2: Pis'ma [Letters] 1881–1906. Redaktor, avtor vstup. st. i kommentariy A. S. Lyapunova [ed., auth. of ed. article and comments A. S. Lyapunova]. Moscow: Muzyka. 424 p.
- Gorshkov Valer'yan (M. A. Balakirev) (1888). Yubiley Henselta [Anniversary of Henselt]. In: Novoe vremya. 1888. № 4323. 12/24 marta [March]. P. 2–3.
- Zaytseva T. A. (2012) Tvorcheskije uroki Balakireva. Pianizm, dirizhirovanie, pedagogika [Creative lessons of Balakirev. Pianism, conducting, pedagogy]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. 496 p.
- Zaytseva T. A. (2017) M. A. Balakirev. Put' v budushchee [The Way to the Future]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. 752 p.
- Kunin I. M. (1967) Balakirev. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 144 p.
- Lyapunov S. M., Lyapunova A. S. (1962) Molodye gody Balakireva [Balakirev's Young Years]. In: M. A. Balakirev. Vospominaniya i pis'ma [Memories and letters]. Leningrad: Gosmuzizdat. P. 3–56.
- Lyapunova A. S. (1961) Iz istorii tvorcheskikh svyazey M. A. Balakireva i S. M. Lyapunova [From the history of creative relations of M. A. Balakirev and S. M. Lyapunov]. In: Miliy Alekseevich Balakirev. Issledovaniya i stat'i [Studies and articles]. Ed. Yu. A. Kremlev, A. S. Lyapunov, E. L. Fried. Leningrad: Muzyka. 418 p.
- Nabokov V. V. (1990) Dar [Gift]. In: Vladimir Nabokov. Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 4 vols. Vol. 3. Moscow: Pravda. P. 5–333.
- Pisarev D. I. (1981) Bazarov. In: Batyuto A. I. Primechaniya k romanu "Ottsy i deti" I. S. Turgeneva [Notes to the I. S. Turgenev's novel "Fathers and Sons"]. In: Turgenev I. S. Sobranie sochineniy [Collected Works] in 12 vols. Vol. 7. Moscow: Nauka. P. 417–456.
- Stasov V. V. (1888) V den' yubileya Henselta [On the day of the anniversary of Henselt]. In: Novosti. 1888. 21 marta [March]. P. 2–3.
- Stasov V. V. (1952) Uchilishche pravovedeniya sorok let tomu nazad [School of Law forty years ago]. In: Stasov. Izbrannyye sochineniya [Selected Work in 3 Volumes]. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo. P. 340–343.
- Turgenev I. S. (1981) Ottsy i deti [Fathers and Sons]. In: Turgenev I. S. Sobranie sochineniy [Collected Works] in 12 vols. Vol. 7. Moscow: Nauka. P. 5–190.
- Davis R. B. (1989) Henselt, Balakirev and the piano. In: Adolph von Henselt. 1814–1889. Ausstellungskataloge des Schwabacher Stadtarchivs. Schwabach: Selbstverlag der Stadt Schwabach. S. 7–36.
- Keil-Zenzerova N. (2007) Adolph von Henselt. Ein Leben für das Klavierpädagogik in Russland. Frankfurt am Main: Peter Lang. 543 S.

Филимонов, Константин Анатольевич

ORCID: 0000-0002-8318-1622

SPIN-код: 6056-2539

e-mail: jun063@bk.ru

Преподаватель Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова.

190068 Санкт-Петербург, пер. Матвеева, 1А

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

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Konstantin A. Filimonov

ORCID: 0000-0002-8318-1622

SPIN-code: 6056-2539

e-mail: jun063@bk.ru

Teacher at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov Music College.

1A Matveyev lane, St. Petersburg 190068, Russia

Applicant for the PhD degree at the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

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

*Хронология Музыкальных курсов
Е. П. Рапгофа (к истории Санкт-Петербургского музыкального
училища имени Н. А. Римского-
Корсакова)*

В статье изложены основные этапы становления Музыкальных курсов Е. П. Рапгофа, одного из крупнейших частных музыкальных учебных заведений дореволюционной России. Выявляются особенности возникновения, уточняется дата начала деятельности Курсов. Определяется значимость их курсового статуса, а также мера успешности. Освещаются некоторые аспекты профессионального функционирования учреждения, обеспечившего организационную и методическую базу для возникновения Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова.

Ключевые слова: Евгений Рапгоф, Ипполит Рапгоф, «курсовая система» в музыкальном образовании, Музыкальные курсы Е. П. Рапгофа, Санкт-Петербургское музыкальное училище имени Н. А. Римского-Корсакова.

*Chronology of the Music Courses
of Eugene Rap-hoph (on the History
of the St. Petersburg Rimsky-
Korsakov Music College)*

The article outlines the main stages in the formation of the Eugene Rap-hoph Music Courses in St. Petersburg, one of the largest private music educational institutions in pre-revolutionary Russia. Specifics of the development are identified and the starting date of the Courses is specified. The significance of the Courses' status ("level rate system") and measure of success are determined. Some aspects of the institution's professional functioning are highlighted. The Rap-hoph Courses served as an organizational and methodological basis for the emergence of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov Music College.

Keywords: Eugene Rap-hoph, Hippolit Rap-hoph, "level rate system" in musical education, Music Courses of Rap-hoph, St. Petersburg Rimsky-Korsakov Music College.

DOI: 10.26156/OM.2019.42.04.003

Константин Филимонов

Хронология Музыкальных курсов Е. П. Рапгофа

*(к истории Санкт-Петербургского
музыкального училища
имени Н. А. Римского-Корсакова)*

История Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова началась, когда выпускник Санкт-Петербургской консерватории Евгений Павлович Рапгоф (1858–1919) основал частные музыкальные курсы¹. Перечень специальных публикаций о Музыкальных (музыкально-драматических) курсах Е. П. Рапгофа, или «Курсах Рапгоф», как они назывались в деловом обиходе, ограничивается краткой статьей И. Ф. Петровской [см.: Петровская 2010, 257–259]. Имеющиеся материалы не дают однозначной и точной датировки начала функционирования заведения: 1882 год — дата, давно ставшая официальной, — приблизительно и требует пояснений².

¹ В основе данного утверждения лежат документальные изыскания, проведенные автором настоящей статьи, в том числе в опоре на сведения, содержащиеся в исторической справке из Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (далее ЦГАЛИ СПб.): впервые справка была составлена в 1976 году, в более подробной версии — в 2007-м. К сходному результату путем независимых исследований пришла и Е. Д. Светозарова [см.: Светозарова 1999, 10–18].

² Впрочем, нуждается в корректировке и дата рождения Е. П. Рапгофа, указанная в энциклопедических изданиях: 13 (25) августа 1859 года. Ее источником является биографическая анкета, заполненная Рапгофом по просьбе А. С. Фаминцына в 1894 году для составления «Биографического и исторического словаря русских

Анализ документальных данных позволяет говорить о четырех этапах становления учреждения.

1. По свидетельству брата Е. П. Рапгофа и сооснователя Курсов, Ипполита Павловича Рапгофа (1860–1918 [?]), заведение было открыто осенью 1881 года [см.: Рапгоф 1903]. В год его десятилетия³ публика также извещалась о том, что Курсы были открыты в сезон 1881/82 годов. Очевидно, предприятие начало работу в 1881 году, но неофициально, поскольку никаких свидетельств этого периода о его статусе и программе не сохранилось.
2. В опубликованном в январе 1882 года первом документе [см.: Условия приема 1882] был провозглашен курсовой статус⁴ заведения. Изложена трехуровневая программа (элементарный, средний, высший курсы); приведен перечень предметов с расписанием занятий; разработана система приемных, переводных и выпускных экзаменов; установлен преёскурант; получена поддержка преподавателей-специалистов. Фактически был выпущен проект предприятия.
3. Реклама о приеме в заведение с курсовой программой впервые была опубликована 27 августа / 8 сентября 1882 года⁵. Это означало публичное принятие директором учреждения регламентирующих обязательств и, следовательно, начало его функционирования в курсовом статусе (*ил. 1*).
4. Согласно существовавшим правилам, частные музыкальные школы были обязаны получить утверждение своих программ в Министерстве внутренних дел [см.: Петровская 2010, 466]. Нередко, отступая от регламента, они начинали свою деятельность без официальной ратификации, которую оформляли позднее⁶. Программа «Курсов

музыкальных деятелей» (см.: Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (далее ОР РНБ). Ф. 805. Фаминцын А. С. Оп. 1. Д. 245. Л. 4). Между тем, в целом ряде документов обнаруживается другая дата рождения Е. П. Рапгофа, которой придерживается и автор настоящей статьи: 13 (25) сентября 1858 года. См., например: Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (далее ЦГИА СПб.). Ф. 10. Петроградский Сиротский институт императора Николая I. Оп. 1. Д. 4551. Л. 4 (Справка пастора Голландской реформатской церкви от 31 июля 1874 г.); Там же. Л. 5 (Диплом Санкт-Петербургской консерватории); ЦГИА СПб. Ф. 499. Училище при Реформатских церквях в Петрограде. Оп. 1. Д. 30. Л. 227 (Копия Аттестата Реформатского училища от 9 авг. 1874 г.).

³ Петербургский листок. 1892. № 199. 22 июля / 3 августа. С. 4.

⁴ Подробнее о курсовой системе см.: [Филимонов, 2017].

⁵ Петербургский листок. 1882. № 196. 27 августа / 8 сентября. С. 1.

⁶ Так, Бесплатная музыкальная школа М. А. Балакирева и Г. Я. Ломакина начала свою деятельность 18 марта 1862 года; устав школы утвержден 11 ноября 1867 года [см.: Петровская 2009, 95–96]. Классы фортепианной игры В. П. Голлидей-Рицциони открылись в 1896 году; устав утвержден в 1902 году [см.: Петровская 2009, 247].

Рапгоф» была утверждена 16 февраля 1883 года⁷. Впервые реклама с новым статусом появилась 23 августа того же года⁸. После этого в каждой рекламной публикации объявлялись важнейшие завоевания: ранг заведения — «Курсы», признание ранга властями — «Утвержденные Министерством внутренних дел» (ил. 2).

Курсы музыки и пѣнія г. РАПГОФА
 (Малая Морская, д. № 7, въ бель-этажѣ) доводить до всеобщаго свѣдѣнія, что приемъ имѣетъ быть ежедневнo, не исключая табельныхъ и воскресныхъ дней, отъ 12 до 3 час. дня и отъ 6 до 9 час. вечера.
 Предметы преподаванія слѣдующіе:
 Фортепiano: элементарн. классъ 20 р., среднiй—40 р., а высшiй, т. е. профессорскiй, классъ—75 р. за полугодіе, включая теорію музыки и musique d'ensemble.
 Пѣніе: 75 р. за полугодіе, включая теорію музыки и классъ декламатiи.
 Скрипка и виолончель: по 40 р. за полугодіе, включая теорію музыки и musique d'ensemble.
 Специальная теорiя: 50 руб. за полугодіе, включая классъ обязат. фортепiano, итд.
 Для удобства учащихся занятія бываютъ утренніи и вечерніи. Для особенно даровитыхъ имѣются бесплатныя вакансіи. Дѣти принимаются не моложе шести лѣтъ.
 3—2968

Ил. 1. Курсы музыки и пения г. Рапгофа (объявление о приеме) // Петербургский листок. 1882. № 196. 27 августа / 8 сентября. С. 1

Fig. 1. The Rap-hoph Music and Singing Courses (Announcement of admission). In: Peterburgskiy listok. 1882. № 196. 27 August / 8 September. P. 1

972 1887 НИВА 1887 № 39.
 Утвержденные Министерствомъ Внутреннихъ Дѣлъ
КУРСЫ РАПГОФЪ съ полнымъ курсомъ КОНСЕРВАТОРІИ. СПб. Малая Морская, д. № 7.
 Приемъ ежедневно въ теченіи всего учебнаго года, отъ 10 час. утра до 7 час. вечера.
Составъ преподавателей:
По музыкально-инструментальнымъ классамъ:
 Профессоръ Сибирской Консерваторіи гг. Ждановъ, Д. Ромилуевъ, Златенгоферъ и Нитманъ, профессоръ П. А. Зиновьевъ, гг. Вуръ, Д. Ромилуевъ, Минкусъ, Пуны, Келлеръ, фонъ-Дрейеръ, Бернатовичъ, Якобъ, Поповъ, Радикъ, Садовскій, Кенингъ, Злотинскіи, Цюбартъ, а также и гг. Е. и Ш. Рапгофъ, г-жи Ярмушъ, Малкова, Парамоновъ, Горчакова и другіе.
По классамъ пѣнія и оперныхъ упражненій:
 Профессоръ СПб. Консерваторіи, г-жа Е. Ф. Цванцигеръ, г-жа З. П. Гренингъ-Виндле, г-жа Райлина-Боронова и солисты и режиссеръ Имп. русской оперы профессоръ Ф. Ф. Палечекъ.
По дополнительнымъ и музыкально-научнымъ предметамъ:
 Г. МНХ. МНХ. ИВАНОВЪ, К. фонъ-Вахъ, Им. Рапгофъ, Гроелло, Петровъ и др.
По классу драматическаго искусства:
 Им. при Импер. театральн. училищѣ, артистъ Импер. театровъ—С. М. Сосновскій. Во всѣхъ классахъ Курсовъ Рапгофа могутъ поступать лица каждаго возраста, а въ младше и приготовительныя курсы даже безъ всякаго музыкальнаго познанія. Лица каждаго пола занимаются отдѣльно. Въ женскіе классы вводъ настояннмъ надзоромъ классныхъ дамъ. Для дѣтей отъ 6—10-ти-лѣтняго возраста имѣются по классамъ фортепiano, хороваго пѣнія и скрипки спеціальныя дѣтскіе классы. Для взрослыхъ начинающихъ вводятся по всѣмъ предметамъ отдѣльныя отъ дѣтскіхъ классы.
 Для удобства лицъ признающихъ изъ провинціи для полученія музыкальнаго образованія, дѣлается посылкою 125 изслѣдованно учебныя курсы, могутъ быть приняты на полный пансіонъ. Годичная плата 320 руб., посылочная 40 рублей.
 По всеобщей просьбѣ, вновь открыто еще десять вакансій. Упомянутый пансіонъ для взрослыхъ учащихся Курсовъ въ вѣдѣніи г-жи Рапгофъ.
Предметы преподаванія спеціальныя:
Фортепiano:
 Приготовительн. курсъ . . . 20 р. въ годъ или 4 р. въ мѣс.
 Элементарный курсъ . . . 40 р. въ годъ или 6 р. въ мѣс.
 Первый курсъ . . . 60 р. въ годъ или 8 р. въ мѣс.
 Второй курсъ . . . 80 р. въ годъ или 12 р. въ мѣс.
 Третій курсъ . . . 100 р. въ годъ или 12 р. въ мѣс.
 Профессорскій курсъ А. 120 р. въ годъ или 18 р. въ мѣс.
 Профессорскій курсъ Б. 160 р. въ годъ или 20 р. въ мѣс.
Пѣніе, исключая драматическаго искусства:
 Младшій курсъ . . . 100 р. въ годъ или 10 р. въ мѣс.
 Профессорскій курсъ . . . 140 р. въ годъ или 18 р. въ мѣс.
Пѣніе, исключая драматическаго искусства:
 Младшій курсъ . . . 50 р. въ годъ или 12 р. въ мѣс.
 Профессорскій курсъ . . . 120 р. въ годъ или 18 р. въ мѣс.
Оркестровыя инструменты 1 до 100 р. въ годъ или 11 р. въ мѣс.
Драматическаго искусства. . . . 12 р. въ мѣс.
 Дополнительныя предметы бесплатно.
 При всѣхъ музыкально-инструментальныхъ классахъ преподаются бесплатно: теорія музыки, хоровое пѣніе, сольфеджо, исторія музыки, musique d'ensemble, оркестровая игра, а также и французскій языкъ теоретически, практически и литературно; при вокальныхъ классахъ преподаются французскій языкъ, итальянскій языкъ и декламатiя, русская декламатiя и драматическое искусство, теорія, исторія музыки, драматической литературы и русскаго театра, музыка, танцы, фехтованіе и пр.
 Подробныя программы выданы и высланыся бесплатно.

Ил. 2. Курсы Рапгоф // Нива. 1887. № 39. 26 сентября / 9 октября. С. 972

Fig. 2. The Rap-hoph Courses. In: Niva. 1887. № 39. 26 September / 9 October. P. 972

⁷ РГИА. Ф. 1284. Департамент общих дел МВД. Оп. 223. Д. 63а. Л. 1.

⁸ Петербургский листок. 1883. № 191. 23 августа / 4 сентября. С. 4.

Известна дата легализации Курсов⁹ — 1883 год, однако в справке из Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга годом открытия Курсов без разъяснений указан 1882 год. По-видимому, архивисты ориентировались на мнение самого Е. П. Рапгофа: на протяжении долгого времени он отсчитывал годовщины Курсов, имея в виду дату публикации первых «Условий приема» (т.е. курсового проекта) в январе 1882 года. Поэтому юбилейные статьи были размещены в периодических изданиях 1892 года¹⁰ — к 10-летию Курсов и 1907 года¹¹ — к 25-летию; торжества приуроченные к 25-летию Курсов были устроены в январе 1907 года¹².

Подтверждение важности курсового статуса мы находим в письме Н. А. Римского-Корсакова А. К. Глазунову от 13/26 июля 1905 года: «Обчекрыженное разрешение на открытие *школы* (а у Рапгофа курсы!!!) у нас есть, захотим и откроем школу по мерке Оболенского» [цит. по: Глазунов 1960, 219]. Оказавшись вне консерватории, летом 1905 года Римский-Корсаков, Глазунов и А. К. Лядов совместно с А. И. Зилоти решили открыть Высшие музыкальные курсы. Составленный ими проект петербургский градоначальник передал на рассмотрение в Главную дирекцию Императорского Русского музыкального общества (ИРМО), где он подвергся серьезной правке. Вице-директор ИРМО, князь А. Д. Оболенский, в своем письме предложил учредителям именовать заведение «Частной музыкальной *школой*» (курсив мой. — К. Ф.). Он объявил также, что школа не будет иметь права принимать и увольнять педагогов без санкции ИРМО, а оканчивающим школу будет запрещено сдавать дипломные экзамены в консерватории [см.: Глазунов 1960, 261].

Понятна досада Н. А. Римского-Корсакова, с которой он отреагировал на описанные действия администрации ИРМО. Известных музыкальных деятелей вынуждали открыть заведение рангом гораздо более низким, нежели они планировали и имели полное право возглавлять. В то время как на «Курсах Рапгоф» упомянутые права осуществлялись в полной мере.

Обучать музыке по курсовой системе было престижно и прибыльно, но очень хлопотно. Публичную ответственность за нее братья Рапгоф решились взять на себя лишь спустя год после начала работы предприятия,

⁹ В 1976 году администрацией Училища была получена справка из Российского государственного исторического архива (далее РГИА) со ссылкой на документ, указанный выше.

¹⁰ См.: Нива. 1892. № 3. 18/30 января С. 67.

¹¹ См.: Санкт-Петербургские ведомости. 1907. № 5. 9/22 января. С. 6; Речь. 1907. № 5. 6/18 января. С. 6.

¹² ЦГИА СПб. Ф. 429 (Курсы Рапгоф). Оп. 1. Д. 85. Л. 1 об., 18.

после серьезной организационной подготовки. Поэтому за официальную дату основания «Курсов Рапгоф» (ныне Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова) наиболее правомерно принять не момент провозглашения проекта — январь 1882 года, как считал основатель, и не дату легализации — февраль 1883 года, а начало функционирования в курсовом статусе — 8 сентября 1882 года.

В сезон 1881/82 года заведение братьев Рапгоф находилось в двухэтажном особняке на Екатерининском канале (ныне канал Грибоедова), д. 92 [см.: Условия приема 1882, 1]. Помещение недешевое, но не престижное. Не позднее августа 1882 года братья арендовали две большие квартиры (№ 1 и 12) в бельэтаже по Малой Морской улице, д. 7, с платой по 1 200 рублей в год за каждую¹³.

Известный петербургский краевед XIX века В. Михневич ставил цену найма квартир для бизнеса в прямую зависимость от выгодности профессии. Он привел следующие средние цифры на 1875 год: содержатели пансионов — 1 575 рублей в год; лечебницы и аптеки — 1 338; конторы банкиров и оптовых торговцев — 1 244; фабрики на квартирах — 1 133 [см.: Михневич 2003, 141].

Отсюда видно, что успешное частное музыкальное учебное заведение во второй половине XIX века по доходности стояло почти вровень с банками и крупной торговлей, опережая мелкие фабрики. Поскольку адрес заведения не менялся в течение многих лет, очевидно, что успешность Курсов оставалась неизменно высокой вплоть до конца их существования уже при советской власти. Очень мало найдется частных музыкальных учебных заведений той поры, которые отличались бы таким долгожительством и постоянством местопребывания.

С момента провозглашения проекта братья Рапгоф позиционировали свое предприятие как высшее учебное заведение, с программой консерваторского уровня, что допускалось Уставом консерваторий [см.: Устав 1905, 23]. Иными словами, в частном учебном заведении можно было получить полное высшее музыкальное образование. Курсы стремились сравняться с консерваторией и по количеству специальностей: фортепиано, академическое пение, оркестровые инструменты, система обязательных музыкальных и музыкально-теоретических предметов. Однако для получения диплома и звания «Свободный художник»¹⁴ необходимо было сдать экзамены перед Художественным советом консерватории.

¹³ См.: ЦГИА СПб. Ф. 429. Оп. 1. Д. 3. Л. 5, 13. См. также: Петербургский листок. 1882. № 196. 27 августа / 8 сентября. С. 1; Театральный мирок. 1892. № 18. 3/15 мая. С. 23.

¹⁴ Подробнее о статусе и преимуществах звания см.: [Филимонов 2017].

После реформ 1861 года в России началась крупнейшая либерализация женского образования, что встретило необычайный энтузиазм в просвещенном обществе. Возникла благоприятная конъюнктура для предпринимательства в этой сфере. Появилось множество частных заведений (в том числе и музыкальных), которые стали активно предлагать женщинам образовательные услуги. Братья Рапгоф не остались в стороне. Они открыли курсы иностранных языков (французского и итальянского), которые без дополнительной платы можно было изучать только девушкам при вокальных, драматических и инструментальных классах¹⁵ [см.: Программа 1886, 16; Программа 1887, 3]. Для учениц Курсов организовали полный пансион под руководством жены директора Марии Иосифовны Рапгоф [см.: Нива 1887, 972]. Открылось педагогическое отделение, на котором обучались только женщины (хотя имели право обучаться и мужчины) [см.: Программа 1885, 1]. По отношению к ученицам из небогатых семей была даже проявлена благотворительная инициатива: «недостаточные ученицы классов пения, а также старших инструментальных классов <...> могут получать бесплатно билеты в оперу, выдающиеся концерты и симфонические вечера» [Программа 1886, 5, 16].

В результате к сезону 1887/88 года в рамках общедоступного заведения стихийно возникло сочетание образовательных предметов и услуг, бывшее исключительной чертой женских привилегированных институтов¹⁶. Такая программа оказалась очень востребованной обеспеченными слоями общества недворянского звания и сулила хороший доход. Не исключено, что у братьев Рапгоф появилась идея расширения учебного заведения за счет общеобразовательной части для женщин. Правда, для ее воплощения надо было найти неординарный способ, поскольку полный курс общеобразовательных предметов в частных музыкальных школах был запрещен Министерством народного просвещения [см.: Петровская 2010, 466]. Но вскоре события стали разворачиваться неожиданным образом.

Летом 1888 года сооснователь и инспектор Курсов, Ипполит Рапгоф, тяготясь подчиненной ролью при старшем брате и убедившись в необычайной перспективности возникшей бизнес-идеи, решил воплотить ее в жизнь самостоятельно. Обладая незаурядным демагогическим красноречием, он увел с Курсов часть преподавателей и учеников [см.: Рапгоф 1903]. При поддержке Попечителя Санкт-Петербургского учебного

¹⁵ В музыкальных школах и курсах допускалось совместное обучение мужчин и женщин.

¹⁶ О программах женских институтов подробнее см.: [Филимонов 2016, 66].

округа, сместил с должности Ф. И. Руссо, основателя другой частной музыкальной школы, где сам стал владельцем и директором. В одном здании с музыкальной школой, но формально независимо от нее, он создал общедоступное общеобразовательное учебное заведение для женщин, в котором реализовал программу и права привилегированного женского института. Дальнейшие события в этом заведении описаны в статье, посвященной истории создания Высших женских естественнонаучных курсов М. А. Лохвицкой-Скалон [см.: Филимонов 2016]. Их музыкальная часть впоследствии также стала одним из дореволюционных истоков Музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова.

В связи с произошедшими событиями репутация заведения пошатнулась, упали доходы. Дирекции и оставшимся педагогам понадобились усилия, чтобы восстановить репутацию коллектива. Впрочем, спустя несколько лет сотрудникам «Курсов Рапгоф» представилась возможность успешно подтвердить свою состоятельность.

Неординарным символом признания профессионализма Е. П. Рапгофа и его коллег явилась их работа в петербургском Сиротском институте имени императора Николая Первого. Это было закрытое женское учебное заведение, находившееся в Ведомстве учреждений императрицы Марии. Оно давало среднее образование дочерям (сиротам и полусиротам) исключительно чиновников государственной службы не ниже IX класса¹⁷. Кандидаты в преподаватели здесь утверждались приказом императора¹⁸. Обучение музыке в Институте было поставлено на профессиональный уровень: действовало музыкальное отделение, выпускницы которого получали свидетельства учительниц музыки [см.: Петровская 2010, 130].

В сентябре 1894 года, продолжая руководить своими Курсами, Е. Рапгоф был приглашен на должность преподавателя музыки в Сиротский институт¹⁹, где вел хоровой класс, методику игры на фортепиано, а также читал курсы истории музыки и эстетики. С 1 сентября 1897 года он стал инспектором (руководителем) музыкальной части²⁰ Института. В начале 1898/99 учебного года Рапгоф начал привлекать к службе в Сиротском институте сотрудников Музыкальных курсов²¹. В последнее десятилетие перед революцией в Институте из 20–25 преподавателей музыки работало

¹⁷ Т. е. имеющим, как минимум, личное дворянство, см. об этом: [Петровская 2010, 128], [Шепелёв 2008].

¹⁸ См.: ЦГИА СПб. Ф. 10. Петроградский (Санкт-Петербургский) Николаевский сиротский институт. Оп. 1. Д. 4551. Л. 50, 50 об.

¹⁹ Там же. Л. 9, 13, 13 об.

²⁰ Там же. Л. 103, 103 об.

²¹ ЦГИА СПб. Ф. 10. Оп. 1. Д. 5105. Л. 4.

около полутора десятков преподавателей «Курсов Рапгоф»²². В должности инспектора Е. Рапгоф (ил. 3) дослужился до чина статского советника²³. Был награжден орденами Св. Анны III степени, Св. Станислава III степени²⁴, Св. Анны II степени и Св. Владимира IV степени²⁵.



Ил. 3. Е. П. Рапгоф. Портрет // St. Petersburg Herold (воскресное прибавление). 30 декабря. 1906 / 12 января 1907. № 327. С. 1

Fig. 3. Eugene Rap-hoph. Portrait. In: St. Petersburg Herold (Sunday addition). 1906/1907. № 327. P. 1

²² Вывод сделан на основании обобщения данных адресных книг с 1909 по 1917 год, первая книга: «Весь Петербург: Адресная и справочная книга г. Санкт-Петербурга на 1909» (СПб.: Изд-во А. С. Суворина, [1909]. 2205 стб.).

²³ ЦГИА СПб. Ф. 10. Оп. 1. Д. 4551. Л. 161, 162.

²⁴ Там же. Л. 127, 127 об.

²⁵ ЦГИА СПб. Ф. 394. Детский приют принца П. Г. Ольденбургского. Оп. 1. Д. 158. Л. 12, 16.

Заметным событием петербургской музыкальной жизни стал 25-летний юбилей «Курсов Рапгоф». Юбилейные торжества проходили несколько дней и содержали ряд мероприятий. Кульминацией оказался большой музыкальный вечер, состоявшийся 7 января в зале Благородного собрания²⁶. На нем выступили учащиеся и выпускники Курсов. Среди первых была тринадцатилетняя Зина Грамматчикова, которая в первом отделении исполнила скрипичный концерт Паганини (класс игры на скрипке В. В. Безекирского), во втором — фортепианный концерт Мендельсона (класс игры на фортепиано Е. П. Рапгофа). Рецензент охарактеризовал ее дарование как «из ряда вон выходящее»²⁷. Среди бывших учеников выступила выдающаяся певица своего времени, солистка Мариинского театра М. И. Долина²⁸.

На концерте присутствовал директор Санкт-Петербургской консерватории А. К. Глазунов, от имени которого была зачитана приветственная телеграмма. Среди многочисленных поздравительных посланий, оглашённых на вечере, фигурировала и телеграмма от Н. А. Римского-Корсакова. В антракте состоялось чествование директора Курсов и «поднесение подарков многочисленными депутациями»²⁹. Корреспондент газеты «Речь» охарактеризовал «Курсы Рапгоф» как «одно из наиболее известных в Петербурге частных учебных заведений, по числу учащихся занимающего первое место после консерватории»³⁰. А автор заметки в «Санкт-Петербургских ведомостях» выразил надежду, что «ввиду общественного значения настоящего юбилея, курсам будет дарована высшая награда: права на звание свободного художника для оканчивающих»³¹. Как раз во время юбилейных торжеств в инстанциях решался данный вопрос.

В конце декабря 1906 года Е. Рапгоф подал прошение в Министерство внутренних дел с просьбой предоставить его Курсам право присваивать выпускникам звание «Свободный художник»³². Этим правом, помимо консерваторий, обладали императорские Театральные училища (петербургское и московское) и Музыкально-драматические курсы при Филармоническом обществе в Москве. Частным заведениям такие права не предоставлялись. Директор мотивировал свои притязания 25-летней успешной деятельностью и популярностью Курсов не только в Санкт-

²⁶ По адресу Невский пр., д. 15. В советское время здесь располагался кинотеатр «Баррикада», ныне — «Талион-клуб».

²⁷ Речь. 1907. № 8. 11/24 января. С. 5.

²⁸ ЦГИА СПб. Ф. 429. Курсы Рапгоф. Оп. 1. Д. 85. Л. 1об., 18.

²⁹ Санкт-Петербургские ведомости. 1907. № 5. 9/22 января. С. 6.

³⁰ Речь. 1907. № 8. 11/24 января. С. 5.

³¹ Санкт-Петербургские ведомости. 1907. № 5. 9/22 января. С. 6.

³² См.: ЦГИА СПб. Ф. 408. Императорское Русское музыкальное общество. Оп. 1. Д. 552. Л. 1, 2.

Петербурге, но и далеко за его пределами, а также тем, что программа Курсов соответствует программе консерваторий³³.

Из Министерства документы были переданы на рассмотрение в Главную дирекцию Императорского Русского музыкального общества (ИРМО), а оттуда — в Санкт-Петербургскую консерваторию. На заседании Художественного совета консерватории, состоявшемся 8 января 1907 года, его членами было выражено недоверие к приведенным в прошении данным о количестве учащихся на Курсах³⁴ и сомнение в реальном соответствии программы заведения консерваторской программе. Кроме того, члены Совета усомнились в достаточном музыкальном авторитете директора для того, чтобы возглавить учреждение с расширенными правами³⁵.

Реальный мотив отказа в предоставлении расширенных прав Курсам заключался, все же, в нежелании Главной дирекции ИРМО давать частным школам полные права подведомственных ей консерваторий: «при наделении частных школ правами музыкальных вузов, консерватории ИРМО утратили бы смысл своего существования как контролирующих органов»³⁶.

На наш взгляд, по объективным показателям Курсы были вполне достойны нового статуса, но не получили его по формальной причине в связи с отсутствием прецедента и доброй воли у начальства таковой создать (ил. 4).



Ил. 4. Преподаватели Музыкальных курсов Е. П. Рапгоф[а]. Фото // День. 1913. № 29. С. 7

Fig. 4. The Rapghof Courses teachers. Photo. In: Den' [Day]. 1913. № 29. P. 7

³³ См.: Там же.

³⁴ В печати называлась цифра около 500 человек. См.: Речь. 1907. № 5. 6/18 января. С. 5.

³⁵ ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 552. Л. 4.

³⁶ Там же. Л. 5.

В 1917 году Курсам исполнилось 35 лет. После Октябрьской революции началась национализация всех учебных заведений России. Некоторое время Курсы оставались автономным частным учреждением. Только после кончины основателя 17 марта 1919 года, его дочь, преподавательница Курсов по классам пения и фортепиано, Мария Евгеньевна Рапгоф (1886–1960), подготовила документы к национализации. 4 апреля 1919 года постановлением Комиссариата просвещения Союза коммун Северной области³⁷ «Курсы Рапгоф» были национализированы и переименованы в Школу специального музыкального образования I и II ступени с подчинением Музыкальному отделу Народного комиссариата просвещения³⁸. 12 апреля 1919 года школе был присвоен номер 17³⁹.

Несмотря на внешние перемены, по содержанию учреждение осталось прежним. Адрес заведения, программы обучения, методические подходы, строгое деление на ступени обучения (за изъятием высшей) сохранились. Продолжили работать многие прежние преподаватели, среди которых были и выпускники Курсов. В архиве встречаются входящие документы из советских учреждений, адресованные «на Курсы Рапгоф»⁴⁰. Поддерживалась благодарная память об основателе и многолетнем руководителе Курсов. Оставалась атмосфера дореволюционного учебного заведения.

Не позднее 11 апреля 1919 года заведующей Школой стала Мария Николаевна Баринава⁴¹. В этот день на общем собрании преподавателей она выступила со словом, посвященным основателю Курсов: «Собравшимся здесь педагогам памятна та огромная работа, какую так блестяще выполнил Е. П. Рапгоф, высоко держа знамя Курсов, и задачи новой школы, имеющей теперь поддержку в Музыкальном отделе, не уронить это знамя, а дополнить то, что было создано Е. П. Рапгофом»⁴². По предложению заведующей, память Е. П. Рапгофа была почтена вставанием⁴³.

22 сентября 1919 года заведующим школой был назначен Сергей Михайлович Ляпунов⁴⁴. Известный композитор пробыл в должности два с половиной года. В середине апреля 1922 года к руководству пришел Яков Яковлевич Полферов⁴⁵. 26 апреля 1922 года школа была переиме-

³⁷ Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (ЦГА СПб.). Ф. Р-2551 (Петроградский окружной комиссариат просвещения). Оп. 1. Д. 2929. Л. 1, 13, 14, 15.

³⁸ ЦГАЛИ СПб. Ф. 43. 4-й государственный музыкальный техникум. Оп. 1. Д. 1. Л. 61.

³⁹ Там же.

⁴⁰ ЦГАЛИ СПб. Ф. 43. Оп. 2. Д. 31. Л. 87.

⁴¹ См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 43. Оп. 1. Д. 1. Л. 61. М. Н. Баринава преподавала в Школе с 1919 по 1934 год.

⁴² Протокол общего собрания педагогов. ЦГАЛИ СПб. Ф. 43. Оп. 1. Д. 1. Л. 61.

⁴³ См.: Там же.

⁴⁴ См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 43. Оп. 1. Д. 2. Л. 21.

⁴⁵ См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 43. Оп. 2. Д. 16. Л. 28.

нована в Четвертый государственный музыкальный техникум⁴⁶. 1 октября 1923 года на заседании педагогического совета приняли резолюцию: «ходатайствовать перед соответствующими органами о разрешении наименовать Четвертый государственный музыкальный техникум именем Рапгоф»⁴⁷. К сожалению, эта идея продолжения не имела.

14 января 1924 года последним заведующим бывшими «Курсами Рапгоф» стал Александр Генрихович Гefeldфингер (1886–1941). В июле 1924 года бывшие «Курсы Рапгоф» под именем Четвертого государственного музыкального техникума объединились с бывшими Музыкальными курсами М. А. Лохвицкой-Скалон, которые к этому времени обрели название «Государственный институт музыкального просвещения» (ГИМП). В результате слияния был образован Ленинградский государственный техникум музыкального просвещения (ТеМП)⁴⁸. На этом заканчивается история «Курсов Рапгоф». История Музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова входит в новый этап. Но это уже повод для другого повествования.

Источники

- Программа 1885 — Программа утвержденных Министерством внутренних дел Курсов Рапгоф. СПб.: Тип. Георга Дюнтца, 1885. 32 с.
- Программа 1886 — Программа утвержденных Министерством внутренних дел Курсов Рапгоф. СПб.: Тип. С. Волпянского, 1886. 32 с.
- Программа 1887 — Программа утвержденных Министерством внутренних дел Курсов Рапгоф. СПб.: Тип. В. С. Балашева, 1887. 16 с.
- Рапгоф 1903 — [Рапгоф И. П.] Автобиография // Граммофон и фонограф: Ежегод. журн. СПб.: Тип. Н. Клобукова. 1903. № 16. С. 133.
- Условия приема 1882 — Условия приема и необходимые сведения для поступления в Высшие курсы фортепианной игры Е. Рапгофа. СПб.: Тип. Г. Дюнтца. 1882. 7 с.
- Устав 1905 — Устав Консерваторий ИРМО 1878 г. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1905. 27 с.

Литература

- Глазунов 1960 — Глазунов: Исследования, материалы, публикации, письма: [в 2-х т.]. Т. 2. Л.: Музгиз, 1960. 570 с.
- Михневич 2003 — *Михневич Вл.* Петербург весь на ладони [репр. изд.]. М.: Центрполиграф, 2003. 648 с.

⁴⁶ См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 43. Оп. 1. Д. 7. Л. 67.

⁴⁷ ЦГАЛИ СПб. Ф. 43. Оп. 1. Д. 13. Л. 1.

⁴⁸ См.: ЦГАЛИ СПб. Ф. 41. Ленинградский государственный техникум музыкального просвещения. Оп. 1. Д. 4. Л. 3.

- Петровская 2009 — *Петровская И.* Музыкальный Петербург. 1801–1917: энциклопедический словарь-исследование. Кн. 1: А–Л. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. 573 с.
- Петровская 2010 — *Петровская И.* Музыкальный Петербург. 1801–1917: энциклопедический словарь-исследование. Кн. 2: М–Я. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2010. 559 с.
- Светозарова 1999 — *Светозарова Е.* Дирижерско-хоровое отделение Музыкального училища при консерватории в воспоминаниях педагогов и выпускников. СПб.: Роза мира, 1999. 168 с.
- Филимонов 2016 — *Филимонов К.* Высшие женские естественнонаучные курсы М. А. Лохвицкой-Скалон: история создания // *Opera musicologica*. 2016. № 4 (30). С. 63–82.
- Филимонов 2017 — *Филимонов К.* О специфике частных музыкальных учебных заведений дореволюционной России // *Научный вестник Московской консерватории*. 2017. № 1 (28). С. 34–53.
- Шепелёв 2008 — *Шепелёв Л. Е.* Табель о рангах и дворянство // *Трибуна русской мысли*, [2008]. № 9: Россия: социальный разлом. С. 60–75. URL: http://www.cisdf.org/TRM/TRM9/shepelev_9.html (дата обращения: 08.10.2019).

References

- Glazunov (1960): Issledovaniya, materialy, publikatsii, pis'ma: [Glazunov: Studies, materials, publications, letters]: in 2 vols. Vol. 2. Leningrad: Muzgiz. 570 p. In Russian.
- Mikhnevich Vl. (2003) Peterburg ves' na ladoni [Petersburg is all on the palm] [repr. izd.]. Moscow: Tsentrpoligraf. 648 p. In Russian.
- Petrovskaya I. (2009) Muzykal'nyi Peterburg. 1801–1917: Entsiklopedicheskiy slovar'-issledovanie [Musical Petersburg. 1801–1917. Encyclopedic dictionary-study]: in 2 vols. Vol. 1. А–Л. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. 573 p. In Russian.
- Petrovskaya I. (2010) Muzykal'nyi Peterburg. 1801–1917: Entsiklopedicheskiy slovar'-issledovanie [Musical Petersburg. 1801–1917. Encyclopedic dictionary-study]: in 2 vols. Vol. 2: М–Я. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2010. 559 p. In Russian.
- Svetozarova E. (1999) Dirizhesko-khorovoe otdelenie Muzykal'nogo uchilishcha pri konservatorii v vospominaniyakh pedagogov i vypusnikov [Conducting and choir department of Music College at [Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State] Conservatory in memoirs of teachers and students]. St. Petersburg: Roza mira. 168 p. In Russian.
- Filimonov K. (2016) Vysshie zhenskie estestvennonauchnye kursy M. A. Lokhvitskoy-Skalon: istoriya sozdaniya [Higher Women's Natural Science Courses of M. Lokhvitskaya-Skalon: History of Creation]. In: *Opera musicologica*. 2016. № 4 (30). P. 63–82. In Russian.
- Filimonov K. (2017) O spetsifike chastnykh muzykal'nykh uchebnykh zavedeniy dorevol'yutsionnoy Rossii [On the specifics of private music schools in pre-revolutionary Russia]. In: *Nauchnyi vestnik Moskovskoy konservatorii* [Journal of Moscow Conservatory]. 2017. № 1 (28). P. 34–53. In Russian.
- Shepelev L. E. (2008) Tabel' o rangakh i dvoryanstvo [Report card of rank and nobility]. In: *Tribuna russkoy mysli* [Tribune of Russian thought], [2008]. № 9: Rossiya: sotsial'nyy razlom [Russia: social break]. P. 60–75. URL: http://www.cisdf.org/TRM/TRM9/shepelev_9.html (viewing date: 08.10.2019).

Козак, Мария Васильевна

ORCID: 0000-0002-9030-8708

SPIN-код: 8592-3478

e-mail: kozakshvili@mail.ru

Аспирантка кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова.

185031 Республика Карелия, Петрозаводск, ул. Ленинградская, 16

Maria V. Kozak

ORCID: 0000-0002-9030-8708

SPIN-code: 8592-3478

e-mail: kozakshvili@mail.ru

Postgraduate student of the Department of Music History at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire.

16 Leningradskaya str., Petrozavodsk 185031, Russia

Новый диатонический модальный принцип относительной музыки Монфреда: истоки и этапы формирования

Авенир Генрихович Монфред (1903–1974) — композитор, пианист, органист, теоретик. В силу эмиграции из России во Францию и США, он стал носителем нескольких музыкально-теоретических традиций. В статье уделяется внимание страницам творческой биографии Монфреда, определившим истоки изобретенного им нового диатонического модального принципа относительной музыки (НДМ принципа). В частности, речь идет об обучении Монфреда в Петрограде и Париже под руководством А. К. Глазунова и В. д'Энди. Первое теоретическое осмысление НДМ принципа в виде статьи относится к 1951 году, в дальнейших работах Монфреда его концепция менялась. Цель настоящей публикации — проследить этапы формирования НДМ принципа, соотнести их теоретической итог с композиторской практикой Монфреда.

Ключевые слова: А. Г. Монфред, новый диатонический модальный принцип относительной музыки (НДМ принцип), А. К. Глазунов, В. д'Энди, И. С. Яссер, издательство EMCA, теория относительности.

A New Diatonic Modal Principle of Relative Music of Monfred: Origin and Stages of Formation

Avenir H. de Monfred (1903–1974) is a composer, pianist, organist, and theorist. Due to circumstances connected with his emigration from Russia to France and the USA, he became the bearer of several musical-theoretical traditions. The article pays attention to the events that determined the origins and stages of the formation of a new diatonic modal principle of relative music, namely, his studying in Petrograd and Paris with two famous teachers — A. K. Glazunov and V. d'Andy. The first theoretical understanding of the NDM principle in the form of an article dates back to 1951, being changed in his further works. The purpose of the present publication is to follow the stages of the formation of the NDM principle, to correlate their result in theory with the composing practice.

Keywords: *Avenir H. de Monfred, new diatonic principle of relative music (the NDM principle), Alexander K. Glazunov, Vincent d'Indy, Joseph Yasser, publisher EMCA, theory of relativity.*

DOI: 10.26156/OM.2019.42.04.004

УДК 78.03
ББК 85.313 (3)

Мария Козак

Новый диатонический модальный принцип относительной музыки Монфреда: истoki и этапы формирования

Авенир Генрихович Монфред (1903–1974) — композитор, пианист, органист, теоретик. Родился в Санкт-Петербурге, получил музыкальное образование в Петроградской консерватории по классу фортепиано у Н. Н. Позняковской. По теоретическим дисциплинам Монфред обучался у В. М. Беляева и Ю. А. Карновичюса¹, по классу композиции — у А. М. Житомирского². В 1924 году музыкант навсегда покинул Россию. Как и многие русские эмигранты, сначала он жил в Париже, затем с 1940-х годов — в Нью-Йорке. С 1925 по 1927 год Монфред совершенствовал свои навыки в области композиции и органного исполнительства в Schola Cantorum под руководством В. д’Энди и брал

¹ См.: Дело Монфреда из Петроградской консерватории. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (далее ЦГИА СПб.). Ф. 361. Оп. 1. Д. 2753; Отметки учащихся научных классов. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 13. Д. 47; Алфавитная книга отметок поступающих в консерваторию. ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 6. Д. 24; также см.: [Monfred 1970, xix].

² См.: Списки учащихся специального класса теории композиции и 1 класса форм. спец. INSTR. профессора Житомирского. Май, 1921 год. Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (далее ЦГАЛИ СПб.). Ф. 298. Оп. 6. Д. 36 [Списки председателя экзаменационной комиссии учащихся специальных и обязательных классов за 1920–1921 годы]. Л. 105–106.

частные уроки у М. Равеля [см.: Slonimsky 1978, 1163]. В это же время он приобрел известность как автор и аранжировщик эстрадной музыки. Монфред оркестровал произведения своего издателя Ф. Салабера. С 1920-х по 1950-е годы в издательстве Салабера многократно публиковались сочинения Монфреда³, и в некоторых из них аранжировщиком был указан сам издатель. С 1960-х годов композитор сотрудничал с музыкальным издательством кинематографистов Парижа ЕМСА (Editions Musicales des Cineastes Asssociés).

Большая часть наследия Монфреда относится к культуре «русского зарубежья». А. С. Соколов определяет эту культуру как «договаривание того, что было выброшено из естественного русла развития, обречено на уничтожение или забвение, заслонено так называемой „пролетарской“ контркультурой» [Соколов 2004, 13]. Наследие Монфреда включает в себя около 70 сочинений, среди которых 2 симфонии, 4 симфонических программных сочинения, реквием, 2 мессы, 2 струнных квартета, камерно-инструментальные, вокальные, хоровые сочинения, музыка к кинофильмам⁴, а также единственный теоретический труд «НДМ принцип относительной музыки» (“The NDM Principle of Relative Music”) [см.: Monfred 1970]. На протяжении десятилетий композиторская деятельность Монфреда была тесно связана с его поисками в области теории музыки. В результате он разработал новый диатонический модальный принцип относительной музыки, описание которого дал в названной книге. Цель настоящей статьи — проследить истоки и этапы формирования НДМ принципа Монфреда в его композиторской практике.

Интерес к современным композиторским техникам возник у Монфреда в период его обучения в Петроградской консерватории. В книге «НДМ принцип относительной музыки» композитор вспоминал о том, как родилась его Первая соната для фортепиано: «Результатом энтузиастических изысканий в области увлекательной демократизации и эмансипации диссонанса была Первая соната для фортепиано — сочинение строго академичное по форме, но не менее строго атональное по сути» [Monfred 1970, xix]⁵. Монфред вспоминал, что Соната была предметом его гордости,

³ Информация дана на основании сочинений Монфреда, имеющих в электронном каталоге Национальной библиотеки Франции: Monfred, Avenir H. de (1903–1974) // Bibliothèque Nationale de France, ?–2019. URL: <https://catalogue.bnf.fr/rechercher.do?motRecherche=Avenir+de+Monfred&critereRecherche=0&depart=0&facetModifiee=ok> (дата обращения: 08.10.2019).

⁴ Полный список сочинений композитора уточняется.

⁵ Здесь и далее пер. с англ. выполнен автором статьи. Понятия «додекафония», «двенадцатитоновость» и «атональность» Монфред употреблял в качестве синонимов. В отечественном музыковедении термин «атональность» применяется с известной долей

он считал ее шедевром, поэтому решил показать Сонату А. К. Глазунову, который попросил Монфреда исполнить сочинение. Мнение Глазунова четко запечатлелось в памяти Монфреда:

Я никогда не забуду его ответ: «Вы хотите знать, что я думаю об этом», он сказал с огоньком в глазах. «Ладно, мой ответ прозвучит так: я думаю!» После длительной паузы, в течение которой он жевал свою вечную сигарету, он добавил: «Хорошо. Вы вышли прогуляться и нашли лежащий на дороге новый пиджак; вы забрали его домой, примерили и обнаружили, что он вам подходит; итак, сейчас вы принесли его мне и спрашиваете, что я думаю о нем. Этот хорошо сшитый пиджак, который, по вашему мнению, вам подходит, а по-моему, подходит вам для ваших намерений даже больше, чем вам кажется. Потому что, мой юный друг, вы каким-то образом не заметили, что это смиренная рубашка. Мне нравится ваша искренность в восхищении пиджаком по части его кроя. В определенных случаях он может быть использован. Но лично я не испытываю особого энтузиазма в отношении этого кроя. Я чувствую, что его могут носить только сумасшедшие, даже когда его пытается примерить нормальный человек. Еще один подобный пример — шутовской колпак, надетый добровольно. Все это глупо. Оставьте это, сделайте нечто большее. Исследуйте античную Грецию или средневековые лады. Там вы найдете то, чем будете заняты долгие годы. Дебюсси занимался именно этим. Но не пытайтесь пойти по его стопам, его стиль уникален. Ищите собственный путь. Но помните: ладовая музыка всегда полна света и цвета, а атональная музыка сера и монохромна. Лучше оставьте современную Германию. Они не заслуживают иной участи»⁶ [Monfred 1970, xx].

Монолог Глазунова, воспроизведенный Монфредом по памяти, состоялся в консерваторский период. Незадолго до отъезда из России Монфред написал манифест, опубликованный в газете «Жизнь искусства» под названием «Моя декларация» [Монфред 1923, 8]⁷. Дерзко отвергнув

условности. Т. С. Бершадская и Е. В. Титова дают ему такое определение в словаре «Звуковысотная система музыки»: «Термин „атональность“ применяется к музыкальным текстам, в которых нет четко определившейся тоники либо она меняется с калейдоскопической частотой» [Бершадская, Титова 2013, 76–77]. Вероятно, Монфред подразумевает под этим понятием сходное значение.

⁶ Примечание Монфреда: «Следует помнить, что это уничижительное высказывание о немцах относится к первым послевоенным годам» [Monfred 1970, xx].

⁷ Подробнее о «Декларации» см.: [Козак 2017, 13–19].

«quasi-современность — идеал всех музыкальных импотентов», Монфред провозгласил «настоящую современность» 1923 года, современность «небоскребов, электродомкратов, пароходных сирен, радиотелефонов, класонов, трупов, мэтро, кино, авто и аэро, с сидящими в них фигурами в смокингах, узких „Дугласах“ и в туалетах от Пакэна, опрысканных шипром и лориганом» [Монфред 1923, 8]. Обращает на себя внимание созвучность воспевания урбанизма Монфреда и «новой красоты» Маринетти: «Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой скорости. Беговой автомобиль с его кузовом, украшенным большими трубами, напоминающими змей, со взрывчатым дыханием... ревуший автомобиль, который точно мчится против картечи, прекраснее, чем Победа Самофракии» [Маринетти 2011, 33–35]. Монфред также чувствует красоту XX века: «Эта современность — XX века — красивая внешность и внешняя красивость и есть та, высшей ступени, рафинированная красота и мой идеал художественных достижений, к которому я стремлюсь, пожалуй, не совсем безуспешно» [Монфред 1923, 8]. Но способы достижения красоты — «царство кварт, обер,—унтер,— 1/3, 1/4 и пр.— типовых гармоний и тому подобной чепухи» — он отрицал, называя «ископаемых любителей прекрасного дегенератами»⁸.

Напутствию Глазунова о средневековых ладах суждено было сбыться спустя много лет в условиях, радикально отличавшихся от условий музыкальной жизни Петрограда. В эмиграции Монфред обратился за помощью в совершенствовании знаний о музыкальных техниках Средневековья к одному из самых видных в этой области ученых Франции. Помимо навыков обращения с музыкальными техниками Средневековья, Монфред перенял от д'Энди концепцию периодизацию истории музыки⁹. Новый путь музыкальной композиции Авенир Генрихович видел в возвращении к «ритмо-моноподической» и «полифонической» эпохам и их синтезе с лучшими достижениями «метрической» эпохи¹⁰. При описании этапов эволюции музыкального языка он использовал схожие с д'Энди определения, такие как «постбаховская эпоха», «бетховенская эпоха».

Путь Монфреда к «новой музыке» начался в Петрограде, на что он косвенно указал в своей книге: «...автору¹¹ пришлось отказаться от систем

⁸ Монфред резко обозначил свою позицию по отношению к четвертитоновой музыке и ее представителям. Возможно, его высказывание было адресовано Лурье — одному из первых представителей четвертитоновой музыки в России, см.: [Бобрик 2013, 92–98].

⁹ Подробнее см.: [Д'Энди 2005, 8].

¹⁰ Эти определения принадлежат д'Энди. В его «Курсе музыкальной композиции» периоды истории музыки называются таким образом [см.: Д'Энди 2005, 13].

¹¹ Монфред в книге пишет о себе в третьем лице.

Шиллингера¹² и Шёнберга и продолжать свои поиски новых средств музыкального языка» [Monfred 1970, xxi]. О Н. А. Римском-Корсакове, в связи с критикой системы И. М. Шиллингера, он оставил следующее высказывание:

Один ученик однажды попросил автора дать ему уроки музыкальных форм. Отвечая на вопрос о его прошлом опыте и подготовке, он сказал, что изучал композицию с Шиллингером и перешел к написанию фуг. Автор задал ему «тональную» тему фуги и попросил написать к ней ответ. Результат был предсказуем: ученик подошел к написанию ответа к теме фуги в духе «делай, как тебе заблагорассудится». Дальнейшее исследование уровня подготовки ученика показало почти полное незнание элементарного контрапункта и даже гармонии. Он должен был начать обучение с самых азов, стилизуя Римского-Корсакова, <...> Танеева. После двух лет занятий он смог написать очень удовлетворительный струнный квартет, премьеры которого состоялась в Нью-Йорке в 1947 году [Monfred 1970, 22].

Путь Монфреда к новой музыке представляет собой освоение музыки композиторов, чьи произведения были в поле его интересов и внимания. М. Г. Арановский, определяя область теоретического осмысления музыки как «первый тип отношений» между музыкой и умственной деятельностью, включал в эту область и теоретическое постижение, и философскую рефлексию [Арановский 2007, 11]. Так, в музыке И. Ф. Стравинского, отношении Монфреда к которому, судя по немногочисленным высказываниям, содержащимся в книге, было равнодушно-уважительным, он обратил внимание на использование в балете «Петрушка» политональности [Monfred 1970, 60, 73]. Монфред упомянул и о том, что Стравинский применил политональность одним из первых и только потом она, подобно «цепной реакции», появилась у Д. Мийо и у Б. Бартока [Monfred 1970, 61]. Любопытно в связи с политональностью Стравинского различие восприятия Стравинского Монфредом и В. А. Дукельским. В отличие от Монфреда, Дукельский оценивал Стравинского не в аспекте техники композиции, в аспекте стиля, именуя этот стиль «псевдоклассическим».

¹² Монфред неоднократно упоминает музыкально-теоретическую систему Иосифа Моисеевича Шиллингера (1895–1943), также выпускника Санкт-Петербургской консерватории, в 1928 году эмигрировавшего в США. В частности, в библиографию книги Монфреда включены «Калейдоскоп» и «Математические основы искусства» Шиллингера; упоминания сводятся к негативной эстетической оценке использования математических рядов, впрочем, без анализа конкретных музыкальных произведений.

А. С. Максимова пишет: «...в творчестве Стравинского Дукельский, в конечном счете, увидел то, что было столь чуждо ему в музыке Римского-Корсакова и Балакирева, а именно — „умышленность“ стиля» [Максимова 2016, 118–119].

Знаковым для становления НДМ принципа стало сочинение Монфреда, написанное в 1947 году, — фортепианная сюита «Юная француженка», в которой композитор, вслед за Мийо, применил схожие приемы политональности [см.: Monfred 1970, 61]¹³. Сюита предшествовала первой попытке Монфреда описать свои взгляды на перспективы политональности и полимодальности.

Первый опыт теоретического осмысления политональности и формирования собственной системы «полимодальности» был изложен Монфредом в 1951 году в статье «НДМ, диатоническая полимодальность» [“NDM, The Diatonic Polymodality”] опубликованной в сборнике статей американских музыкантов «Музыка и танец штата Нью-Йорк» (“Music and dance of New York State”) [Monfred 1951, 41–44]. В своей статье, которая впоследствии станет эпизодом авторского предисловия к книге об НДМ принципе, Авенир Генрихович концентрируется в большей степени не на технических нюансах применения концепции, а на ее эстетическом преимуществе — разнообразии без изобретения новых средств музыкальной выразительности:

В эпоху механизации, автоматизации, атомной физики и крайних тенденций в области искусства, автор вновь открыл принцип эстетического наслаждения, вытекающий из восприятия. Взаимосвязи пространства и времени, различные опциональные версии одной и той же музыкальной композиции, видимо, даже для просвещенного слушателя таят в себе до сих пор неизведанные и освежающие возможности. Однако все же стоит навязать смирительную рубашку на свободу творения. Для того чтобы дать композитору возможность изменить оттенок его музыки, должно быть правило, сочетающее диктатуру и ограничение свободы, как серийность для додекафонистов. Использование семиступенного диатонического звукоряда и отказ от использования диэзов и бемолей при ключе дает композитору одновременно свободу и ограничение в работе [Monfred 1970, xxiv].

¹³ Сочинение было издано Франсисом Салабером; в настоящее время оно недоступно для изучения.

К концу 1950-х годов теория Монфреда привлекла внимание музыкантов русского зарубежья. Иосиф Яссер посвятил ей статью под названием «Современная „Католика“» [Yasser 1959, 58–59], в которой он проанализировал связь «системы» Монфреда с композиторскими практиками эпохи Возрождения. В качестве конкретного примера техники композиции упоминаемого периода Яссер приводит мессу Окегема «Cuiusvis toni». Новшествами Окегема в этой мессе являются «исполнение от разных тонов диатонического звукоряда» и свобода от заимствованного материала [Евдокимова 1989, 175–176]. Стоит отметить, что уже в этой статье¹⁴ Яссер дает ссылки на звучавшие и опубликованные сочинения Монфреда, имеющие подзаголовок не «полимодальный», а «в НДМ ладах».

Как удалось установить по письму от издательства ЕМСА¹⁵, сама книга «НДМ принцип относительной музыки» готовилась к публикации почти десятилетие, еще с 1960-х годов. Вероятно, к этому времени Монфреду стала очевидной связь НДМ принципа с теорией относительности Эйнштейна. Автору этой теории Авенир Генрихович посвятил свой Второй струнный квартет, опубликованный в 1960 году издательством ЕМСА. На титульном листе он написал: «Чтимой памяти Альберта Эйнштейна — любителя и исполнителя камерной музыки» [Monfred 1960, 1].

В своей книге композитор расшифровал аббревиатуру НДМ следующим образом:

Новый, так как хотя принцип происходит из области греческих ладов, эта концепция опирается на принцип обратимости ладов, а этот принцип, в случае необходимости, предполагает наличие тоники на первой ступени, доминанты на пятой, субдоминанты на четвертой и медианты на третьей. Диатонический, потому что не опирается на двенадцатитоновый звукоряд из равноудаленных тонов, входящий в область вертикальной хроматики. Модальный, так как использует в мелодическом и гармоническом строении звукоряда из семи ступеней, в том числе мажорного и минорного наклонения, с применением современной концепции в главных элементах [Monfred 1970, 35–36].

¹⁴ И в последующие годы Яссер интересовался сочинениями Монфреда, основанными на НДМ принципе. Так, в письме директора издательства ЕМСА Пола Лемеля указано, что Соната для виолончели и фортепиано Монфреда (1962) представлена вниманию покупателя «по предложению доктора Яссера».

¹⁵ Письма от издательства ЕМСА с изложением краткой биографии автора продаваемого сочинения отправлялись покупателям от имени П. Лемеля.

Действие данного принципа в Струнном квартете № 2 в НДМ ладах¹⁶ отражает теоретическую концепцию Монфреда, изложенную в книге. Партитуре Квартета предшествует авторский комментарий на английском языке, в котором объясняются особенности нотации сочинений в НДМ ладах (ил. 1).



Ил. 1. Монфред А. Г. Струнный квартет № 2 в НДМ ладах. Предисловие. Расшифровка оригинальной опциональной нотации НДМ ладов
 Fig. 1. Monfred A. H. de. String Quartet No. 2 in the NDM keys. Preface. Decoding of the original optional notation of NDM keys

Факт издания нотных материалов и записи сочинения может служить подтверждением интереса этой музыке: известно, что парижское музыкальное издательство ассоциации кинематографистов EMCA опубликовало партитуру Квартета в 1960 году и выпустило пластинку с его исполнением (ил. 2)¹⁷.



Ил. 2. Обложка виниловой пластинки с исполнением Струнного квартета № 2 в НДМ ладах А. Г. Монфреда
 Fig. 2. The cover of the vinyl record with the performance of String Quartet № 2 in the NDM keys by Monfred

¹⁶ Дата написания Квартета указана автором — 5 июня 1960 года.

¹⁷ Автор статьи благодарит за предоставление этой информации внучатую племянницу композитора Барбару Хейдорн (Barbara Heydorn).

Квартет состоит из четырех частей, образующих классический сонатно-симфонический цикл с сохранением функций частей. Первая часть написана в сонатной форме с типичным соотношением тем: волевая, стремительная, четко оформленная в период повторного строения главная (ил. 3) после небольшой по объему и тематически насыщенной связующей переходит в кантиленную побочную тему. Монфред соблюдает принцип «тонального» сопряжения: тема побочной партии звучит в доминантовой сфере в оригинальном и опциональном вариантах. Разработка строится на материале главной и связующей партий. В репризе главная партия сокращена, побочная проходит в субдоминантовой сфере. Кода первой части построена на главной теме.

Ил. 3. Монфред А. Г. Струнный квартет № 2 в НДМ ладах. 1 часть, фрагмент главной партии

Fig. 3. Monfred A. H. de. String Quartet No. 2 in the NDM keys. Part 1, the first subject theme, a fragment

Для всех частей характерны традиционные классико-романтические соотношения типов материала в форме, поэтому экспозиционные разделы подвергаются смене нотации реже, чем разработки и связующие разделы с опциональной нотацией почти в каждом такте. На прочие параметры

музыкальной ткани (помимо звуковысотной стороны) — метр, ритм, длительности, динамика действие принципа не распространяется.

В Квартете композитор не использует весь арсенал средств, подробно описанный в книге, поскольку это описание было предназначено для композиторов. Для исполнителей и слушателей технология отступает на второй план, уступая место эстетическому восприятию и удовольствию от прослушанного. НДМ принцип — центральная и наиболее полно выраженная теоретическая идея Монфреда. Однако после сочинения Струнного квартета в последующих опусах НДМ принцип (как можно было ожидать) отнюдь не доминировал: композитор сосредоточился в основном на прикладной музыке — для кинофильмов, драматического театра, мюзик-холла.

Публике долгое время был доступен лишь один вариант исполнения НДМ сочинений, выбранный интерпретаторами, записавшими свой вариант Струнного квартета № 2 на пластинку. Можно предположить, что сложившееся противоречие между ожидаемой безграничностью принципа и его действительными ограничениями, проявившимся на практике, побудило Монфреда внести изменения в порядок исполнения своего позднего НДМ опыта, осуществленного в его последнем крупном сочинении «Пять уравнений в НДМ. Сюита для оркестра» (“Cinq equation en NDM. Suite pour orchestra”), которое было создано и опубликовано за год до его смерти, в 1973-м. К авторскому предисловию композитор добавил следующее: «При публичном исполнении каждая часть этого сочинения должна быть исполнена в первый раз с оригинальной версией ключевых знаков, второй — с опциональной» [Monfred 1973, 9]. Тем самым Монфред полностью исключал случайность и снимал с исполнителей функцию соавторов сочинения.

Поскольку музыкальная композиция в НДМ принципе остается инвариантной, она требует от исполнителя и слушателя внимания не к итогу развития музыкальной композиции, а в большей степени к процессу ее развертывания во времени. Процессуальность НДМ сочинений, перинтонирование на всех уровнях композиции оказываются созвучными концепциям и русской композиторской школы, и отечественной музыкально-ведческой традиции. Так, Б. В. Асафьев писал:

Постоянно имея перед собой формы музицирования как создающую и впитывающую музыку социальную среду, историк уже не отсечет исполнительства и восприятия музыки (изучения слушателя) от творчества и не будет беспомощно делить свое изложение между описанием произведения или жизни композитора и между оценкой и формальным анализом, между

перечислением инструментов и между характеристикой эпохи и быта, потому что все факторы, составляющие в целом музыку как социальное явление, объединяются и осознаются в процессе и в формах музицирования. <...> История музыки каждой страны разворачивается в формах музицирования, в их сменах и их преобразованиях [Асафьев 1968, 298].

Идея Монрфедо о процессуальности созвучна высказанной мысли Асафьева с тем лишь дополнением, что Монрфедо-композитора интересовала современность.

Литература

- Арановский 2007 — *Арановский М. Г.* Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: КомКнига, 2007. 233 с.
- Асафьев 1968 — *Асафьев Б. В.* Русская музыка XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1968. 322 с.
- Бершадская, Титова 2013 — *Бершадская Т. С., Титова Е. В.* Звуковысотная система музыки. Словарь ключевых терминов: учебное пособие. Изд. 2-е, перераб. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. 98 с.
- Бобрик 2013 — *Бобрик О.* Артур Лурье: футурист? // Сто лет русского авангарда: сборник статей / ред.-сост. М. И. Кагулян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С. 92–98.
- Д’Энди 2005 — *Д’Энди В.* Курс музыкальной композиции / Пер. с франц. М. С. Заливадного (рукопись). СПб.: СПбГК, 2005. 174 с.
- Евдокимова 1989 — *Евдокимова Ю. К.* История полифонии: в 7-ми вып. Вып. 2: Музыка эпохи Возрождения. XV век. М.: Музыка, 1989. 414 с.
- Козак 2017 — *Козак М. В.* Анти-академическая декларация Авенира Монрфедо // Учёные записки РАМ им. Гнесиных. 2017. № 1 (20). С. 13–19.
- Максимова 2016 — *Максимова А. С.* Владимир Дукельский (Вернон Дюк): два лика — одна судьба. СПб.: Победа, 2016. 337 с.
- Маринетти 2011 — *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма // Футуризм в Италии. Хрестоматия по курсу «История зарубежной музыки» / Сост. и вступ. статья В. И. Ниловой. Петрозаводск: ПГК им. Глазунова, 2011. С. 33–35.
- Монрфед 1923 — *Монрфед А. Г.* Моя декларация // Жизнь искусства. 1923. № 26. С. 8.
- Соколов 2004 — *Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века: учебное пособие. М.: Владос, 2004. 141 с.
- Monfred 1960 — *Monfred A. H.* String Quartet 2 in NDM keys. Paris: EMCA, 1960. 39 p.
- Monfred 1970 — *Monfred A. H.* The NDM Principle of Relative Music. New York: Charles Scribner’s Sons, 1970. 244 p.
- Monfred 1973 — *Monfred A. H.* Cinq Equation en NDM. Suite pour orchestre. A Note of Explanation. Paris: EMCA, 1973. 38 p.
- Slonimsky 1978 — *Slonimsky N.* Bakers Biographical Dictionary of Musicians. New York: Schirmer books, 1978. 4220 p.

Yasser 1959 — *Yasser J.* The Modern “Catholica” // *The American Organist.* 1959, February. P. 58–59.

References

- Aranovskiy M. G. (2007) *Muzyka i myshlenie* [Music and thinking]. In: *Muzyka kak forma intellektual'noy deyatel'nosti* [Music as a Form of Intellectual Activities]. Moscow: KomKniga. 233 p. In Russian.
- Asaf'ev B. V. (1968) *Russkaya muzyka XIX i nachala XX veka* [Russian Music of the 19th and the Beginning of the 20th Century]. Leningrad: Muzyka. 322 p. In Russian.
- Bershadskeya T. S., Titova E. V. (2013) *Zvukovysotnaya sistema muzyki. Slovar' klyuchevykh terminov* [The Sound-Pitch System of Music. A Dictionary of Key Terms]. St. Peterburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. 98 p. In Russian.
- Bobrik O. (2013) Arthur Lourié: futurist? [Arthur Lourié: the Futurist?]. In: *Sto let russkogo avangarda* [A Hundred Years of Russian Avant-garde: a Collection of Articles]. Redaktor-sostavitel' M. I. Katunyan. Moscow: Nauchno-izdatel'skiy tsentr “Moscow Conservatory”. P. 92–98. In Russian.
- D'Indy (2005) *Kurs muzykal'noy kompozitsii* [Course in Musical Composition]. Transl. by M. S. Zalivadnyi. St. Petersburg. 174 p. In Russian.
- Evdokimova Yu. K. (1989) *Istoriya polifonii* [History of Poliphony]: in 7 iss. Iss. 2: *Muzyka epokhi Vozrozhdeniya. XV vek* [Music of the Renaissance. The 15th century]. Moscow: Muzyka. 414 p. In Russian.
- Kozak M. V. (2017) *Anti-akademicheskaya deklaratsiya Avenira Monfreda* [Anti-academic Declaration of Avenir Monfred]. In: *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh.* 2017. № 1 (20). P. 13–19. In Russian.
- Maksimova A. S. (2016) *Vladimir Dukel'skiy (Vernon Dyuk): dva lika — odna sud'ba* [Vladimir Dukelsky (Vernon Duke): Two Faces — the Fate of One]. St. Peterburg: Pobeda. 337 p. In Russian.
- Marinetti F. T. (2011) *Pervyy manifest futurizma* [The First Manifest of Futurism]. In: *Futurizm v Italii. Khrestomatiya po kursu “Istoriya zarubezhnoy muzyki”* [Futurism in Italy. Anthology of the Course “History of Foreign Music”]. *Sostavleniye i vstupil'naya stat'ya V. I. Nilovoy* [Compiling and introductory article by V. Nilova]. Petrozavodsk: Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni A. Glazunova. P. 33–35. In Russian.
- Monfred A. H. de (1923) *Moya deklaratsiya* [My Declaration]. In: *Zhizn' iskusstva.* 1923. № 26. P. 8. In Russian.
- Sokolov A. S. (2004) *Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to the Musical Composition of the Twentieth Century]. Moscow: Vlado. 141 p. In Russian.
- Monfred A. H. de (1960) *String Quartet 2 in NDM keys.* Paris: EMCA, 1960. 39 p.
- Monfred A. H. de (1970) *The NDM Principle of Relative Music.* New York: Charles Scribner's Sons. 244 p.
- Monfred A. H. de (1973) *Cinq Equation en NDM. Suite pour orchestre. A Note of Explanation.* Paris: EMCA. 38 p.
- Slonimsky N. (1978) *Bakers Biographical Dictionary of Musicians.* New York: Schirmer books. 4220 p.
- Yasser J. (1959) *The Modern “Catholica”.* In: *The American Organist.* 1959, February. P. 58–59.

Абдуллина, Галина Вадимовна

ORCID: 0000-0002-7949-137X

SPIN-код: 3904-4393

e-mail: abdullina_galina@mail.ru

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

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2
Доцент кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена.

191186 Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48

Galina V. Abdullina

ORCID: 0000-0002-7949-137X

SPIN-code: 3904-4393

e-mail: abdullina_galina@mail.ru

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

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

Associate Professor at the Music Education Department at the Herzen State Pedagogical University.

48 Moika river embankment, St. Petersburg 191186, Russia

*К вопросу эволюции жанров:
пассакалия в творчестве
российских композиторов
второй половины XX века*

В статье рассматриваются инструментальные сочинения отечественных композиторов второй половины XX — начала XXI века, написанные в жанрах пассакалии и чаконы. Эволюция музыкального языка отражается на их образно-эмоциональном содержании, музыкальном материале и формообразовании, что проявляется в новом типе тематизма, способах его развития и в соединении классических структур с элементами современного композиторского мышления. Традиционные жанры, в которых форма в большой степени становится зависимой от драматургии и техник письма, претерпевают существенные изменения.

Ключевые слова: *пассакалия, чакона, эволюция, традиции, мультиплицирование.*

УДК 78.01

ББК 85.31

*To the Issue of the Genre Evolution:
Passacaglia in the Works of Russian
Composers of the Second Half
of the 20th Century*

The article considers the instrumental works by Russian composers of the second half of the 20th — beginning of the 21st century, written in the genres of passacaglia and chaconne. The evolution of the musical language at the end of the 20th century has been reflected in their emotional contents, musical material and shaping, which is manifested in a new type of its themes, the ways of its development and the combination of classic structures with new elements of modern composer thinking. Traditional genres, in which form becomes heavily dependent on dramaturgy and writing techniques undergo significant changes.

Keywords: *passacaglia, chaconne, evolution, traditions, multiplication.*

DOI: 10.26156/OM.2019.42.04.005

Галина Абдуллина

К вопросу эволюции жанров: пассакалия в творчестве российских композиторов второй половины XX века

Рост полифонических тенденций в отечественном музыкальном искусстве второй половины XX века отмечается целым рядом исследователей. В обозначенный период, когда «полифоническая техника имеет исключительную значимость» [Холопова 1994, 52], «нормой становится регулярное обращение ко многим и разным полифоническим формам» [Франтова 1994, 217–218]. На фоне полифонизации всех параметров музыкального языка можно наблюдать усиление внимания композиторов к старинным полифоническим жанрам и формам — пассакалии и чаконе, канону и фуге, мотету и ричеркару. Однако важно подчеркнуть, что при этом возникают новые их интерпретации. Подобные явления можно объяснить, с одной стороны, интересом авторов к стилизации или иным формам диалога с прошлым, с другой — поисками равновесия эмоционального и интеллектуального начал в музыке, стремлением к упорядоченности и логике. Организующие музыкальные параметры (и прежде всего, тональная основа произведения) во многих случаях сохраняются, тем не менее все большее значение приобретают серийная логика, фактурно-пространственный фактор, темброритм, сверхмногоголосие, артикуляция. Много дискуссий вызывают и особенности формообразования, поскольку к формам начинают применять, помимо традиционных, такие опре-

деления, как дискретные, крещендирующие, полиостинатные, рассредоточенные, фазные. Начинают складываться новые принципы музыкальной формы, в первую очередь зависящие от драматургии и техники письма.

Особенности развертывания музыкальной ткани в произведениях композиторов второй половины XX века связаны как с классическими закономерностями, так и с новыми принципами, напрямую подчиняющимися современным техникам письма. Сопряжение традиционных и нетрадиционных приемов захватывает все уровни музыкального творчества. Иная звуковысотная организация музыкального материала и полистилистика, построение темы на основе серии и микромотивность, роль неспецифических выразительных средств и сонорика, возросшая роль фактуры и сдвиги в балансе устойчивости / неустойчивости — все это в совокупности приводит к принципиальному видоизменению качества музыкальной ткани; его можно расценивать как новый способ художественного выявления неизведанных ранее возможностей музыкального содержания, в частности, в проекции и на полифоническую композицию.

Обратимся к старинным жанрам — пассакалии и чаконе. В конце XVII — начале XVIII веков в Западной Европе распространяются инструментальные пьесы, построенные в форме вариаций на неизменно повторяющуюся в басу тему: подобный тип вариаций был тесно связан с бытовыми танцевальными прообразами — пассакалией и чаконной. В ту эпоху вариационно-полифонические пьесы часто появлялись в творчестве композиторов как первого, так и второго ряда. Пассакалия и чакона вошли в органичный репертуар, стали излюбленными и популярными жанрами клавирной музыки. В качестве примеров можно обратиться к сочинениям Д. Букстехуде, И. Пахельбеля, Д. Каччини, И. Кримера, И. Фишера, Й. Кунау, Г. Бема, М. Преториуса, Я. Свелинка, К. Монтеверди, Г. Муффата.

В эпоху барокко вырабатывается определенный семантический комплекс пассакалии и чакон, опирающийся на ряд признаков, начиная от структуры темы, принципов развития, темпа и метроритма. Пассакалия и чакона становятся жанрами, максимально раскрывающими динамику погружения в определенный художественный образ, демонстрируя его масштабность и смысловую глубину в мерной поступи неспешно развертывающейся музыкальной формы. Не случайно эти жанры уходят на второй план в эпоху классицизма, где музыкально-смысловое развитие подчиняется иному принципу мышления — симфоническому, с характерной для него диалектикой сопряжения конфликтных музыкальных идей. Интерес композиторов к вариационно-полифоническим жанрам вновь возник в русле неоклассических тенденций, выразившихся в стремлении

найти противовес определенного рода деструктивным явлениям. За последнее столетие пассакалия и чакона обретают новую жизнь. Смысловая метаморфоза, постепенно происходящая с вариационно-полифоническими жанрами, обусловлена, в первую очередь, иным тематизмом, преобразованием его темповых, ритмоинтонационных и фактурных элементов, изменением принципов развития всей музыкальной ткани и, как следствие, — мутацией структуры.

В отечественной музыке второй половины XX века можно выделить два пути развития пассакалии и чаконы. Более традиционный путь представлен, прежде всего, пассакалиями Д. Шостаковича и его учеников — А. Мнацаканяна и Б. Тищенко¹. Главную причину широкого обращения Шостаковича к пассакалии исследователи видят в присущем его музыке сопряжении интеллектуального и эмоционального начал. Как отмечает Т. Франтова, «у композитора сформировался устойчивый тип пассакалии, основанный на органичном сочетании барочных традиций и характерных черт русской музыкальной культуры» [Франтова 2004, 195]. В этой группе произведений композиторы сохраняют стержневые черты формы: неизменное звучание оstinатной темы в басу, ладотональную основу и ритмическое диминуирование. Однако выразительные возможности жанра использованы авторами в каждом случае по-разному.

Второй, нетрадиционный путь развития, уводит пассакалию далеко от основных признаков и представлен огромным корпусом сочинений. Прежде всего, обращают на себя внимание иные жанровые обозначения с сопутствующими им образными ассоциациями, а также тесное переплетение принципов формо- и жанрообразования. Весь «пассакальный» комплекс может обнаружить себя весьма неожиданно, например, в произведениях, определяемых авторами как «баллада», «прелюдия», «картина», «марш», «фантазия», «поэма»².

Помимо традиционных приемов — ритмического диминуирования и включения новых контрапунктирующих голосов — в новой пассакалии обнаруживается ряд особенностей, не свойственных пассакалии эпохи барокко. Например, формирование темы на основе серии, что демонстрирует фортепианная пьеса Г. Белова «Караван» (ил. 1):

¹ См. такие сочинения, как Вторая симфония и Пассакалия для органа А. Мнацаканяна; Пятая симфония, Второй квартет ор. 13, Второй концерт для скрипки с оркестром ор. 21 Б. Тищенко.

² Среди них — Баллада для фортепиано Ю. Шапорина, Прелюдия *gis-moll* из цикла «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича, Похоронный марш из балета «Конек-Горбунук» Р. Щедрина, Фантазия для фортепиано Д. Каминского и др.



Ил. 1. Г. Белов. «Караван»

Fig. 1. G. Belov. "Caravan"

Можно отметить темы, которые имеют лишь тенденцию к двенадцатитоновости, но не образуют додекафонный ряд, например, в пассакалиях из Квинтета ор. 5 А. Волконского и Альтового концерта В. Цытовича (ил. 2):



Ил. 2. В. Цытович. Концерт для альты и камерного оркестра. II часть

Fig. 2. V. Tsytovich. Concerto for viola and chamber orchestra. 2nd mov.

В некоторых случаях наблюдается использование следующего приема в условиях серийности: возможность проведения темы от любого тона в каждой очередной вариации, с изменением ее интонационно-мелодического облика. Иногда тональная основа произведения, в которой усиливаются элементы модальности и серийности, может полностью размываться, и становление формы происходит каждый раз по своему сценарию. Подобная ситуация наблюдается, например, в Пассакалии для органа Г. Седельникова, где тема последовательно проводится от каждого звука серии (ил. 3).

Развитие музыкального материала может происходить не остигатным путем, как предполагала традиция, связанная с рассматриваемыми жанрами, а канонически — с преобладанием фрагментарных и мультиплицированных проведений темы. Здесь особую роль играет степень «канонической интенсивности» (термин А. П. Милки) [Милка 1975, 71], которая

The image shows a musical score for an organ piece. It is divided into three systems. The first system is for Manual and Pedal, both in 4/4 time, with a dynamic marking of 'f'. The second system is for the right and left hands, both in 3/4 time, with dynamic markings of 'mf' and 'legato'. The third system is also for the right and left hands, both in 3/4 time, with dynamic markings of 'non legato' and 'mp'.

Ил. 3. Г. Седельников. Пассакалия для органа

Fig. 3. G. Sedelnikov. Passacaglia for organ

постепенно усиливаясь, способствует динамическому нарастанию и общему крещендированию формы. Одна из особенностей драматургии новой пассакалии — использование формульных конструкций, создающих в различных вариациях характер свободной ритмической импровизации. Имеются случаи растворения темы и ее полного исчезновения к концу произведения.

Интересным представляется стремление композиторов к выявлению в тематизме ярких интонационно-ритмических народных примет. Помимо танцевальных, проявляются иные жанровые признаки — частушки, былины, протяжной песни, знаменного распева, баллады, речитатива, джазовых моделей.

Современные отечественные композиторы, как показывает анализ их творчества, склонны чаще именовать свои сочинения «Пассакалия», нежели «Чакона». Думается, подобная тенденция выражает стремление

авторов представить особый эмоционально-выразительный мир пассакалии, в значительной степени связанный со строгостью изложения, величавой медлительной поступью, акцентированием низкого регистра и общим скорбно-трагическим настроением. Характер же этой выразительности, нерегламентированность композиционной структуры, обращение к различным приемам и техникам письма, необычные жанровые сопряжения делают полифоническую пассакалию в известной степени аналогом гармонической прелюдии, популярной помимо барокко, также и в эпоху романтизма.

Обратимся к анализу II части Четвертого скрипичного концерта А. Шнитке, представляющей собой аналог чаконь³. В каждой вариации появляется и затем удерживается новое противосложение, которое сопровождает тему чаконь во всех проведениях, а она, в свою очередь, звучит в каждой очередной вариации у разных инструментов оркестра. Подобные принципы полиостинатности и фактурного прогрессирования⁴ связаны с проявлением крещендирующей формы. Тема остается неизменной, уровень динамического напряжения повышается благодаря подключению новых инструментов (в том числе маримбы, фортепиано, челесты, вибратона, чембало), сопряжению разрастающихся фактурных пластов и образованию многослойной музыкальной ткани, сочетающей все виды длительностей в порядке уменьшения. Таким образом, традиционные приемы развития — непрерывность проведений темы, ритмическое диминуирование и расширение фактуры — сочетаются с новыми в виде многочисленных удержанных противосложений, политональных соединений контрапунктических голосов и разрастающихся оркестровых ресурсов. Это приводит к созданию эффекта вторичной остинатности — возникновению в партиях челесты и чембало ритмической поступи чаконь (в самой теме ее нет).

В Пассакалии для большого симфонического оркестра Шнитке имеется не только основная тема, но и четырнадцать тематических пластов, которые не слышны, однако видимы в партитуре. В. Ценова пишет об этом: «...сами пласты дифференцированно не воспринимаются, а их перестановки превращаются в сонорный вертикально-подвижной контрапункт. Целостное впечатление от такого сонорного вертикально-подвижного

³ Подробный анализ сочинения дан в исследовании Т. В. Франтовой [см.: Франтова 2004, 205–209].

⁴ Фактурное прогрессирование предполагает трансформацию и наложение фактурных форм, использование кластеров, глиссандирования, напластований звуковых континуумов, аккордовых дублировок линий, сверхмногоголосия, что влияет на фактурно-пространственную организацию сочинения.

контрапункта — движение грандиозной звуковой массы, в которое постепенно вовлекаются сонорные пласты разной тематической и смысловой окраски» [Ценова 1987, 69].

Совсем иной пример — аналог подвижной пассакалии, возникающий в 4-й картине оперы «Виринея» С. Слонимского (ил. 4):



Ил. 4. С. Слонимский. Опера «Виринея». 4-я картина

Fig. 4. S. Slonimsky. Opera “Virineya”. 4th tableau

Четырехтактовая тема распадается на четыре мотива, отличие которых основано на их ладовой перекраске. Каждая пара мотивов образует единое целое, благодаря возникающей интонационно-ритмической остиности. Гармоническая конструкция темы, многократно звучащей в басу, основана на постепенном наслаивании на нее дублирующих голосов, соединяющихся в аккордовые комплексы. Фактурное развитие приводит к объединению родственных голосов в пласты. В каждой вариации тема воспроизводится в полном объеме, но претерпевает внутреннее развитие, которое усложняется гармоническими вертикалями. Данный процесс способствует образованию все более напряженных диссонирующих аккордов и в результате приводит к полному распаду тональности. Как отмечает А. Милка, «... максимума этот эффект достигает в последней вариации, в которой тема предстает в одеянии двенадцатизвучных аккордовых комплексов. Это и кульминационный момент ситуации» [Милка 1976, 25].

Ил. 5. С. Слонимский. Опера «Виринея», 4-я картина (последняя вариация)

Fig. 5. S. Slonimsky. Opera “Virineya”. 4th tableau (the last variation)

В современной пассакалии чаще доминируют новые выразительные средства (контрапункты пластов, кластер, сонор) и приемы проведения темы (рассредоточение, мультиплицирование). При повторении темы не всегда сохраняется ее интервалика: звуки разбрасываются по разным октавам, сама тема проводится от разных тонов и становится неузнаваемой. Подобную картину ярко демонстрируют чаканы из Второй и Четвертой симфоний Г. Корчмара.

Рассмотрим вариационно-полифоническую конструкцию и ее роль в Четвертой симфонии композитора. По словам автора, в первоначальном варианте произведение имело программные названия частей — «Catabasis», «Catastrofa», «Catarsis», которые позже композитором были сняты. I часть симфонии (*Moderato sostenuto*) представляет собой квази-чакону. Ее тема первоначально звучит одnogолосно, однако собранная в вертикаль, она образует своеобразный «микрoкластер»⁵, объединенный тональным центром С, постоянно мигрирующий между мажоро-минором (терцовые звуки *e – es*) и содержащий модификации монограммы ВАСН. Развитие ладового комплекса темы направлено на создание ее новых вариантов. Подобная вариантность проникает в драматургическое развитие и части, и симфонии в целом. Начальные проведения близки традиционным, но в дальнейшем тема подвергается интонационно-ритмическим модификациям, и чакона «отступает», сохраняя, однако, важное драматургическое значение. Она становится центральной осью всего развития и появляется в драматической кульминации II части симфонии в виде зловеще звучащего аккордового комплекса. Границы проведения темы завуалированы, а после пятого проведения исчезает и ее гармоническая основа. Появившееся новое удержанное противосложение⁶ становится главенствующим и сочетается с темой чаканы в обращении (ц. 15 партитуры), сама же тема подвергается непрерывным интонационным преобразованиям и метрическим смещениям.

Анализируемая чакона представляет собой крещендирующую композицию, в которой сопряжены нескольких форм: черты фути проявляются в рассредоточенных проведениях темы, звучащей в обращенном и ракоходном контрапункте с каноническим соединением ее мотивов; рондальность обнаруживает себя в эпизодических появлениях новых тематических образований; трехчастность — в наличии контрастного

⁵ Так ее обозначил сам композитор в беседе с автором настоящей статьи в марте 2003 года.

⁶ Тотально удержанные контрапункты — один из часто встречающихся в пассакалиях приемов. См. Вторую симфонию, Второй и Третий *concerti grossi* А. Шнитке, Второй скрипичный концерт Б. Тищенко, Пассакалию и фугу для струнного оркестра В. Блока.

центрального эпизода. Во II части симфонии автор предполагает «звуко-изобразительное начало и зрительный ряд — крушение мчащихся навстречу друг другу поездов»⁷, что в результате создает эффект мощной и жуткой кульминации. Тема чаконы здесь появляется внезапно — в момент катастрофы. В III части симфонии, написанной в сонатной форме, главная партия, при отсутствии темы чаконы, сохраняет заявленный ранее принцип смены ладового наклона: *e-es, a-as, f-fis*. Данный пример так или иначе демонстрирует возрастание уровня модификаций темы: наряду с проведениями начального микрокластера от разных звуков — ее контрапунктические, тонально-гармонические, тембро-ритмические и структурные преобразования. В своем финальном облике тема «распадается», тем самым оказывая влияние на целостную композицию произведения: цикл выявляет идею рассредоточенной формы, драматургически объединенной и сцепленной темой чаконы.

Форма чаконы из Второй симфонии Г. Корчмара (III часть) с самого начала демонстрирует тенденцию к отступлению от традиционности: в процессе развития происходит пуантилистическое разбрасывание сегментов темы по всему звуковому пространству. Звуковая трансформация темы, а позже ее полное исчезновение, одновременно с прогрессирующим нарастанием контрапунктических голосов, уплотнением и разрастанием музыкальной ткани, создают эффект постепенного расширения диапазона переплетающихся линий и насыщают фактуру особой экспрессией. Свобода в построении композиции чаконы ощущается уже с четвертого проведения, в котором тема полностью растворяется в оркестровой фактуре. Финал цикла тематически контрастен и строится на новом материале, однако в нем дважды, как напоминание, возникает оstinатная тема III части. В центральном разделе ее появление отмечено разреженным оркестровым звучанием, и можно предположить, что это одиннадцатое проведение (вариация). На стадии коды, в последнем, двенадцатом проведении, тема предстает в виде хорала с ликующим мажорным наполнением (ц. 86 партитуры).

Использованные композитором в отмеченных выше симфониях приемы перенесения заключительных вариаций в другую часть цикла — не частое явление в подобных оstinатных формах. Оно четко демонстрирует тип рассредоточенной формы, связанной тематическими сегментами и общей идеей.

Новая пассакалия и чакона получают широкое распространение в малых, камерно-ансамблевых, концертных и сонатно-симфонических цик-

⁷ Устный комментарий Г. Корчмара, высказанный в беседе с автором настоящей статьи.

лах. В камерно-инструментальной музыке их трактовка связана с выражением лирического и элегического начала. Вхождение пассакалии в концертные жанры определяет ее виртуозное толкование и расширяет образную семантику. Пассакалия адаптируется в атмосфере концертности и наполняется новым содержанием. Основополагающее значение в этой ситуации приобретает техническая виртуозность, концертное выступление групп и отдельных инструментов, смена темпов и динамических нюансов, тембровые сопоставления *solo* и *tutti*, неуклонное эмоциональное *crescendo*. Важнейший акцент падает на артикуляцию, с подключением специфических приемов исполнения и штрихов. Неожиданная и немаловажная роль отводится диалогичности, свободной импровизационности контрапунктических голосов, усилению контраста тембровых красок, колорированию как самой остиной темы, так и всех сопутствующих голосов⁸. Использование пассакалии в разных частях камерного и симфонического циклов делает возможным ее образные и жанровые модуляции.

Таким образом, новые тенденции мышления в музыкальном искусстве второй половины XX столетия генерируют преобразование всей формообразующей и жанровой системы. Композиторское творчество рождает многообразие форм — от традиционных и переосмысленных до новейших индивидуализированных. Пассакалия и чакона на рубеже XX–XXI веков глубоко и разносторонне интерпретируются как в виде крупномасштабных самостоятельных пьес, так и в качестве составной части цикла. Не все свои сочинения композиторы называют «пассакалия» или «чакона», однако в них имеет место принцип повторения темы в басу, что в полной мере соответствует барочной традиции. Как отмечал Л. Н. Раабен, «пассакалийность»⁹ стала своего рода взглядом на жизнь и способом ее отражения; определяющей здесь оказывается не столько сама форма *basso ostinato* и принцип остиности, сколько те образные функции, носителем которых является пассакалия. И. Земцовский подчеркивает «заклинательную семантику» жанра, утверждая, что ее формируют и специфические истоки (сарабанда, марш, похоронное шествие), и определенное философское *credo* [Земцовский 1971, 36]. Новое содержание рассматриваемых жанров у современных отечественных авторов охватывает широкий спектр образов, но на первый план выступают значительные идейные концепции — вечные темы жизни и смерти, добра и зла, глобальные проблемы выживаемости человечества в современном мире.

⁸ См., например, Концерт для скрипки с оркестром № 4 и *Concerto Grosso* № 2 А. Шнитке.

⁹ Это выражение в приведенном контексте Л. Н. Раабен применял в своих лекциях 1970-х годов в Ленинградской консерватории.

Эта линия впервые наметилась в творчестве Шостаковича — во многих его произведениях происходит усиление остигатности как одного из методов воплощения человеческой воли, настойчивости, непреклонности. Именно в тяжелое военное время (1942–1943 годы) в Восьмой симфонии появляется самая трагическая пассакалия композитора, о которой Л. Мазель писал: «...это длительный эпизод трагического оцепенения и углубленных, возвышенно-скорбных размышлений. Вместе с тем, это и образ опустошения, который вызывает ассоциации с пейзажем орого, мертвенно-фантастического колорита» [Мазель 1978, 338]. Творчество композитора явилось отправной точкой для многих последующих авторов. Как правило, в их произведениях выражена сложная картина мира, навеянная философскими размышлениями и трагическими событиями. Отмеченные особенности сложного времени, побуждающие композиторов обращаться к пассакалии, находят преломление в произведениях с характерными отзвуками военной темы или эмоциональным откликом на те или иные скорбные ситуации. Среди них — Вторая (1978) и Четвертая (1990) симфонии Г. Корчмара, его же сочинение «Не ручей, а море...» — Метаморфозы темы ВАСН для скрипки и альта (2000), Третья симфония Н. Жиганова (1973), Пятая симфония Б. Тищенко (1976), Симфония для камерного оркестра и меццо-сопрано Ю. Левитина (1965), Вторая соната для фортепиано Б. Архимандритова (2002)...

Изменение эстетических идеалов и эволюция музыкального языка в творчестве авторов второй половины столетия отражаются как на образно-эмоциональном содержании пассакалии и чаканы, так и на их музыкальном материале и формообразовании, проявляясь в новом типе тематизма и способах его развития. Включение вариационно-полифонических жанров в новый пространственно-временной континуум способствует значительному обновлению их содержания. Потребность в динамическом развитии материала сказывается в накоплении кардинальных изменений темы к концу, расслоении произведения на несколько сфер выразительности с образованием макроформы. Обновленные жанры впитали в себя практически весь традиционный арсенал выразительных средств — в органическом соединении с новыми принципами современного музыкального языка. Произведения Б. Бартока, Б. Бриттена, И. Стравинского, П. Хиндемита и Д. Шостаковича стали отправной точкой для Г. Белова, Э. Денисова, Г. Корчмара, С. Слонимского, Б. Тищенко, Ю. Фалика, Р. Щедрина, А. Шнитке и многих других авторов. Сочетание традиционных и нетрадиционных приемов развития позволило вдохнуть в старинные жанры новую жизнь. Иная звуковысотная организация музыкального материала, сопряжение в пассакалии-чаконе специфических

и неспецифических средств выразительности, а также элементов других жанров, способствуют тому, что их музыкальный язык становится полисемантическим. Недаром отмечает исследователь, что пассакалия в предшествующем периоде «не содержала в себе столь ярких контрастов, порожденных обращением к разным музыкально-стилистическим сферам, столь резкого противопоставления разных музык» [Комиссинский 1978, 134]. Изучение исторической жизни пассакалии и законы дает материал для широких обобщений и теоретических выводов.

Литература

- Земцовский 1971 — *Земцовский И. И.* Народное в современном: Опыт стилистического анализа // Советская музыка. 1971. № 8. С. 30–37.
- Мазель 1978 — *Мазель Л. А.* О восьмой симфонии Шостаковича // Вопросы анализа музыки. М.: Советский композитор, 1978. С. 336–346.
- Милка 1975 — *Милка А. П.* Относительно функциональности в полифонии // Полифония: сборник статей / Сост. и ред. К. И. Южак. М.: Музыка, 1975. С. 64–104.
- Милка 1976 — *Милка А. П.* Сергей Слонимский: монографический очерк. Л.; М.: Советский композитор, 1976. 109 с.
- Холопова 1994 — *Холопова В. Н.* Типология музыкальных форм второй половины XX в. (60–80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: сборник трудов. Вып. 132 / Сост. Э. А. Стручалина. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 46–69.
- Франтова 1994 — *Франтова Т. В.* Неклассические полифонические формы в музыке советских композиторов 60–70-х годов // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: сборник трудов. Вып. 132 / Сост. Э. А. Стручалина. М.: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 216–232.
- Франтова 2004 — *Франтова Т. В.* Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов-на-Дону: Эверест, 2004. 403 с.
- Ценова 1987 — *Ценова В. С.* О полифонии в музыке московских композиторов 1980-х годов // Традиционное и новаторское в современной музыке: сборник научных трудов / Отв. ред. Е. Назайкинский. М.: Московская консерватория, 1987. С. 62–82.

References

- Zemtsovsky I. I. (1971) Narodnoe v sovremennom: Opyt stilisticheskogo analiza [Folk style in the modern creativity: The experience of stylistic analysis]. In: Sovetskaya muzyka. 1971. № 8. P. 30–37. In Russian.
- Mazel L. A. (1978) O vos'moy simfonii Shostakovicha [About Shostakovich's Eighth Symphony]. In: Voprosy analiza muzyki [Issues of music analysis]. Moscow: Sovetskiiy kompozitor. P. 336–346. In Russian.
- Milka A. P. (1975) Otnositel'no funktsional'nosti v polifonii [Regarding functionality in polyphony]. In: Polifoniya: sbornik statey [Polyphony. Collection of articles]. Ed. by K. I. Yuzhak. Moscow: Muzyka. P. 64–104. In Russian.

- Milka A. P. (1976) Sergey Slonimsky: monograficheskiy ocherk. [Monographic essay]. Leningrad, Moscow: Sovetskiy kompozitor. 109 p. In Russian.
- Kholopova V. N. (1994) Tipologiya muzykal'nykh form vtoroy poloviny XX veka (60–80-e gody) [Typology of musical forms of the second half of the 20th century (60–80s)]. In: Problemy muzykal'noy formy v teoreticheskikh kursakh vuza: sbornik trudov. [Problems of musical form in theoretical courses of the university: Collected materials]. Iss. 132. Comp. by E. A. Struchalina. Moscow: RAM imeni Gnesinykh. P. 46–69. In Russian.
- Frantova T. V. (1994) Neklassicheskie polifonicheskie formy v muzyke sovetskikh kompozitorov 60–70kh godov [Non-classical polyphonic forms in the music of Soviet composers of the 60–70s]. In: Problemy muzykal'noy formy v teoreticheskikh kursakh vuza: sbornik trudov. [Problems of musical form in theoretical courses of the university: Collected materials]. Iss. 132. Comp. by E. A. Struchalina. Moscow: RAM imeni Gnesinykh. P. 216–232. In Russian.
- Frantova T. V. (2004) Polifoniya A. Shnitke i novye tendentsii v muzyke vtoroy poloviny XX veka. [Polyphony of A. Schnittke and new trends in music of the second half of the 20th century]. Rostov on Don: Everest. 403 p. In Russian.
- Tsenova V. S. (1987) O polifonii v muzyke moskovskikh kompozitorov 1980-kh godov [About polyphony in music of Moscow composers of the 1980s]. In: Traditsionnoe i novatorskoe v sovremennoy muzyke: sbornik nauchnykh trudov [Traditional and innovative methods in modern music]. Ed. by E. Nazaikinsky. Moscow: Moskovskaya konservatoriya. P. 62–82. In Russian.

Григорьева, Ирина Леонидовна

ORCID: 0000-0001-5818-391X

SPIN-код: 5386-4863

e-mail: irinaccord@mail.ru

Преподаватель кафедры баяна и аккордеона Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Irina L. Grigorieva

ORCID: 0000-0001-5818-391X

SPIN-code: 5386-4863

e-mail: irinaccord@mail.ru

Teacher at the Bayan and Accordion Division of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

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

Баян в творчестве современных петербургских композиторов

Статья посвящена обзору баянного творчества современных петербургских композиторов А. Радвилевича, М. Крутика, С. Левковской, И. Остромогильского, Е. Петрова, Г. Банщикова, В. Раннева, Б. Филановского, С. Хисматова. Автор рассматривает тематику и художественные образы баянных композиций. С позиций приближения к свойствам инструментального театра исследуется метод взаимодействия инструментов в ансамблевых сочинениях с баяном. Описываются исполнительские приемы, используемые современными композиторами в пьесах для баяна.

Ключевые слова: *современные петербургские композиторы, М. С. Крутик, С. С. Левковская, И. В. Остромогильский, Е. В. Петров, А. Ю. Радвилевич, Г. И. Баншиков, В. В. Раннев, Б. Д. Филановский, С. М. Хисматов, баянная музыка XXI века, инструментальный театр, обращение к слову, кластеры.*

УДК 7; 78 (780.8)

ББК 85.315.3

Bayan in the Works of Contemporary St. Petersburg Composers

The article is devoted to the overview of bayan works by contemporary St. Petersburg composers: Alexander Radvilovich, Mikhail Krutik, Sofia Levkovskaya, Ilya Ostromogilsky, Evgeny Petrov, Gennadiy Bانشchikov, Vladimir Rannev, Boris Filanovsky, Sergey Hismatov. The author considers the subjects and artistic images of the bayan music pieces. The way of interpretation of musical instruments in ensemble with bayan is explored as a kind of an instrumental theatre. The performing techniques used by the composers for bayan are described.

Keywords: *modern composers of St. Petersburg, Mikhail S. Krutik, Sofia S. Levkovskaya, Ilya V. Ostromogilsky, Evgeny V. Petrov, Alexander Yu. Radvilovich, Gennadiy I. Bانشchikov, Vladimir V. Rannev, Boris D. Filanovsky, Sergey M. Khismatov, bayan music of the 21st century, instrumental theatre, word in music, clusters.*

DOI: 10.26156/OM.2019.42.04.006

Ирина Григорьева

Баян в творчестве современных петербургских композиторов

Музыка XXI века отмечена многообразием стилей и жанров, свободным претворением опыта и достижений, накопленных в прошлые века, и воплощением новых идей. Одним из признаков современной академической музыкальной культуры является активное использование инструментов, не входящих в традиционный состав симфонического оркестра, и обогащение исполнительских средств. Как пишет композитор А. Ю. Радвилович, «расширенная трактовка инструментов стала неотъемлемой частью новой музыки и современной композиторской техники» [Радвилович 2007, 11]. Расширяются и функции «исполнителя инструменталиста, который в произведениях современных авторов играет не только на „своем“ инструменте, но и на одном или даже нескольких других инструментах, поет, свистит, произносит текст» [Радвилович 2007, 12–13].

Баянное искусство XXI века отражает общие процессы, происходящие в современной музыке. Баян как инструмент с богатейшими звуковыми возможностями побуждает профессиональных композиторов к созданию сочинений разнообразного художественного содержания. Однако при всей востребованности инструмента, его потенциал полностью еще не реализован. Именно поэтому изучение темброкolorистических и образных возможностей баяна в сочинениях современных композиторов становится актуальным.

В рамках данной статьи представлен обзор баянного творчества петербургских авторов XXI века с описанием некоторых сочинений. Материал исследования составили

сольные и ансамблевые произведения Г. Банщикова, М. Крутика, С. Левковской, И. Остромогильского, Е. Петрова, А. Радвиловича, В. Раннева, Б. Филановского, С. Хисматова.

В статье используется принятая в русском баянном искусстве терминология, по условиям которой *аккордеон* и *баян* разграничиваются как инструменты. В русской исполнительской практике и теории баян рассматривается как самостоятельный инструмент — трансформация венского аккордеона и русской гармонии. В пользу автономии баяна и аккордеона говорит отличие их тембров, разное устройство клавиатур правого корпуса и разный диапазон инструментов, что вызывает необходимость делать переложения при исполнении баянной музыки аккордеонистами. В противовес этой точке зрения, в западной культуре сложилась стойкая традиция считать баян лишь *разновидностью аккордеона* и именовать баян кнопочным аккордеоном, в отличие от клавишного аккордеона с присущей ему клавиатурой фортепианного типа. Заметим, что некоторые отечественные композиторы (М. Крутик, Б. Филановский), сочиняя для баяна, могут обозначать его в партитурах своих произведений как аккордеон, следуя западной традиции.

В XXI веке основной сферой музыкальных поисков нередко становится звук как таковой [см.: Третьякова 2012, 14], что предполагает раскрытие его выразительных качеств с помощью разнообразных тембровых решений, во многом зависящих от неординарных инструментальных составов.

Звучание баяна создает особое тембровое пространство, которое заметно выделяется на фоне других инструментов. В современном баянном репертуаре, созданном петербургскими композиторами, интерес к взаимодействию разных тембров в произведении приводит к появлению множества ансамблевых композиций (количественно преобладающих над сольными). Среди таких работ выделяются камерно-инструментальные произведения **Евгения Викторовича Петрова** (р. 1973): «Экспромт-фантазия» для камерного ансамбля (2002), «Badinerie» для двух баянов и ударных (1996, 2004), «Как дед репку тянул» — «шутейное действо для веселого ансамбля» (1997, 2004), «Третий концерт» для камерного ансамбля (2005), «Время собирать камни» для «Терем-квартета» и камерного оркестра (2005), «La Serenata» для «Терем-квартета» и камерного оркестра (2006).

Баян активно вводится Е. Петровым в новые редакции прежних сочинений: Вариации на тему Хармса для баса и камерного ансамбля (2008, в оригинале для баса и фортепиано); «Юность», вальс для скрипки и баяна (2009, в оригинале для струнного оркестра); «Astortango» для кларнета,

виолончели, баяна и фортепиано (2010, в оригинале для балалайки и фортепиано); «О. Генри-сюита» для кларнета, гитары, баяна, фортепиано и виолончели (2017, в оригинале музыка к спектаклю петербургского «Театра Дождей» по рассказам О. Генри «О. Днажды... Сказки каменных джунглей» для баяна, скрипки, фортепиано, гитары, контрабаса и ударных).

Тематика произведений Е. Петрова разнообразна. Ей соответствует и выбор музыкального материала. «Экспромт-фантазия» для камерного ансамбля воспринимается как «парад» известных музыкальных цитат: мотивами из Пятой симфонии Л. Бетховена обрамляются тематические включения из Увертюры к опере Дж. Россини «Севильский цирюльник», «Танца маленьких лебедей» П. И. Чайковского, «Танца с саблями» А. И. Хачатуряна, «Кампанеллы» Ф. Листа, симфонии № 40 и «Маленькой ночной серенады» В. А. Моцарта. В «калейдоскоп» популярных классических мелодий вписывается тема песни Р. Паулса «Старинные часы». В подобном соревновании различных стилей выигрывают ирония и задорный юмор.

В «Третьем концерте» для камерного ансамбля доминирует индивидуальный материал, хотя в отдельных разделах слышны аллюзии на ритм и интонации бетховенской «темы судьбы», мотивы И. Альбениса («Астурия») и Г. Свиридова («Время, вперед!»).

В основу сочинения «Время собирать камни» легли фольклорные темы: русская песня «Я на камушке сажу» и английская «Heu, Ho, Nobody at Home». Музыкальный материал этой яркой концертной пьесы, созданной для «Терем-квартета», сочетает ритмы джаза, эстрадных песен и свободной импровизации, соответствующие исполнительскому стилю *кроссовер*¹.

Е. Петров работает с баяном преимущественно в поле традиционных исполнительских ресурсов. Из специфических приемов он эпизодически использует обычное тремоло мехом, например, в пьесе «Badinerie». Пожалуй, в его музыке наибольший интерес представляют поиски различных тембровых сочетаний баяна с другими инструментами в условиях до-ступного, демократичного музыкального языка. Введение Е. Петровым

¹ Термин *кроссовер* (англ. crossover) используется главным образом в музыкальной индустрии для обозначения песен или артистов, оказавшихся в нескольких чартах; чарт как перечень наиболее популярных песен и артистов обычно предполагает определенную принадлежность какому-либо музыкальному стилю (джаз, классика, диско, кантри, ритм-энд-блюз) [см.: Stilwell 2001, 727].

Музыкальные композиции *кроссовер* синтетически соединяют в себе черты нескольких музыкальных стилей, связанных с популярной культурой. По мнению артистов ансамбля «Терем-квартет», «любое соединение, объединяющее два и более музыкальных стиля, уже является кроссовером». (Терем-квартет. Что такое музыкальный стиль «кроссовер»? URL: <https://terem-quartet.com/blog/3886/> дата обращения: 09.09.2019).

баяна в партитуру музыки к спектаклю «Театра Дождей» «О. Днажды... (Сказки каменных джунглей)» обозначило существующую в настоящее время традицию использования баянного тембра в театральных сочинениях.

Баян проникает в оперный жанр и успешно применяется такими авторами, как А. Радвилевич (микроопера «Помеха», 2003), В. Раннев («Синяя борода. Материалы дела», опера в 2-х действиях, 2010), С. Хисматов (мини-оперы «to the left», 2008–2009 и «to the left II: “SOUVENIR from Russia with love”, 2012); список дополняет «Цирк Принтинпрам» Л. Резетдинова (китч-оперетта для четырех солистов и камерного ансамбля, 2002).

Баянное творчество **Геннадия Ивановича Банщикова** (р. 1943) ориентировано на жанр сонаты, в котором он написал четыре сочинения: сонаты для баяна № 1 (1977), № 2 (1984), № 3 (1987) и сонату для готово-выборного баяна № 4 (2002). Соната № 4 посвящена баянисту О. М. Шарову, впервые она была исполнена в петербургском Доме композиторов в 2002 году. Произведение отличается глубоким философским содержанием, основанным на теме борьбы света и тьмы. При раскрытии сложного, конфликтного «сюжета» композитор моделирует сферу психологизма, характерного для стиля Д. Д. Шостаковича. Тематизм композиции, далекий от фольклорных истоков традиционного баянного репертуара, состоит из лаконичных мотивов, получающих неожиданный «размах» в своем развитии, симфоническом по природе. Интересна трактовка баяна Г. Банщиковым в этой сонате. Баян приобретает свойства инструмента-оркестра: представлена богатая палитра баянных регистров, ассоциирующихся с тембрами инструментов симфонического оркестра; используется насыщенная многофункциональная фактура изложения. Особым авторским акцентом отмечено применение композитором такого популярного баянного исполнительского приема, как *тремоло мехом*. Своеобразие и индивидуальность его использования Г. Банщиков воплотил в варианте переключки правой и левой рук во второй части сонаты, что рождает особый ирреальный эффект с оттенком «судорожности».

Создание Г. Банщиковым высокохудожественных произведений циклического жанра в уже 1970-е годы способствовало развитию баянной литературы и вдохновило многих других петербургских композиторов (Л. Пригожина, Е. Римшу, В. Соколова, А. Томчина и др.) на написание концепционных сочинений для баяна.

Академические инструментальные жанры представлены в сочинениях **Ильи Вениаминовича Остромильского** (р. 1981): сонаты для баяна № 1 (2006) и № 2 (2017), Scherzo-misterioso для баяна (2007), «Диалог» для виолончели и баяна (2015), симфония № 4 для баяна и струнного оркестра (2017). Среди программных сочинений этого автора внимания

заслуживает сюита для аккордеона или баяна «Образы Древней Греции» (2010), состоящая из семи самостоятельных частей, которые следуют друг за другом по принципу темпового контраста: «Дельфийская пифия и жрец», «Аполлон побеждает Пифона», «Приношение Урании-небесной музе», «Нить Ариадны», «В царстве мрачного Аида», «Похищение Персефоны», «Эвридика (последний взгляд)». Возможно выборочное исполнение нескольких частей сюиты, но с обязательным завершением седьмой частью.

Композитор комментирует, что баян для него — это мини-орган, но вместе с тем и самостоятельный инструмент со своим спектром колористических возможностей². Поэтому в произведениях Остромогильского очень широко применяются специфические приемы игры на баяне. Показательно с данной точки зрения уже первое его баянное сочинение, Соната для готово-выборного баяна № 1 (2006), в которой используются кластеры, глиссандо, тремоло мехом, вибрато, рикошеты, игра на воздушном клапане. В совокупности здесь образуется своего рода «энциклопедия» современных исполнительских приемов, способствующих наиболее точной передаче авторского замысла.

Тема древнегреческой мифологии оказалась близка **Александру Юрьевичу Радвилевичу** (р. 1955), который написал композицию «Сфинкс» для баяна и фортепиано (2002). В этом сочинении Радвилевич ищет необычные краски в сочетаниях тембров баяна и фортепиано. Аккорды в партии баяна звучат подобно струнному оркестру и продлеваются, угасая, в партии фортепиано. Автор варьирует фактуру и диапазон, длительность и плотность созвучий, их динамику. Композитор широко использует специфические приемы игры на баяне — нетемперированное глиссандо, ритмически «сжимающееся» тремоло, аккорды, исполняемые вибрато. Интересно и то, как заканчивается произведение: в аккорде поочередно отпускаются нижние звуки, в результате чего в третьей октаве остается последняя нота *соль*, звенящая, словно *ультразвук*.

А. Радвилевич вводит баян в партитуры масштабных сочинений: «*Sinfonia Sacra*» для смешанного хора, валторны, скрипки, баяна и ударных (2001); микроопера на слова Д. И. Хармса «Помеха» для баяна, трех певцов, чтеца и камерного ансамбля (2003); «*Большой брат*», антиутопия для баритона, невидимого баса, двух радиодикторов, женского хора и ансамбля на слова Дж. Оруэлла, Е. И. Замятина, О. Хаксли и Г. Гессе (2007).

Баян находит широкое применение в творчестве композитора **Бориса Даниловича Филановского** (р. 1968). С начала 2000-х годов его деятель-

² Сообщено автору статьи в личной беседе с композитором 18 февраля 2018 года.

ность была тесно связана с благотворительным фондом культуры и искусства «Про Арте», на базе которого он создал ансамбль современной музыки «eNsemble», развернувший активную концертную деятельность в 2002–2014 годах. В рамках проектов фонда «Про Арте» ансамбль впервые исполнил ряд сочинений Б. Филановского, а также многих других петербургских композиторов. Значительной творческой удачей для развития баянного репертуара в Санкт-Петербурге явилось активное участие в «eNsemble» баяниста Сергея Евгеньевича Чиркова (р. 1980); он стал первым исполнителем более 100 новых сочинений для баяна отечественных и зарубежных авторов — Б. Филановского, А. Радвиловича, В. Раннева, И. Фиделе, Т. Кесслера и других.

Названия сочинений Б. Филановского отличаются особой экстравагантностью: «Перводвигатель» для баяна / органа (1995), «Музыка вслед» для флейты, четырех виолончелей и баяна (1998); «Un messe de...» для современных и/или ранних инструментов и голосов (по мотивам Турнейской мессы XIV века, 2001). Многие из его композиций появились в тесной взаимосвязи с другими искусствами. Так, столкновение формы и цвета в картинах «Формула космоса» и «Формула весны» Павла Филонова были запечатлены Филановским в Концерте «Полифонион» для расширенной скрипки, баяна и шести инструментов (2001). Характерные черты архитектурного творчества Алвара Аалто («горизонтальность, функциональность, экономия, конструирование из простейших контрастных форм»³) демонстрирует пьеса «Aalto functions» для кларнета / бас-кларнета, виолончели и баяна (2008). В основу ряда сочинений композитора с участием вокальных голосов или чтецов были положены литературные произведения: «Нормальное» для голоса и ансамбля (2005), «бздмн» для мужского голоса, струнного трио и баяна (2006), «Три четыре» (лирические сцены не для театра) для четырех голосов, одиннадцати исполнителей и видео-проекции (2011), «Scompositio» для певицы, тринадцати исполнителей и аудиопроекции (2014).

В сочинении «Нормальное» композитор в пародийной манере изображает совещание редколлегии литературного издания, используя тексты второй и восьмой частей романа В. Сорокина «Норма». Социальная тематика оказывается в центре произведения «бздмн», созданного на основе текстов бездомных из документальной книги «Расскажи свою историю»⁴.

³ Aalto functions (2008) 11' // Composer Boris Filanovsky's website. Место в сети композитора Бориса Филановского. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.filanovsky.ru/tu/aalto.html> (дата обращения: 20.05.2019).

⁴ Расскажи свою историю: Сборник. Изд. Фонд «Ночлежка» и Издательский дом «На дне». СПб.: На дне, 1999.

На четыре текста Л. С. Рубинштейна («Домашнее музицирование», «Мама мыла раму», «Чистая лирика», «Всюду жизнь») было написано сочинение «Три четыре». История Эммы Хаук стала основой пьесы «Scompositio», идея которой заключается в анализе раздвоения личности персонажа и намерении передать это состояние с помощью музыки через два звуковых плана — внешний и внутренний.

Наиболее ярко Филановский раскрывает возможности инструмента в пьесе «Collectivision» для семи губных гармоник и баяна (2011). Автора вдохновила идея неосуществленного проекта уникального здания К. Мельникова «Сонная соната», которое должно было стать оздоровительным центром для людей, спящих в окружении специальных звуков и ароматов [Manaugh 2007]. Макет этого строения с множеством комнат-ячеек отдаленно напоминает резонаторные планки и гармоник, и баяна, что, возможно, и обусловило обращение композитора к данным инструментам. Губные гармоники по строю повторяют все семь нот и органично сливаются с баяном, образуя новый специфический тембр. Такое разнообразие художественных идей указывает на основной принцип творчества Б. Филановского: «Быть другим в каждом произведении» [Жукова 2010, 102].

С деятельностью фонда «Про Арте» связано творчество и других петербургских композиторов — В. Раннева, М. Крутика, С. Левковской, С. Хисматова. На концерте проекта «Без дома» было исполнено произведение с участием баяна под названием «Немое» (2007) **Владимира Владимировича Раннева** (р. 1970), затрагивающее тему равнодушия общества к жизни бездомных людей. В других его композициях представлены разнообразные инструментальные составы, например: «Марш» для скрипки и баяна (2009), «Вот такая любовь» для женского голоса, камерного ансамбля (с баяном) и интерактивной электроники на текст из сборника «Рукописный девичий рассказ» (2009); Симфония «Номер один» для женского голоса, баяна, восьми камертонов и электроники (2009). Единственное произведение Раннева для баяна соло «P est na. iss O ex glo ae» (2009)⁵ показывает специфическую интерпретацию материала, пришедшего из творчества другого композитора (в данном случае это «Missa O Rex Glorise» Дж. Палестрины). Для реализации художественного замысла композитор выбирает тембр баяна и достигает того, что музыкальный текст Дж. Палестрины, измененный за счет продуманных пауз, не опознается и не улавливается, хотя и составляет конструктивную основу пьесы. Ритмизованная мелодия, изобилующая паузами-вычленениями, преры-

⁵ Пьеса также может исполняться в варианте трио для флейты, бас-кларнета и баяна.

вается резкими «всплесками» кластеров, вносящих контраст в статичную картину общей громкостной динамики сочинения (выдержанное *pp* без малейшего усиления и ослабления звучания). В аннотации к сочинению композитор пишет: «*P est na. iss O ex glo ae*» — это «Palestrina. Missa O Rex Gloriam», на которую я взглянул как на старую фреску, фрагменты которой со временем раскрошились и осыпались <...> Это музыка о памяти, которая из потерь одного создает другое».

Специально для композиторского конкурса «Пифийские игры», устроенного фондом «Про Арте» в 2002–2014 годах, был создан ряд сочинений на заданную тему — с участием баяна. Так, в 2002 году конкурсантам было предложено интерпретировать в своей музыке *формулы* художника-авангардиста Павла Филонова⁶. Его картина «Формула весны» вдохновила нескольких авторов, но главный приз был отдан «Формуле весны» **Софии Сергеевны Левковской** (1965–2011).

Как и другие участники «Пифийских игр», особое внимание С. Левковская уделяла названиям своих сочинений. Следуя тенденции «поворота к слову» в академической инструментальной музыке [см.: Холопова 2015, 84–85], названиями своих произведений многие композиторы демонстрируют совершенно специфическую программу. «Слово» в большинстве случаев не обозначает сюжет. Это — интеллектуальный импульс, который необходимо воплотить музыкальными средствами. «Название — само слово — должно быть несколько таинственным, ироничным (возможно даже, двусмысленным), хотя бы отдаленно знакомым и... забавным. Предполагается некая интеллектуальная игра типа шарады ассоциаций», — писала С. Левковская [Левковская 2010, 44]. «Объемные» названия характерны, в том числе, для ее произведений с баяном, среди которых, кроме «Формулы весны», — «Мы» для скрипки, баяна и электроники (2002); «Собор. Исаакиевский собор. Исаакиевский кафедральный собор» для скрипки, органа (баяна), видео и электроники (2003); «Апельсиновый реквием» для ансамбля солистов (2009).

В большинстве произведений изменяется ракурс использования баяна. Баян становится участником театрального действия, частью так называемого инструментального театра. Причем инструментальный театр трактуется вполне определенным образом. Размышляя о перспективах композиторского творчества, С. Левковская писала: «Из музыкального звука уже извлечено практически все и в отношении филировки, и тембра,

⁶ П. Филоновым создан ряд картин с названием «формулы», в которых он воплотил идеи аналитического искусства: «Формула империализма» (1912), «Формула революции» (1920), «Формула весны» (1927–1929) и т. д.

и сонористических эффектов <...> само качество звука должно меняться <...> и перерасти в новое качество звукоизвлечения. <...> Настолько новое, что потребуются режиссура, сценография <...> Так называемая „смычка“ с театром — это естественный путь движения инструментальной музыки дальше» [Левковская 2008, 41].

«Формула весны» Левковской демонстрирует необычный инструментальный состав — баян, квинтет струнных, труба и колокола. Музыка передает движение множества фигур и одновременно раскрывает абсолютную обособленность составляющих элементов, что свойственно живописи П. Филонова. В сочинении применяется широкий спектр специфических баянных приемов. Уже первый звук партии баяна исполняется вибрато. Далее, обрастая хроматизмами, трансформируется в кластер, выполняющий функцию фоновой педали. Новый кластер, звучащий как резкий удар, открывает вторую часть сочинения. Есть и другой вариант кластерного звучания в этой части: кластер, «плывущий» вниз на глissандо. Прием нетемперированного глissандо в партии баяна появляется в переходе к третьей части, когда в «сползающих» тонах происходит успокоение и снятие напряжения. В репризе баян имитирует живое человеческое дыхание, заполняя паузы игрой на воздушном клапане.

В музыкальном материале композиции «Мы» используются разнообразные звуки окружающей среды: звон будильника, шум воды в душе, звонок телефона, различные варианты шагов (сквозь толпу, по лестнице, бегом), смех, бой курантов. В совокупности со скрипкой и баяном создается звуковая картина рядового дня музыканта, который только на сцене способен сосредоточиться на красоте музыки.

Из специфических приемов игры на баяне внимание привлекает шумовой эффект «*почти без воздуха на клапанах*» (стук быстро перебираемых клавиш, изображающий шорох), который объединяет начало и конец пьесы «Мы». Также на протяжении всей композиции применяются кластеры, подчеркивающие скерцозный характер движения. Театральный прием использован в самом конце пьесы: баянист должен простучать каблуками ритм, изображая окончание вечного бега.

В двух других произведениях С. Левковской — «Собор. Исаакиевский собор. Исаакиевский кафедральный собор» и «Апельсиновый реквием» — баян подменяет звучание органа. Впрочем, такая имитация сказывается на формировании особой семантики образа инструмента. И если в первом случае баян только «примеряет на себя» роль органа, то во втором действительно превращается в «короля всех инструментов».

В композиции «Апельсиновый реквием» отсутствует традиционная структура реквиема. Нет в нем и привычного хорового пения. Абрис текстов католических молитв передают скрипки, имитируя интонации человеческой речи на глассандо. Музыка сочинения пронизана трагизмом переживаний человека, ожидающего собственной кончины. И лишь апельсин, который подбрасывает пианист в начале и катит как мячик в самом конце произведения, смягчает восприятие. Кроме того, инструментальный состав позволяет в главной кульминации достичь мощи, подобной оркестру: баян, фортепиано, две скрипки, альт, виолончель, флейта, маримба, вибрафон, рейнстик, барабан бонго. Именно в этот момент плотные аккорды партии баяна *прорезают* всю музыкальную фактуру, он возвышается над остальными инструментами своим органоподобным звучанием.

Другим примером театрализации инструментальной музыки являются сочинения **Михаила Сергеевича Крутика** (р. 1980), они тоже имеют специфические названия: «Otto e Mezzo» для скрипки и баяна (2000); «Timeline» для скрипки, альтя и баяна (2005), «Collisions» для кларнета, скрипки, виолончели и баяна (2008). Инструментальный театр Крутика не связан непосредственно с использованием визуального ряда, но включает «изобразительные» приемы игры и персонализацию каждого инструмента. В рамках очередных «Пифийских игр», где заданная тема формулировалась так: «Pas De Mythe / Па Де Миф: музыка к воображаемому балету на мифологический сюжет», композиторы должны были определиться с солирующим тембром, олицетворяющим внутренний мир главного героя. В этом состязании прозвучал концерт для баяна струнных и ударных «Tusche» (2003) Крутика, где солирующий инструмент олицетворял внутренний мир героя. Элементы театрализации разнообразно проявляются в «Tusche». Например, в группе струнных используется прием *col legno*, который изображает ход часов. По замыслу автора, произведение посвящено древнегреческой богине судьбы. Композитор хотел передать неожиданные повороты в жизни человека. «Ровный ритм ударных символизирует неумолимый ход времени, в котором происходят непредсказуемые события. Например, альтист меняет инструмент на третью скрипку, настроенную по фальшивым октавам, а механически однообразное движение контрастирует импровизационным вставкам. Заключение зеркально отражает зачин, форма абсолютно замкнута: ведь все случайности строго контролируются свыше», — указывается в аннотации к сочинению⁷. Роль баяна в этом произведении значительна. Он

⁷ Михаил Крутик: Тихе // reMusic.org [Электронный ресурс]. URL: <https://www.remusic.org/20181214/?fbclid=IwAR1QEul5qarMk-Mk6NciFSIneK0t-aiyU22Y9TbSfesOdLYLC-9PwaSSk6ng> (дата обращения: 10.09.2019).

главенствует над другими инструментами и единственный имеет развернутую сольную каденцию в сопровождении тарелок и трещотки. Партия баяна насыщена различными исполнительскими приемами: глиссандо, тремоло, использованием кластеров, вибрато, стуками по корпусу инструмента.

Инструментальный театр перерастает в своеобразный «театр звука» и в сочинениях **Сергея Мусаевича Хисматова** (р. 1983). В его работах объединяется огромный спектр разнообразных сонорных средств. Ярким примером «театра звука» можно считать мини-оперы С. Хисматова «to the left» (2008–2009) и «to the left II: “SOUVENIR from Russia with love”» (2012), написанные для конкурса композиторов «Шаг влево» фонда «Про Арте». Обе композиции раскрывают социальную тематику. В первой из них главным героем выбран бездомный (мужской голос). Его партия представляет собой бессвязную речь, игру фонем и слов. «Социальный низ» изображают инструменты с низкими тембрами — баян, контрафагот, контрабас. В составе также используются пустые банки и стеклянные бутылки. Вторая мини-опера является продолжением первой, однако в ней больше действующих лиц — женский голос (меццо-сопрано) и два мужских голоса (тенор и бас или баритон). Спектр звуков также расширяется: инструментальная группа состоит из баяна, контрабаса, бутылок, банок, топора; появляется множество разговорных реплик. Партия баяна в этом произведении исполняется преимущественно в высоком и среднем регистрах. Здесь тембр инструмента используется как нечто традиционное и национальное, тесно связанное с жизнью русского человека. «Если закрыть глаза при прослушивании, то может показаться, что перед нами разворачивается театральное действо, — пишет М. Гайдук. — Но в данном случае совсем не требуется зрительный ряд, поскольку все происходящее так или иначе обращено к нашему эмоционально-слуховому опыту, и даже не столько к опыту музыкальному, сколько к человеческому». [Гайдук 2010, 98].

Подводя итоги обзора музыки с применением баяна в творчестве современных петербургских композиторов, подчеркнем, что интерес к возможностям баяна у современных авторов велик. Широкое применение баяна в ансамблевой музыке объединяет их творчество — баян используется в большом количестве камерных и оркестровых произведений. Ансамблевые сочинения для баяна вписываются в общую тенденцию театрализации инструментальной музыки, воплощенную в форме «инструментального театра» и «театра звука». Эта тенденция также предполагает использование различных типов взаимодействия инструментов. Тембр баяна органично претворяет различные образные сферы от остро

социальных до возвышенно-космических. Для передачи художественной образности композиторами активно применяются специфические исполнительские приемы в многообразии их вариантов (темперированное и нетемперированное глиссандо, кластеры в обеих клавиатурах, вибрато), а также различные шумовые звуки. Огромные возможности баяна, сонорные и художественные, являются благодатной почвой для новых открытий и могут стать важным условием дальнейшего развития баянного искусства.

Литература

- Адорно 2001 — *Адорно Т.* Философия новой музыки / Перевод с немецкого Б. Скуратова. М.: Логос, 2001. 352 с.
- Власова 2018 — *Власова М. В.* Творчество российских композиторов для баяна на рубеже XX–XXI веков // Баянное искусство: XXI век: сборник трудов / Отв. ред. М. В. Власова. М.: Пробел-2000, 2018. С. 53–93.
- Гайдук 2010 — *Гайдук М.* Сергей Хисматов // Молодые российские композиторы / Ред.-сост. Я. Тимофеев, Е. Мусаелян. М.: Композитор, 2010. С. 94–98.
- Гладкова 2008 — *Гладкова О. И.* XXI век. Начало. Музыка: силуэты петербургских композиторов. Изд. 2-е, доп. СПб.: Музыка, 2008. 296 с.
- Денисов 1986 — *Денисов Э. В.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 205 с.
- Жукова 2010 — *Жукова Т.* Борис Филановский // Молодые российские композиторы / Ред.-сост. Я. Тимофеев, Е. Мусаелян. М.: Композитор, 2010. С. 101–108.
- Левковская 2008 — *Левковская С. С.* Инструментальный театр: зрительно-звуковой диктат сцены // *Musicus*. 2008. № 1 (10). С. 41–43.
- Левковская 2010 — *Левковская С. С.* Слова. Звуки. Движения // *Musicus*. 2010. № 1–2. С. 43–45.
- Потапенко 2005 — *Потапенко Н.* Евгений Петров: «Искусство должно приносить радость!» (Беседа с Н. Потапенко) // *Народник*. 2005. № 3 (51). С. 29–33.
- Радвилович 2007 — *Радвилович А. Ю.* Инструментарий новой музыки второй половины XX века: на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960–1980 гг.: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.09. СПб., 2007. 21 с.
- Третьякова 2012 — *Третьякова А. В.* Концепты звука и слова в произведениях В. Тарнопольского конца XX — первого десятилетия XXI века: автореф. дис. ... канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. 27 с.
- Хаздан 2012 — *Хаздан Е.* Инструментальный театр Софии Левковской // *Opera musicologica*. 2012. № 4 (14). С. 97–114.
- Холопова 2015 — *Холопова В. Н.* Российская академическая музыка последней трети XX — начала XXI веков (жанры и стили). М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. 227 с.
- Managh 2007 — *Managh G.* Sleep Labs of the Soviet Empire // *BLDGBLOG*. URL: <http://www.bldgblog.com/2007/02/sleep-labs-of-the-soviet-empire/> (дата публикации: 27.02.2007; дата обращения: 20.05.2019)

Stilwell 2001 — *Stilwell R. J. Crossover // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. 6 / Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. Oxford: Oxford University Press, 2001. P. 727.*

References

- Adorno T. (2001) *Filosofiya novoy muzyki [Philosophy of new music]. Moscow: Logos, 2001. 352 p. In Russian.*
- Vlasova M. V. (2018) *Tvorchestvo rossiyskikh kompozitorov dlya bayana na rubezhe XX–XXI vekov [The works of Russian composers for bayan at the turn of the 20–21st centuries]. In: Bayan art: XXI century. Collection of works. Otvetstveniy redactor M. Vlasova. Moscow: Probel-2000. P. 53–93. In Russian.*
- Gaiduk M. (2010) *Sergey Khismatov. In: Molodye rossiiskie kompozitory [Young Russian composers]. Redaktery-sostaviteli Ya. Timofeev, E. Musaelyan. Moscow: Kompozitor. P. 94–98. In Russian.*
- Gladkova O. I. (2008) *XXI vek. Nachalo. Muzyka: siluety peterburgskikh kompozitorov [XXI century. Beginning. Music: silhouettes of St. Petersburg composers]. Second edition. St. Petersburg: Muzyka. 296 p. In Russian.*
- Denisov E. V. (1986) *Sovremennaya muzica i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki [Modern music and problems of the evolution of composer technique]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 205 p. In Russian.*
- Zhukova T. (2010) *Boris Filanovsky. In: Molodye rossiiskie kompozitory [Young Russian composers]. Redaktery-sostaviteli Ya. Timofeev, E. Musaelyan. Moscow: Kompozitor. P. 101–108. In Russian.*
- Levkovskaya S. S. (2008) *Instrumental'nyi teatr: zritel'no-zvukovoi diktat stseny [The Instrumental theater: visual-sound dictation of the scene]. In: Musicus. 2008. № 1 (10). P. 41–43. In Russian.*
- Levkovskaya S. S. (2010) *Slova. Zvuki. Dvizheniya [The Words. The Sounds. The Moves]. In: Musicus. 2010. № 1–2. P. 43–45. In Russian.*
- Potapenko N. (2005) *Evgeniy Petrov: “Iskusstvo dolzhno prinosit' radost'!” (Beseda s N. Potapenko) [Yevgeniy Petrov: “Art should bring joy”]. In: Narodnik. 2005. № 3 (51). P. 29–33. In Russian.*
- Radvilovich A. Yu. (2007) *Instrumentarii novoy muzyki vtoroy poloviny XX veka: na primere kamernykh zhanrov v tvorchestve zarubezhnykh kompozitorov 1960–1980 gg.: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.09 [Instrumentation of new music of the second half of the twentieth century: on the example of chamber genres in the works of foreign composers of 1960–1980: abstract of a PhD thesis]. Saint-Petersburg. 21 p. In Russian.*
- Tretiyakova A. V. (2012) *Kontsepty zvuka i slova v proizvedeniyakh V. Tarnopol'skogo kontsa XX — pervogo desyatiletiya XXI veka: avtorferat dis. kandidata iskusstvovedeniya [Concepts of sound and words in the works of V. Tarnopolsky: abstract of a PhD thesis]. Moscow, Russian Gnesins Academy of Music. 27 p. In Russian.*
- Khazdan E. (2012) *Instrumental'nyi teatr Sofii Levkovskoi [Instrumental theater of Sofya Levkovskaya]. In: Opera musicologica. 2012. № 4 (14). P. 97–114. In Russian.*
- Kholopova V. N. (2015) *Rossiiskaya akademicheskaya muzyka poslednei treti XX — nachala XXI vekov (zhanry i still) [Russian Academic Music of the Final Third of the Twentieth*

- Century and the Beginning of the Twenty-First Century (Genres and Styles)]. Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaya konservatoriya". 227 p. In Russian.
- Manaugh G. (2007) Sleep Labs of the Soviet Empire. In: BLDGBLOG. Available at: <http://www.bldgblog.com/2007/02/sleep-labs-of-the-soviet-empire/> (published: 27.02.2007, accessed 20.05.2019).
- Stilwell Robynn J. (2001) Crossover. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vols. Vol. 6. Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. Oxford: Oxford University Press. P. 727.

Уразымбетов, Дамир Дуйсенович

ORCID: 0000-0001-8471-1405

SPIN-код: 4863-5309

e-mail: lenida@mail.ru

Кандидат искусствоведения, заместитель заведующего кафедрой режиссуры хореографии Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова.

050000 Республика Казахстан, Алматы,
ул. Панфилова, 127

Damir D. Urazymbetov

ORCID: 0000-0001-8471-1405

SPIN-code: 4863-5309

e-mail: lenida@mail.ru

PhD (Arts), Deputy Head of the Department of Directing Choreography at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts.

127 Panfilov str., Almaty 050000, Republic of Kazakhstan

Минтай Тлеубаев в Ленинградской консерватории (1968–1975)

Минтай Женельевич Тлеубаев (1947–2009) — выдающийся деятель хореографического искусства Казахстана. Он учился балетмейстерскому искусству в Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова у больших мастеров, которые оказали значительное влияние на становление личности молодого хореографа. В настоящей работе впервые приводятся архивные документы о годах учебы и работы М. Тлеубаева в Ленинградской консерватории. В статье собраны и проанализированы редкие материалы о спектакле «Болеро» М. Равеля, поставленном М. Тлеубаевым в Оперной студии Ленинградской консерватории.

Ключевые слова: *Минтай Тлеубаев, Ленинградская консерватория, Георгий Алексидзе, «Болеро» М. Равеля, Оперная студия Ленинградской консерватории, балетмейстер, казахский балет.*

Mintai Tleubayev at the Leningrad Conservatory (1968–1975)

Mintai Tleubayev (1947–2009) is an outstanding figure in the choreographic art of Kazakhstan. He studied choreography art at the Leningrad Rimsky-Korsakov State Conservatory from great masters, who had a strong influence on the personality of the young choreographer. In the article, the unknown archival documents concerning the years of study and work of Tleubayev at the Leningrad conservatory are presented for the first time. In this publication, the author has collected and analysed the rare materials on the Ravel's "Bolero" production staged by Tleubayev at the Opera Studio of the Leningrad conservatory.

Keywords: *Mintai Tleubayev, Leningrad conservatory, Georgy Aleksidze, "Bolero" by M. Ravel, Opera Studio of the Leningrad conservatory, choreographer, Kazakh ballet.*

10.26156/OM.2019.42.04.007

УДК 792.8
ББК 85.335.42

Дамир Уразымбетов

Минтай Тлеубаев в Ленинградской консерватории (1968–1975)

Поступление в консерваторию. В конце 1950-х — начале 1960-х годов в Ленинграде появились спектакли, которые перевернули представления публики о танце. На сцене Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова¹ Ю. Григорович в 1957 году поставил «Каменный цветок» С. Прокофьева, в 1961 году — «Легенду о любви» А. Меликова; И. Бельский — в 1959 году «Берег надежды» А. Петрова, в 1961 году — «Ленинградскую симфонию» на музыку I части Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Это были громкие премьеры, заявившие об их авторах как о хореографах-новаторах. Затем последовали годы, когда репертуар включал в себя лишь академическую классику. Ведущие артисты Кировского театра — Алла Осипенко, Ирина Колпакова, Габриэла Комлева, Наталья Макарова, Юрий Соловьев и другие — испытывали творческое неудовлетворение. Они активно участвовали в художественном эксперименте «Вечеров камерной музыки и балета», которые проходили на сцене Ленинградской филармонии. Душой «Вечеров...» был Георгий Дмитриевич Алексидзе. Балетмейстер ориентировался на тесную связь с традицией, вместе с тем поощряя поиски нового: «сам человек беспокойный, он всемерно активизировал творческую энергию у коллег» [Барутчева 2005, 34]. Г. Д. Алексидзе находился в эпицентре культурной жизни Ленинграда, сумев объединить соратников — композиторов, артистов,

¹ ГАТОБ имени С. М. Кирова — сегодня Мариинский театр; в те годы его сокращенно называли «Кировский театр».

художников, музыковедов. Он ставил элитарные интеллектуальные миниатюры на музыку классиков и современников.

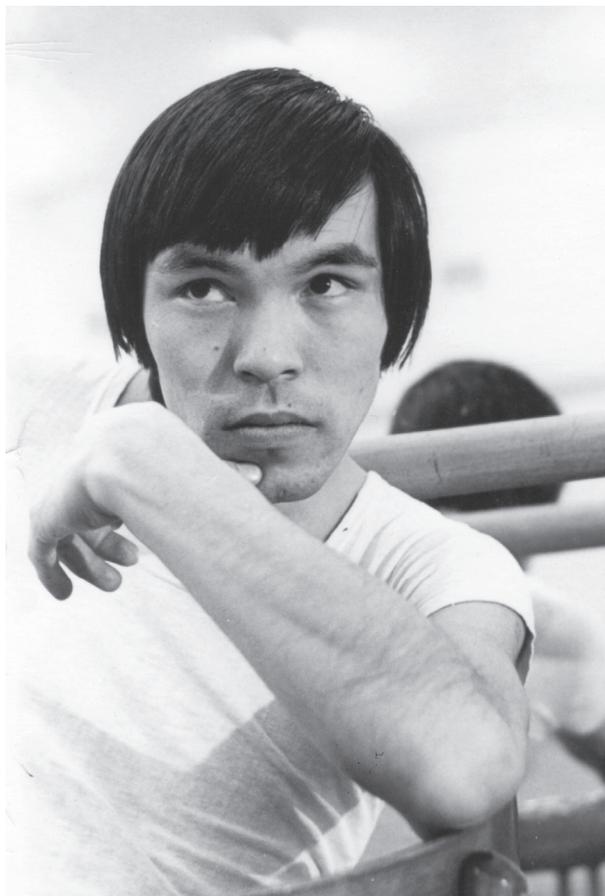
В 1962 году в Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова открылась кафедра балетмейстеров. Основал кафедру Федор Васильевич Лопухов. В числе первых студентов был Г. Д. Алексидзе.

Одним из главных принципов обучения Ф. В. Лопухов считал *углубленное изучение музыкальных дисциплин*. Основоположник танц-симфонии, «вырвавший» балетмейстерское дело из «пут» драматического театра, считал, что только постигая основы музыкальной грамоты, можно стать профессиональным постановщиком. Среди качеств, необходимых хореографу, Ф. В. Лопухов выделял, в первую очередь, дарование, потом — музыкальные познания «почти что в объеме теоретико-композиторского факультета консерватории, ибо вся работа балетмейстера зиждется на музыке» [Лопухов 1972, 148]. О важности музыки для постановщика писал И. Ф. Стравинский, посетивший с гастрольями СССР в 1962 году: «Я не знаю, как можно быть балетмейстером, не будучи в первую очередь музыкантом» [Стравинский 1971, 68].

Окончив консерваторию в 1967 году, Г. Д. Алексидзе начал там преподавать [см.: Здесь музыка венчает танец 2013, 93]. Большое влияние на балетмейстера, помимо его первого наставника Ф. В. Лопухова, оказало творчество Дж. Баланчина. Свои художественные взгляды Г. Д. Алексидзе оформил в учебную программу «Искусство хореографа», основанную на принципах системности и целостности. В ней процесс обучения искусству балетмейстера-сочинителя представлялся «последовательно четким, без случайностей и стихийных всплесков» [Здесь музыка венчает танец 2013, 94]. Балетмейстер придавал особое значение музыке, ее теоретическим постулатам, историческим закономерностям ее формирования и эволюции музыкальной мысли.

В 1968 году в класс Г. Д. Алексидзе поступил Минтай Тлеубаев — яркий представитель казахской школы хореографии, будущий выдающийся режиссер, балетмейстер и педагог, оказавший значительное влияние на развитие хореографического искусства Казахстана (ил. 1). На вступительных экзаменах абитуриент представил два танца: дуэтно-классический и народный. Тлеубаев сочинил хореографическую композицию на народный кюй «Аксак киик»², опираясь на фольклорные движения казахского танца. Программу благосклонно встретила приемная комиссия, в составе которой были Ф. В. Лопухов, Н. А. Анисимова, Г. Д. Алексидзе. На этом

² «Аксақ киік» в переводе с казахского языка «Хромая косуля».



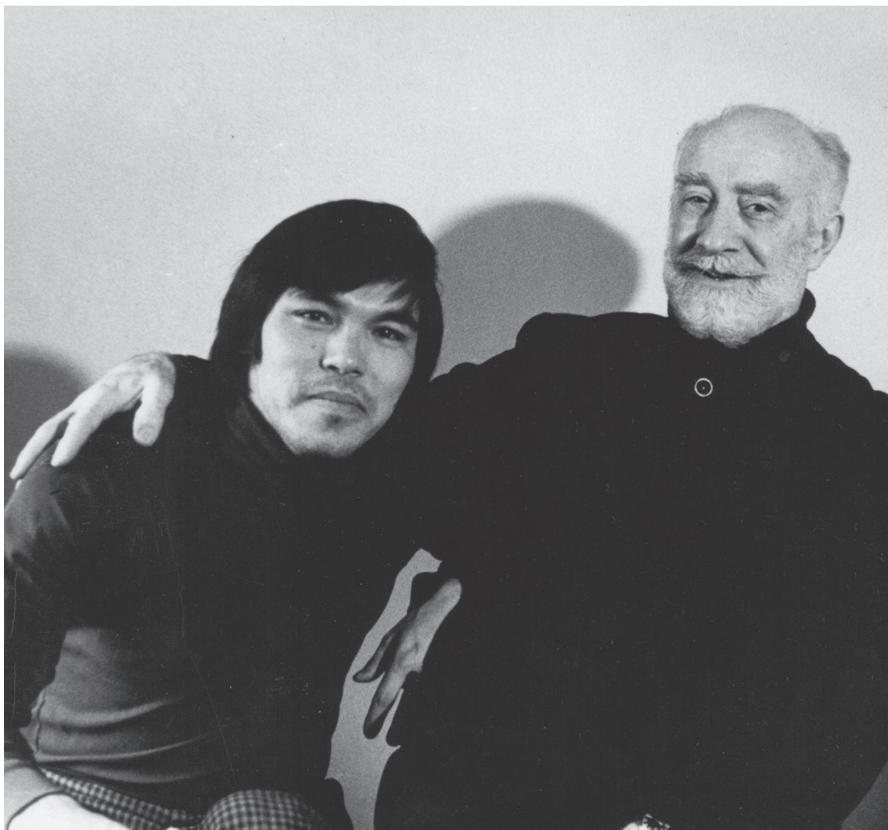
Ил. 1. Минтай Тлеубаев на репетиции. Фото. Алма-Ата. 1976

Fig. 1. Mintai Tleubayev at rehearsal. Photo. Alma-Ata. 1976

экзамене молодой М. Ж. Тлеубаев впервые неординарно интерпретировал кюй, его новаторский подход впоследствии воплотился в крупной форме балетного спектакля «Аксак кулан», который был поставлен в 1975 году³.

В год поступления Тлеубаева в консерваторию заведующим балетмейстерской кафедрой стал П. А. Гусев (*ил. 2*); профессорско-преподавательский состав кафедры блистал такими именами, как Н. А. Анисимова, И. Д. Бельский, О. М. Берг, Ю. В. Гамалей, И. Д. Гликман, Н. А. Камкова, А. А. Макаров, Н. А. Петрова, Ю. И. Слонимский.

³ Подробнее о спектакле см.: [Уразымбетов 2016].



Ил. 2. Минтай Тлеубаев с Петром Гусевым. Фото. 1980-е годы

Fig. 2. Mintai Tleubayev with Pyotr Gusev. Photo. 1980s

Первые шаги (1968–1972). Идеи Ф. В. Лопухова о танцевальном симфонизме были восприняты М. Ж. Тлеубаевым органично — его мать была пианисткой, и азы музыки он постиг еще в детстве. Поэтому, работая как балетмейстер, он мог «внимательно следить за вступлением каждого нового голоса в полифоническом сочинении, стремиться постигнуть принцип хореографической полифонии» [Барутчева 2005, 51].

Важнейшей точкой отсчета в творческой концепции и мировоззрении любого балетмейстера остается соотношение музыки и хореографии — привычная всем взаимосвязь акустического и визуального рядов [см.: Барутчева 2005, 7]. Э. С. Барутчева, написавшая монографию о Г. Д. Алексидзе и близко общавшаяся с ним, рассказывала, что педагоги выделяли М. Ж. Тлеубаева как талантливого и перспективного студента. Они видели

в нем достойного продолжателя традиций кафедры [см.: Беседа Уразымбетова с Барутчевой 2016]. Его взросление как художника проходило в атмосфере творческого поиска, в котором эксперимент стоял на первом месте. Г. Д. Алексидзе прививал своим студентам высокую культуру хореографического мышления, веру в классический танец, чистоту помыслов, желание и умение проникнуть в самую суть, глубинные пласты музыки [см.: Барутчева 2005, 23–24]. Многие студенты усвоили от своего педагога, который показывал пример выполнения работы «не формально, погружаясь в изучение материала» [Барутчева 2005, 41].

Большое внимание на своих занятиях Г. Д. Алексидзе уделял творческому наследию М. М. Фокина, Л. Ф. Мясина, А. А. Горского, К. Я. Голейзовского, Л. В. Якобсона, предлагая студентам изучать их постановки, понимать их и анализировать. Студенты также сочиняли либретто. При этом педагог настаивал, чтобы зритель понимал все без написанного текста. Он говорил: «Балетное либретто — это картины, которые разворачиваются на основе симфонических форм танца» [Барутчева 2005, 53]. В учебном плане кафедры балетмейстеров существовала дисциплина «Сценарная драматургия балета», которую разработала и преподавала Л. А. Линькова. Она многому научила своих студентов, благодаря чему М. Ж. Тлеубаев стал автором либретто своих балетов, на их основе он ставил спектакли в Ленинграде, Алма-Ате и других городах. Хореограф придавал большое значение либретто и сценарию, тщательно над ними работал и учил этому своих студентов-балетмейстеров.

В годы учебы в Ленинграде Тлеубаев работал с большой отдачей над формированием собственного режиссерского мировоззрения. Вместе с однокурсниками на консерваторских лекциях он изучал хореографию в контексте других, смежных искусств — истории драматического и оперного театра, истории изобразительного искусства, образцов поэзии и прозы, а также истории музыки, вместе с анализом музыкальных форм и чтением партитур. Все свободное от учебы и постановок время М. Ж. Тлеубаев посвящал посещению музеев, концертных залов и театров, экскурсиям по памятным местам Ленинграда.

В студенческих опусах он обращался к музыке советских композиторов, своих современников. Хореограф поставил «Четырехголосную фугу» Р. Щедрина, «Лошадок» А. Мажукова, «Люстры» Г. Гладкова, «Летний сад» О. Хромушина, «Поэму на японскую тему» В. Буяновского, «Рассвет на Неве, или Воспоминание» Л. Балая, «Поезд» Ю. Саульского [см.: Индивидуальный план студента М. Ж. Тлеубаева, 1968–1973 гг.].

Уже в годы учебы М. Тлеубаев работал как балетмейстер в различных творческих коллективах. С 1 марта 1971 года по 12 ноября 1973-го

он руководил студией народного танца в клубе Ленинградского государственного университета⁴. В сезон 1972/73 года М. Тлеубаев был приглашен в детский театр Дворца культуры имени М. Горького для постановки балета Д. Клебанова «Аистенок», к которому он написал и либретто. Молодой хореограф осуществил постановку танцев в музыкальной сказке «Красная шапочка» М. Раухвергера, премьера которой состоялась в Оперной студии консерватории 11 апреля 1971 года [см.: Театральный Ленинград. Вып. 2, 66]. В 1972 году М. Ж. Тлеубаев сочинил также свою версию «Болеро» М. Равеля. Следует остановиться более подробно на этом спектакле, сведения о котором на сегодняшний день достаточно скудны и в основном ограничиваются лишь упоминаниями о его существовании.

«Болеро» М. Равеля в постановке М. Тлеубаева (1972). К музыке «Болеро», написанной М. Равелем в 1928 году исключительно для хореографического воплощения, обращались многие выдающиеся постановщики, и первым хореографическим автором была Б. Нижинская, создавшая балет для экстравагантной танцовщицы И. Рубинштейн. После Нижинской «Болеро» ставили М. Фокин, Л. Мясин, С. Лифарь, А. Долин, Р. Пети, Х. Гранеро, В. Елизарьев и другие. В 1961 году М. Бежар осуществил постановку, ставшую одной из эталонных, и по сей день будоражащую зрителя своей гипнотической силой.

В 1967 году в Алма-Ате «Болеро» поставил Б. Г. Аюханов в созданной им труппе «Молодой балет Алма-Аты», где в первом составе, после окончания хореографического училища, начал работать артистом балета М. Ж. Тлеубаев. Он неоднократно танцевал в этом балете, в том числе и на гастролях труппы по всей территории СССР. Б. Г. Аюханов вспоминал: «Минтай был человеком, который умел дарить себя. Это не каждый может. Он дарил свои планы, не жадничал. Когда Минтай был в классе, я чувствовал себя уверенней, потому что он был *еще одним* (курсив мой.— Д. У.) человеком, который любил свою профессию, был Артистом с большой буквы. Его можно сравнивать с мастерами ленинградского и московского балета. Наш, так сказать, живорожденный мастер, национальный герой» [Беседа Уразымбетова с Аюхановым 2017].

В 1972 году М. Ж. Тлеубаев, будучи еще студентом четвертого курса, создал для Оперной студии консерватории свою версию «Болеро» (ил. 3). Эта постановка долго сохранялась в репертуаре студии, ее исполняли многие артисты труппы. О балете сохранилось очень мало информации.

⁴ См. запись в Трудовой книжке М. Ж. Тлеубаева // Личный архив М. М. Тлеубаева.

Тем не менее, благодаря изысканиям, проведенным в различных архивных собраниях, удалось восстановить некоторые сведения.

О постановке спектакля «Болеро» упоминается в Списке творческих работ М. Ж. Тлеубаева⁵, выданном Министерством культуры Казахстана, и в учебном пособии «Прошлое и настоящее хореографического искусства Казахстана» [Уразгалиева, Кремер 2009, 40]. В книге воспоминаний о балетмейстере «Спасибо, Мастер!» кратко затрагивается тема постановок М. Тлеубаевым балетов «Болеро» и «Золотой ключик» на сцене Оперной студии Ленинградской консерватории: «...спектакли имели прекрасные отзывы и долго шли на сцене театра» [Спасибо, Мастер! 2012, 14].

В Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеке хранятся несколько экземпляров справочников о театральной жизни Ленинграда конца 1960-х — начала 1970-х годов. В одном из них на странице, посвященной репертуару Оперной студии Ленинградской консерватории, есть следующая запись в колонке «Премьеры»: «Болеро» на музыку М. Равеля. Премьера 15 января 1972 года. Либретто М. Ж. Тлеубаева. Пост[ановка] М. Ж. Тлеубаева. Матадор — М. Ж. Тлеубаев, Девушка — М. А. Хмелева, пикадоры: Г. И. Бабанин, Е. В. Брусберг, С. В. Брусберг, В. Н. Коршунов, С. К. Фокин, В. Р. Ханин [Театральный Ленинград. Вып. 3, 80].

В сборнике «Мы идем в театр» в статье И. Д. Гликмана⁶ «Студенческий музыкальный театр», наряду с экскурсом в историю Оперной студии, дается обзор репертуара: «На сцене Оперной студии родились оригинальные хореографические представления, созданные выпускниками-дипломантами балетмейстерского отделения Ленинградской консерватории» [Гликман 1978, 375–376]. Гликман упоминал, что на немногочисленную, но хорошо подготовленную балетную труппу были поставлены «Треуголка» М. де Фальи в хореографии Ф. И. Бакалова, «Икар» А. А. Чернова (композитора, педагога консерватории) в хореографии Б. Я. Эйфмана и «Болеро» М. Равеля в хореографии М. Ж. Тлеубаева. Автор подчеркивал, что эти постановки выходили далеко за пределы учебных студенческих работ и привлекали внимание любителей балетного искусства.

⁵ Список творческих работ заслуженного деятеля искусств Республики Казахстан Тлеубаева Минтая Женельевича. Алматы: Министерство культуры Республики Казахстан, 1995. № 3. 25 сент. 3 с.

⁶ И. Д. Гликман был одним из педагогов М. Ж. Тлеубаева в Ленинградской консерватории и соавтором его либретто к балету «Русская сказка». Наверняка он тоже, как и Л. А. Линькова, и Г. Д. Алексидзе, помогал своему студенту в написании либретто к спектаклю «Болеро».

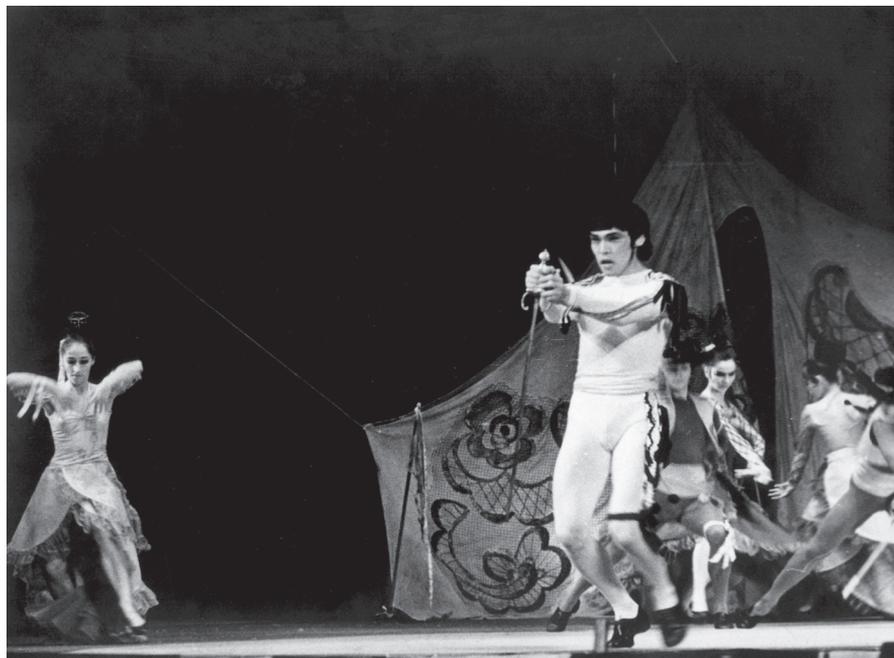


Илл. 3. Сцена из балета «Болеро» в Оперной студии Ленинградской консерватории. В центре — Минтай Тлеубаев. Фото. 1972

Fig. 3. A scene from the ballet “Bolero” on the stage of the Opera Studio of the Leningrad Conservatory. In the center — Mintai Tleubayev. Photo. 1972

Выдающийся музыковед Л. Г. Ковнацкая вспоминает: «Я видела „Болеро“. В те годы я преподавала на кафедре балетмейстеров. Существовала такая традиция, и она не считалась чем-то зазорным, особенным: это было привычно — открыть двери хореографического класса Оперной студии во время репетиции и посмотреть, что там происходит. Потому что тогда на балетмейстерском отделении происходило едва ли не все самое интересное, в сравнении с другими факультетами консерватории, где я преподавала в свои молодые годы. Я живо помню лица педагогов и замечательных студентов тех лет. <...> М. Ж. Тлеубаев вызывал большой интерес у всех, внимание фокусировалось на нем. Я помню, как собиралась публика на те спектакли, в которых выступал он или другие ученики класса Г. Д. Алексидзе» [Беседа Уразымбетова с Ковнацкой 2018].

В личном архиве М. Ж. Тлеубаева сохранились четыре фотографии, на которых запечатлены кадры из его «Болеро». Глядя на снимки, можно определить, что они сделаны любителем балета либо приятелями или



Илл. 4. Сцена из балета «Болеро» в Оперной студии Ленинградской консерватории. Фото. 1972

Fig. 4 A scene from the ballet “Bolero” on the stage of the Opera Studio of the Leningrad Conservatory. Photo. 1972

сокурсниками балетмейстера. Их историческая значимость высока — фотографии воссоздают определенную картину постановки.

М. Ж. Тлеубаев поставил «Болеро» как *сюжетный балет с действенным танцем*. Учитывая, что в нем заявлены такие персонажи, как Матадор, Девушка, пикадоры, можно предположить, что это был спектакль о любовной истории на основе испанского фольклора. Матадор добивался любви Девушки через танец. Пикадоры и женщины танцевали вокруг. Костюмы типичны для испанского танца и адаптированы для исполнителей балета (ил. 4). У Матадора — белый обтягивающий комбинезон, короткий жилет-болеро, пояс, бахрома, так называемые «лампасы». Пикадоры — в таких же костюмах красного (оранжевого) цвета, в шляпах и со шпагами (копьями). Женщины одеты в длинные платья с широкими подолами с бахромой, на их головах закреплены мантильи.

Если попытаться описать сценографию спектакля, на одном из фото можно разглядеть подобие белого шатра, украшенного узорами и убран-

ного цветами. Виден также небольшой помост или подиум, в центре которого возвышается сам М. Тлеубаев. Танцевальные движения, зафиксированные в кадре, содержат испанские мотивы, созданные на основе характерного и классического танца, как можно понять из фасона костюмов и стиля балетмейстерских решений.

Спектакль «Болеро» прочно вошел в репертуар Оперной студии консерватории и пользовался большим успехом у зрителя. Анализируя найденные материалы, можно заключить, что балет был поставлен М. Тлеубаевым как зрелищный, композиционно завершенный, обладающий различными рисунками танца и перестроениями, яркими и характерными движениями. К сожалению, обнаруженных источников пока недостаточно для восстановления полноценной картины. Возможно, в будущем откроются новые сведения о спектакле «Болеро» в постановке М. Тлеубаева.

Окончание учебы (1973). За годы учебы М. Ж. Тлеубаев зарекомендовал себя ответственным и перспективным студентом. Он быстро адаптировался к новым условиям и включался в творческий процесс, умея организовывать людей и руководить ими. Приобретенные теоретические знания, практика сочинения собственных хореографических постановок и большое стремление к развитию дали ценный опыт балетмейстеру в его профессиональном становлении. Дипломной работой Тлеубаева стали композиции, сочиненные для спектакля Московского мюзик-холла «„Красная стрела“ прибывает в Москву», где хореографические номера исполнял балетный ансамбль «Радуга». М. Ж. Тлеубаев создал следующие танцы:

1. «Люстры» на музыку Г. Гладкова;
2. «Лошадки» на музыку А. Мажукова;
3. «Водоросли», «Танец с дельфинами», «Спортивный танец» на музыку Ю. Саульского;
4. Фантазия на испанскую тему (музыка народная);
5. «Вагончики» на музыку Ю. Саульского;
6. Танцевальное сопровождение фельетона «Мода» на музыку В. Рубашевского.

Художественный совет Московского Мюзик-холла, в составе которого были С. Н. Звягина, П. О. Хомский, М. М. Жванецкий, С. С. Мандель, 1 августа 1973 года так аттестовал работу М. Ж. Тлеубаева: «Все <...> постановки отличаются интересной выдумкой балетмейстера, [являются] оригинальными по композиции, ярко индивидуальными по лексике,

в которой умело сочетаются элементы классического танца, народно-характерного и пантомимы» [Архив СПбГК. Д. 1965].

Директор Московского Мюзик-холла, главный балетмейстер театра С. Н. Звягина написала заведующему кафедрой П. А. Гусеву положительное письмо о его выпускнике: «Дирекция и художественное руководство <...> просят Вас довести до сведения руководства консерватории высокий отзыв, полученный М. Ж. Тлеубаевым в Москве, благодаря его полезной и интересной работе» [Архив СПбГК. Д. 1965].

Протокол заседания Государственной экзаменационной комиссии от 3 сентября 1973 года гласил: «М. Ж. Тлеубаев сочинил и поставил в новой программе Московского Мюзик-холла шесть массовых танцевальных номеров [—] классических, народно-характерных и гротесковых. По времени и художественной значимости это целое отделение балетного концерта» [Архив СПбГК. Д. 1965]. Комиссия в составе П. А. Гусева, А. А. Макарова, И. Д. Бельского, О. М. Берг под председательством Б. Я. Брегвадзе единогласно проголосовала за оценку «отлично».

Блестяще окончив Ленинградскую консерваторию и получив положительные отзывы на дипломную работу, М. Ж. Тлеубаев, по приглашению главного балетмейстера Оперной студии Н. Р. Миримановой, приступил к постановке двухактного балета «Золотой ключик» М. Вайнберга. Из-за повестки, пришедшей из военкомата, хореограф не успевал довести проект до конца: незавершенными оставались финальные сцены балета. В письме в Алма-Ату — к матери, Толкун Тлеубаевой, — Тлеубаев писал: «Когда я буду служить в Ленинграде, то каждый вечер буду свободен — мне будут давать увольнительные домой, тогда я и доставлю спектакль». В одном из писем Тлеубаев сообщал, что «сдача будет 29 апреля. А премьера где-то в мае месяце» [Письма М. Ж. Тлеубаева к матери 1973–1974]. В другом письме он назвал точную дату: «Спектакль я доставил. 27 апреля будет премьера. Я не буду на ней, у нас поездка [с армейским ансамблем]» [Письма М. Ж. Тлеубаева к матери 1973–1974]. Таким образом, премьера балета состоялась 27 апреля 1974 года⁷.

Работа в Ленинградской консерватории (1974–1975). Осенью 1973 года, перед призывом в армию, М. Ж. Тлеубаев писал матери: «Я поставил два номера. Один для Всероссийского конкурса, а другой — для Всесоюзного

⁷ Спектакль шел в Оперной студии около двадцати лет, был также поставлен Д. Сергеевым и Э. Смирновым в московских труппах. Подробнее о спектакле см.: [Уразымбетов 2017].

конкурса. <...> Я ходил и говорил Серебрякову⁸, чтобы он сделал мне отсрочку, но он ничего не смог сделать и меня забрали в армию с 15 ноября [1973 года] [Письма М. Ж. Тлеубаева к матери 1973–1974]. Балетмейстер служил в балетной труппе Ансамбля песни и пляски Ленинграда до 11 декабря 1974 года. В составе коллектива он ездил на гастроли. Тлеубаев писал: «С 15 января [ансамбль] едет в Австралию, а затем в Японию на 3 месяца. Я тоже поеду» [Письма М. Ж. Тлеубаева к матери 1973–1974].

После службы в армии его пригласили работать в Ленинградскую консерваторию преподавателем дисциплины «Искусство хореографа». В личном деле Тлеубаева, хранящемся в архиве, сделана запись о том, что 12 декабря 1974 года он временно принят «на почасовую оплату преподавателем кафедры балетмейстеров с нагр[узкой] 400 ч. в год» [Архив СПбГК. Д. 2167]. Он активно приступил к преподавательской деятельности, продолжая развивать теоретические и творческие идеи своих педагогов — Г. Д. Алексидзе, Ф. В. Лопухова, Ю. И. Слонимского. Первыми студентами М. Ж. Тлеубаева стали Д. А. Авдыш, Д. О. Тхоржевский и другие. Одновременно с преподавательской деятельностью Тлеубаев ставил хореографические миниатюры и концертные программы в различных ленинградских коллективах и в Оперной студии консерватории.

Министерство культуры Казахстана было весьма заинтересовано в молодом специалисте. Так, одной из телеграмм М. Ж. Тлеубаева приглашали на должность главного балетмейстера в Государственный ансамбль песни и танца Казахской ССР. На имя ректора П. А. Серебрякова за подписью заместителя министра культуры Ж. Е. Еркимбекова поступала телеграмма следующего содержания: «Минкультуры Казахстана *настаивает* (курсив мой. — Д. У.) [на] приезде [на] работу выпускника Минт[ая Тлеуб]аева согласно месту назначения». На обратной стороне листа значится карандашом: «Ответ выслан 17/V-73 года (Гусев)» [Архив СПбГК. Д. 434].

Видимо, М. Ж. Тлеубаев решил не ехать — у него уже была семья, сын, складывалась творческая деятельность, открывающая хорошие перспективы. Но 30 января 1975 года в Ленинградскую консерваторию пришло очередное официальное письмо: «Учитывая необеспеченность учреждений искусства балетмейстерскими кадрами, Министерство культуры КазССР просит Вас направить выпускника вашей консерватории Минтая

⁸ Павел Алексеевич Серебряков (1909–1977) — советский пианист, педагог, ректор Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в 1938–1951 и 1961–1977 годах.

Тлеубаева в распоряжение Министерства культуры КазССР. Балетмейстер М. Ж. Тлеубаев будет использован по специальности в Казахском академическом театре оперы и балета им. Абая <...>. Убедительно просим помочь в выезде М. Ж. Тлеубаева на постоянную работу в Казахстан. Министр М. Б. Базарбаев» [Архив СПбГК. Д. 434]. 5 апреля 1975 года Тлеубаев уволился «*по собственному желанию*» из Ленинградской консерватории, приняв решение переехать в Алма-Ату. Студенты М. Ж. Тлеубаева перешли к молодому педагогу А. М. Полубенцеву, окончившему консерваторию в 1975 году.

К преподавательской деятельности М. Ж. Тлеубаев вернулся только через 20 лет (в возрасте 47 лет), когда в 1995 году был приглашен в качестве мастера курса по дисциплине «Искусство балетмейстера» в Высшую школу хореографии — ныне факультет хореографии Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова. Здесь он работал до конца жизни, выпустив 28 режиссеров-хореографов, многие из которых продолжают свою деятельность в сфере искусства.

Послесловие. В родной город молодой балетмейстер приехал с массой творческих идей, обогащенный знаниями и опытом. Школа Ленинградской консерватории сформировала в нем профессиональное мастерство, эстетический вкус и высокие критерии творчества. М. Ж. Тлеубаев работал в Государственном академическом театре оперы и балета имени Абая с 1975 по 1990 год (в период 1985–1990 годов в должности главного балетмейстера), осуществив на его сцене постановку девяти балетов⁹, а также танцев в восемнадцати оперных спектаклях, включая балетный акт в опере «Фауст» Ш. Гуно¹⁰. Помимо этого, он создал множество хореографических миниатюр для Алматинского хореографического училища имени А. В. Селезнёва, для Ташкентского (Узбекистан) и Фрунзенского (Кыргызстан) хореографических училищ, для детских танцевальных коллективов [см.: Беседа М. Ж. Тлеубаева и О. Б. Шубладзе 2009]. В 1985 году М. Ж. Тлеубаев (вместе с С. А. Михлиным) руководил группой казахстанских постановщиков на XII Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве.

После ухода из Государственного академического театра оперы и балета имени Абая (г. Алма-Ата) в 1990 году, М. Ж. Тлеубаев продолжил свою

⁹ Балеты «Русская сказка», «Аксак кулан», «Брат мой, Маугли», «Три поросенка», «Доктор Айболит», «Прощание с Петербургом» и другие.

¹⁰ В репертуаре театра постановка в хореографии М. Ж. Тлеубаева сохраняется до сих пор.

деятельность в качестве режиссера и балетмейстера больших массовых мероприятий. Он был главным режиссером и главным балетмейстером свыше 100 массовых мероприятий [см.: Спасибо, Мастер! 2010, 135], среди которых:

- Театрализованное представление, приуроченное к 100-летию г. Кустаная (Кустанай, 1979),
- Презентация новой столицы (Астана, 1998),
- 1500-летие г. Туркестан (Туркестан, 2000),
- Театрализованное представление в рамках X сессии Ассамблеи народов Казахстана (Астана, 2003),
- церемонии открытия и закрытия года Казахстана в России (Москва, 2004),
- Инаугурация президента Казахстана Н. А. Назарбаева (Астана, 2006),
- Год Абая в России (Москва, 2006),
- Шанхайская организация сотрудничества (Шанхай, 2006; Бишкек, 2007),
- церемонии открытия и закрытия года Казахстана в Украине (Киев, 2007),
- Фестиваль культуры Казахстана в Японии (Токио, 2008).

В эти постановки он вносил множество оригинальных находок и приемов, демонстрируя умение работать с большим количеством людей, организовывать слаженную и четкую работу команды.

В 1993 году М. Ж. Тлеубаев стоял у истоков основания фольклорно-хореографического ансамбля «Акку» («Лебедь») при Карагандинской областной филармонии, где осуществил постановку целой концертной программы. Среди них — «Акку» на музыку Сугира Алиулы, «Ынгайток» («Легкий») на народную мелодию «Сары озен» («Желтая река»), «Кииз басу» («Кошмоваление») на музыку Нургисы Тлендиева, «Кос алка» («Два ожерелья») на музыку Даулеткереева Шигаулы, «Балбыраун» на музыку Курмангазы Сагырбайулы, «Карлыгаш» («Ласточка») на музыку Ахмета Жубанова и другие композиции. «Акку» до сих пор исполняется в карагандинском ансамбле.

В Казахской национальной консерватории имени Курмангазы балетмейстер вел «Курс пластического воспитания» у будущих солистов оперы.

М. Ж. Тлеубаев (1947–2009) стал одной из наиболее видных фигур в балетмейстерском искусстве Казахстана, обозначив своим творчеством художественные вершины и поиски, новаторские решения и почитание

традиций, а также большой вклад в развитие международных культурных связей. Выдающаяся киргизская балерина Айсулу Токомбаева вспоминала время работы с Минтаем Тлеубаевым: «Это человек, который был беззаветно предан профессии, очень любил ее и относился к ней так самозабвенно, что это естественно передавалось тем, кто находился с ним рядом. Воспоминания о нем остались очень теплые, очень сердечные, но где-то грустные, потому что его рядом с нами нет» [Беседа Уразымбетова с Токомбаевой 2015].

Архивные источники

Архив Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (СПбГК)

Личные дела студентов за 1973 год. Т–У. Архив СПбГК. Д. 434.

Личные карточки профессорско-преподавательского состава, рабочих и служащих Оперной студии за 1975 год. Т–Я. Архив СПбГК. Д. 2167.

Протоколы заседания государственной экзаменационной комиссии факультета балетмейстеров за 1973/74 уч. г. Архив СПбГК. Д. 1965.

Личный архив Майлена Минтаевича Тлеубаева

Письма М. Тлеубаева к матери. Ленинград и Ленинградская область, 1973–1974 гг. Беседа М. Ж. Тлеубаева с О. Б. Шубладзе (Алматы, 2009).

Индивидуальный план студента М. Ж. Тлеубаева (Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 1968–1973 гг.).

Трудовая книжка М. Ж. Тлеубаева.

Фотоархив М. Ж. Тлеубаева.

Личный архив автора статьи

Беседа с А. А. Токомбаевой. Алматы. 25 ноября 2015.

Беседа с Б. Г. Аюхановым. Алматы. 10 января 2017.

Беседа с Л. Г. Ковнацкой. Санкт-Петербург. 24 октября 2018.

Беседа с Э. С. Барутчевой. Санкт-Петербург. 12 ноября 2016.

Литература

Барутчева 2005 — Барутчева Э. С. Георгий Алексидзе: хореограф Божьей милостью. СПб.: Сударыня, 2005. 208 с.

Гликман 1978 — Гликман И. Студенческий музыкальный театр. Оперная студия Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова // Мы идем в театр / Сост. А. А. Литвин. Л.: Лениздат, 1978. 480 с.

Здесь музыка венчает танец 2013 — Здесь музыка венчает танец: 50 лет кафедре хореографии Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2013. 320 с.

- Лопухов 1972 — *Лопухов Ф. В.* Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. 216 с.
- Спасибо, Мастер! 2012 — Спасибо, Мастер! / Под общ. ред. Л. Тихоновой. Алматы: Полиграфия-сервис К°, 2012. 243 с.
- Стравинский 1971 — *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 415 с.
- Театральный Ленинград. Вып. 2 — Театральный Ленинград. Вып. 2. Сезон 1970/71 г.: библиографические и справочные материалы. Л.: ЛГИТМиК, 1976. 202 с.
- Театральный Ленинград. Вып. 3 — Театральный Ленинград. Вып. 3. Сезон 1971/72 г.: библиографические и справочные материалы. Л.: ЛГИТМиК, 1976. 198 с.
- Уразгалиева, Кремер 2009 — *Уразгалиева А. Н., Кремер Л. М.* Прошлое и настоящее хореографического искусства Казахстана: учебное пособие. Алматы: КазГосЖенПУ, 2009. 145 с.
- Уразымбетов 2016 — *Уразымбетов Д. Д.* Новаторские поиски Минтая Глеубаева в национальном балете «Аксак Кулан» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 6 (45). С. 51–61.
- Уразымбетов 2017 — *Уразымбетов Д. Д.* Балет М. Вайнберга «Золотой ключик» в постановке М. Глеубаева // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 58–66.

References

- Barutcheva E. S. (2005) Georgiy Aleksidze: khoreograf Bozh'ey milost'yu [Georgy Aleksidze: Choreographer by the grace of God]. St. Petersburg: Sudarynya. 208 p. In Russian.
- Glikman I. (1978) Studencheskiy muzykal'nyi teatr. Opernaya studiya Leningradskoy konservatorii imeni N. A. Rimskogo-Korsakova [Student Music Theatre. Opera studio of the Leningrad N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory]. In: My idem v teatr [We go to the theatre]. Comp. by A. A. Litvin. Leningrad: Lenizdat. 480 p. In Russian.
- Zdes' muzyka venchaet tanets (2013): 50 let kafedre khoreografii Sankt-Peterburgskoy konservatorii imeni N. A. Rimskogo-Korsakova [Here music crowns the dance: 50 years of the Department of Choreography of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatory]. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg. 320 p. In Russian.
- Lopukhov F. V. (1972) Khoreograficheskie otkrovennosti [Choreographic frankness]. Moscow: Iskusstvo. 216 p.
- Spasibo, Master! [Thank you, Master!] (2012). Ed. by L. Tikhonova. Almaty: Poligrafiya-servis K°. 243 p. In Russian.
- Stravinskiy I. F. (1971) Dialogi [Dialogues]. Comp. and ed. by M. Druskin. Leningrad: Muzyka. 415 p. In Russian.
- Teatral'nyi Leningrad [Theater Leningrad]. Iss. 2 (1976): Season 1970–71: bibliograficheskie i spravochnye materialy [bibliographic and reference materials]. Leningrad: LGITMiK. 202 p. In Russian.
- Teatral'nyi Leningrad [Theater Leningrad]. Iss. 3 (1976): Season 1971–72: bibliograficheskie i spravochnye materialy [bibliographic and reference materials]. Leningrad: LGITMiK. 198 p. In Russian.

- Urazgalieva A. N., Kremer L. M. (2009) Proshloe i nastoyashchee khoreograficheskogo iskusstva Kazakhstana: uchebnoe posobie. [The Past and Present of the Choreographic Art of Kazakhstan: Study Guide]. Almaty: KazGosZhenPU. 145 p. In Russian.
- Urazymbetov D. D. (2016) Novatorskie poiski Mintaya Tleubaeva v natsional'nom baletе «Aksak Kulan» [The innovative search by Mintai Tleubayev in the national ballet “Aksak Kulan”]. In: Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2016. № 6 (45). P. 51–61. In Russian.
- Urazymbetov D. D. (2017) Balet M. Vaynberga “Zolotoy klyuchik” v postanovke M. Tleubaeva [Ballet “Golden Key” composed by M. Weinberg and staged by M. Tleubayev]. In: Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2017. № 1 (48). P. 58–66. In Russian.

Документы

Логунова, Анастасия Александровна

ORCID: 0000-0001-6476-4630

SPIN-код: 2891-9368

e-mail: ventolibero@mail.ru

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

Anastasia A. Logunova

ORCID: 0000-0001-6476-4630

SPIN-code: 2891-9368

e-mail: ventolibero@mail.ru

PhD (Arts), Senior Lecturer at the Western Music History Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

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

*Автографы Дж. Россини
в Российском государственном
историческом архиве*

В статье представлены автографы Дж. Россини из фондов Российского государственного исторического архива. Публикуемые документы, охватывающие период с 1834 по 1858 годы, не только открывают новые сюжеты в истории русских контактов Россини, но содержат малоизученные факты, касающиеся биографии композитора и его связей с деятелями итальянской культуры.

Ключевые слова: *Джоакино Россини, Иван Матвеевич Толстой, Федерико Пескантини, Амалия Феррарис, Карл Осипович (Шарль-Андре) Поццо ди Борго.*

УДК 78.01
ББК 85.313

*Gioachino Rossini's Autographs
at the Russian State Historical
Archive*

This paper presents autographs by G. Rossini housed at the Russian State Historical Archive. These new documents published embrace the period from 1834 to 1858 and not only disclose new episodes in the history of Rossini's contacts in Russia, but also contain poorly explored facts concerning the composer's biography and his connections with the figures of Italian culture.

Keywords: *Gioachino Rossini, Ivan M. Tolstoy, Federico Pescantini, Amalia Ferraris, Carl O. (Charles André) Pozzo di Borgo.*

DOI: 10.26156/OM.2019.42.04.008

Анастасия Логунова

Автографы Дж. Россини в Российском государственном историческом архиве¹

В собрании Российского государственного архива (РГИА) в Санкт-Петербурге хранятся четыре автографа Джоакино² Россини — три письма композитора и его визитная карточка. Самый ранний из документов, датированный 1834 годом, касается истории посвященных Николаю I трех маршей для духового оркестра, рукопись которых была обнаружена Г. В. Копытовой [см.: Копытова 1992, Копытова 2003]. Фонд 472 («Канцелярия министерства императорского двора») РГИА содержит три документа, связанные с музыкальным посвящением Россини. Все они

¹ Автор выражает глубокую признательность за неоценимую помощь в расшифровке рукописей и переводе на русский язык с французского и итальянского специалисту по архивно-исследовательской работе, ученому секретарю Научного совета по музыкальному источниковедению и текстологии Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова Владимиру Александрович Сомову и кандидату филологических наук, старшему научному сотруднику ИРЛИ РАН (Пушкинского дома) Антону Олеговичу Дёмину. Автор благодарит заместителя начальника отдела информации и научного использования документов РГИА Татьяну Васильевну Богданову, заведующую сектором отдела рукописей и редкой книги Санкт-Петербургской театральной библиотеки Ирину Анатольевну Боглачеву и редактора «Fondazione Rossini» Daniele Carnini.

² В отечественной литературе существует традиция написания имени композитора с двойной согласной «к», идущая, вероятно, от варианта «Gioacchino», распространенного в зарубежной литературе о Россини. Однако в автографах композитора, как и в изданиях «Fondazione Rossini», значится Gioachino, которому соответствует русский вариант «Джоакино».

включены в Дело 867 «О подносимых вещах» за период с 7 марта по 23 декабря 1834 года. Это «Предложение Кабинету Его Императорского Величества от 7 марта 1834 года № 751 о доставлении графу Поццо ди Борго вещи в 2000 р. для подарка композитору Россини»³, уведомление вице-канцлеру К. В. Нессельроде⁴ и собственно письмо Россини от 28 января 1834 года о представлении Его Императорскому Величеству сочиненных им маршей⁵ (ил. 1). Об этом документе и пойдет речь ниже.

Лист формата 19,7 × 21,8 содержит несколько записей. В верхней части по центру черными чернилами указана дата регистрации письма в Кабинете Его Императорского Величества (7 марта 1834), в левом верхнем углу — регистрационный номер (№ 1190), в правом верхнем углу — номер страницы в соответствии с описью. Слева по центру листа запись карандашом: *Подар. въ 2/ т.* В центре листа справа чернилами — распоряжение императора: [нрзб] *повелено послать подарокъ в 2/ т. р. изъ Кабинета Россини за марши къ Поццо ди Борго. 7 мар. 1834.* Собственно текст Дж. Россини написан чернилами черного цвета на одной стороне листа.

Письмо Россини к графу Поццо ди Борго от 28 января 1834 года
Автограф. РГИА. Ф. 472. Оп. 13. Д. 867. Л. 1

A son excellence monsieur le comte Pozzo di Borgo
Ambassadeur de S. M. l'Empereur de toutes les Russies
auprès de S. M. Louis Philippe, Roi des Français

Monsieur le comte,

Comptant sur la bienveillance dont vous m'avez toujours honoré, j'ose vous prier de déposer aux pieds de S. M. l'empereur de toutes les Russies, votre illustre maitre, l'humble offrande d'une marche et de deux pas redoublés, que je viens de composer en l'honneur de ses armées. Mes faibles accents n'ajouteront pas sans doute à l'ardeur des guerriers Russes; assez de triomphes les ont déjà signalés. C'est pour moi au contraire une pensée flatteuse de songer que ma musique retentira dans leurs conquettes.

J'ai l'honneur d'être
Monsieur le comte
De votre excellence
Le tres humble serviteur
Gioachino Rossini

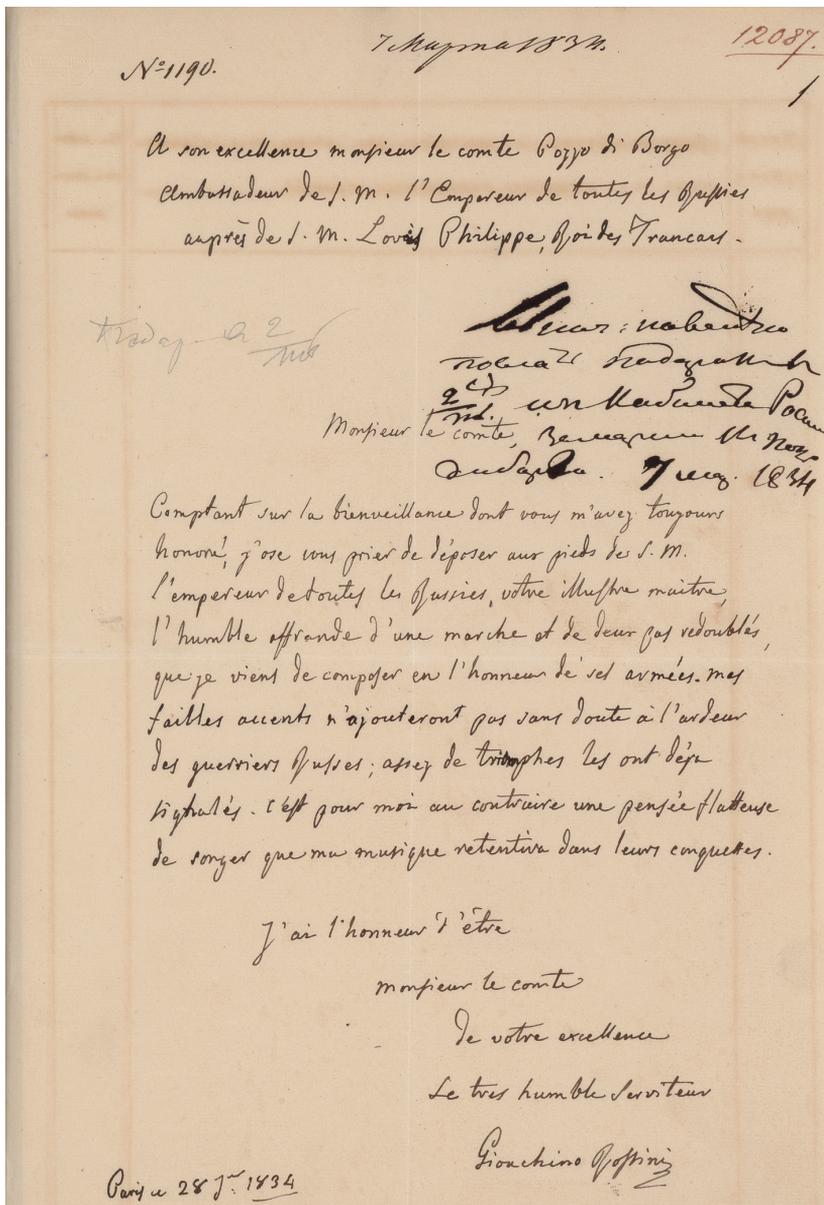
Paris ce 28 J^r 1834⁶

³ Ф. 472. Оп. 13. Д. 867. Л. 2.

⁴ Ф. 472. Оп. 13. Д. 867. Л. 3.

⁵ Ф. 472. Оп. 13. Д. 867. Л. 1.

⁶ В автографе год подчеркнут.



Ил. 1. Письмо Россини к Поццо ди Борго от 28 января 1834 г. Автограф.
РГИА. Ф. 472. Оп. 13. Д. 867. Л. 1

Fig. 1. The Rossini's letter of January 28, 1834 addressed to Pozzo di Borgo.
Autograph. The Russian State Historical Archive. Col. 472. Inv. 13. No. 867. Sheet 1

Его сиятельству господину графу Поццо ди Борго,
 послу Его Величества Императора всея Руси
 при Его Величестве Луи-Филиппе, Короле Французов

Господин граф,
 полагаясь на благосклонность, которой Вы всегда удостоивали
 меня, осмелюсь попросить Вас поднести к стопам Его Величе-
 ства Императора всея Руси, Вашего прославленного повелите-
 ля, скромное приношение в виде одного марша и двух скорых
 маршей, которые я только что сочинил в честь его армий. Мои
 слабые звуки, без сомнения, не добавят пыла русским воинам;
 столько триумфов они уже показали. Я же, напротив, льщу себя
 надеждой думать, что моя музыка отзовется в их завоеваниях.

Имею честь быть,
 Господин граф,
 Вашего сиятельства
 покорнейшим слугой
 Джоакино Россини

Париж, сего 28 Января 1834

Более поздние автографы хранятся в фонде Толстых⁷ и представляют собой письма Россини к Ивану Матвеевичу Толстому⁸. Согласно описи, Дело 28 Фонда 496 имеет следующее название: «Письма Россини, композитора, Толстому И. М., гр., — с рекомендацией мадам Феррари [sic] и о ее представлении жене Толстого. (2 п.) Визитная карточка с автографом». На обложке дела значится: «Письма (2) композитора Россини (Gioachino Rossini) к гр. Ивану Матвеевичу Толстому и визитная карточка с автографом. 1838–1840 гг. Французский язык и итальянский».

Однако дата первого документа⁹ — 1838 год — в архивном описании оказалась расшифрована неточно. На это указывает и содержание письма, в котором Россини упоминает «графиню», супругу И. М. Толстого (Толстой женился только в 1844 году!)¹⁰, и место отправления — Париж,

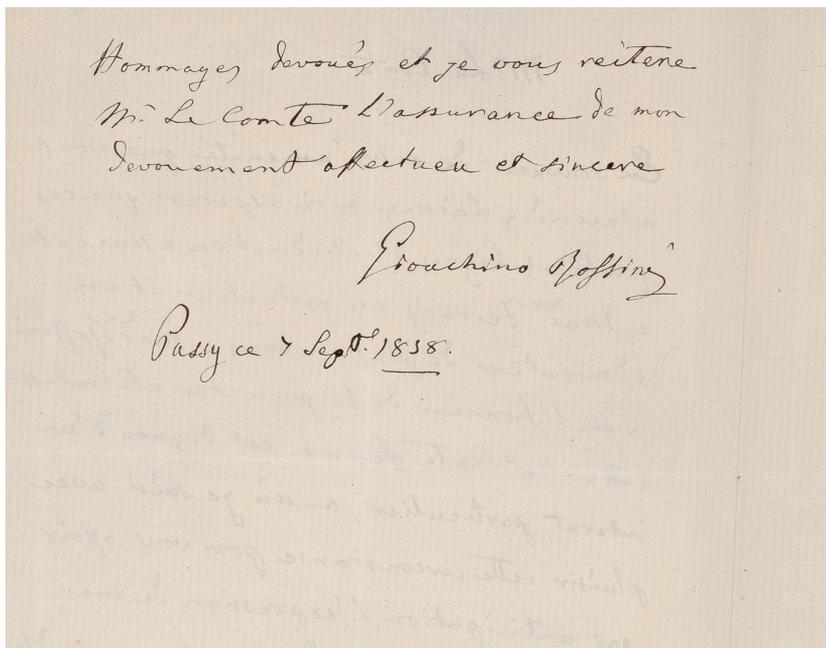
⁷ Полное наименование фонда 696 — «Толстые, графы: Иван Матвеевич (1806–1867), министр почт и телеграфов; Иван Иванович (1856–1916), нумизмат, археолог, вице-президент Академии художеств, министр народного просвещения; Дмитрий Иванович (р. 1860), директор Эрмитажа, товарищ управляющего Русским музеем».

⁸ И. М. Толстой — представитель младшей негитулованной ветви Толстых, внук М. И. Кутузова, брат генерала Николая Матвеевича Толстого и музыкального критика Феофила Матвеевича Толстого.

⁹ РГИА. Ф. 696. Оп. 1. Д. 28. Л. 1, Л. 1 об. Письмо написано чернилами черного цвета на двух сторонах листа бумаги формата 18,9×20,6.

¹⁰ Женой И. М. Толстого была Елизавета Васильевна Тулинова (1826–1870).

Пасси¹¹ (ил. 2). К письму приложена визитная карточка Россини с адресом: «Passy, rue de la Pompe, 24»¹². Именно здесь, в пригороде Парижа¹³, композитор снимал комнаты с 1855 по 1858 годы¹⁴. Согласно вышеизложенным фактам, первый документ должен быть датирован не 1838-м, а 1858 годом. Таким образом, хронологически первым письмом Россини к Толстому оказывается второе из указанных писем в папке Дела 28¹⁵, дата которого сомнений не вызывает.



Ил. 2. Письмо Россини к И. М. Толстому от 7 сентября 1858 г. Автограф. РГИА. Ф. 696. Оп. 1. Д. 28. Л. 1 об. (Фрагмент)

Fig. 2. The Rossini's letter of September 7, 1858 addressed to Ivan M. Tolstoy. Autograph. The Russian State Historical Archive. Col. 696. Inv. 1. No. 28. Sheet 1v.

¹¹ После шестилетнего пребывания в Париже с 1824 по 1829 годы, Россини приезжал в Париж на несколько недель в 1830 году, следующий его приезд состоялся в 1834-м, после чего Россини окончательно переехал во Францию в 1855 году.

¹² РГИА. Ф. 696. Оп. 1. Д. 28. Л. 5. (Формат 8,2 × 4,6)

¹³ В 1860 году Пасси стал городским районом Парижа.

¹⁴ С 1859 года летние месяцы Россини проводил в Пасси уже на собственной вилле (5 avenue Ingres), зимой композитор арендовал квартиру на rue de la Chaussée d'Antin [см.: Hartopp 2019, 48].

¹⁵ РГИА. Ф. 696. Оп. 1. Д. 28. Л. 3, Л. 3 об. Письмо написано чернилами черного цвета на двух сторонах листа бумаги формата 16,8 × 19,7.

Письмо Россини к И. М. Толстому от 10 августа 1840 года
Автограф. РГИА. Ф. 696. Оп. 1. Д. 28. Л. 3, Л. 3 об.

Pregiatissimo Sig. Conte

Lei sarà sorpreso nel vedere i miei caratteri; un doppio oggetto fa ch'io le dia la pena di leggermi, cioè il ricordarmi alla di lei memoria e il raccomandarle caldamente il porgitore della presente. Sig. Federico Pescantini, questo mio carissimo ed antichissimo amico, versato nelle belle lettere, conosciuto ed apprezzato in Francia e in Italia, viene per suo diporto in Pietroburgo; non ho voluto lasciarlo arrivare nella Gran Capitale senza raccomandarlo a lei, tutto possente e che nella sua [нрзб] e in mio riguardo. Spero vorrà essere cortese col mio amico;

Come si tratta la musica? So che le di lei *magnifiche*¹⁶ occupazioni le tolgono gran parte del tempo, la prego però in nome dell'armonia valersi dei ritagli di tempo per coltivare la di lei deliziosa voce colla quale si operano grandi seduzioni!!!! La prego di comandarmi nel poco che valgo e credermi pieno di anticipata riconoscenza per quanto vorrà oprare in прò del mio protetto. Mi do l'honore di dirmi di lei

Devotissimo Servitore
G. Rossini

Bologna, 10 agosto 1840

Глубокоуважаемый Господин Граф¹⁷

Будете удивлены, увидев письма мои; двойной предмет заставляет меня утруждать Вас чтением, то есть напоминание обо мне для памяти Вашей и горячая рекомендация для подателя сего. Г-н Федерико Пескантини¹⁸, дражайший и стариннейший друг мой, искушенный в изящной словесности, известный и ценимый во Франции и Италии, для развлечения своего едет в Петербург, не захотел я позволить ему прибыть в великую столицу, не поручив его Вам, облеченному всякой властью [нрзб] Надеюсь, Вы будете любезным с моим другом.

Как проходят занятия музыкой? Знаю, что великолепные должности Ваши отнимают большую часть времени, однако, во имя гармонии прошу Вас пользоваться свободными мгновениями, чтобы совершенствовать Ваш восхитительный голос, коим творятся столь великие обольщения!!!! Прошу Вас распоряжаться мною по мере слабых сил моих и полагать меня заранее

¹⁶ В оригинале слово подчеркнуто.

¹⁷ Титул графа И. М. Толстой получил только в 1866 году.

¹⁸ Федерико Пескантини (1802–1875) — итальянский писатель, участник Рисорджименто [см.: Arisi Rota 2015].

признательным за все, что совершить соизволите ради моего подопечного. За честь почитаю именоваться

Вашим

Преданнейшим слугою

Дж. Россини

Болонья, 10 августа 1840

Письмо Россини к И. М. Толстому от 7 сентября 1858 года
Автограф. РГИА. Ф. 696. Оп. 1. Д. 28. Л. 1, Л. 1 об.

M^r Le Comte

En souvenir de cette aménité que vous m'accordez laissez-moi esperer que ces quelques lignes d'introduction assureront a Mad^e Ferraris un protecteur et un admirateur de plus en vous. Mad^e Rossini a eu l'honneur de la presenter a la Comtesse cette charmante femme est digne d'un interet particulier, aussi je saisi avec plaisir cette circonstance pour vous offrir par anticipation l'expression de ma gratitude en faveur de ma recommandée dont le sejour a votre cour ne peut qu'ajouter a la Gloire dont elle est entouree. Je mets aux pieds de la Comtesse mes Hommages devoués et je vous reitere M^r. Le Comte l'assurance de mon devouement affectueu et sincere

Gioachino Rossini

Passy ce 7 Sept^e. 1858¹⁹.

Господин Граф,

в память о той любезности, которую Вы мне даруете, позвольте мне надеяться, что эти несколько рекомендательных строк обеспечивают Госпоже Феррарис²⁰ в Вашем лице покровителя и даже поклонника. Госпожа Россини²¹ имела честь представить ее Графине. Эта очаровательная женщина достойна особого внимания, и я с удовольствием пользуюсь этим обстоятельством, чтобы заранее выразить Вам свою признательность ради моей протекже, пребывание которой при Вашем дворе может только добавить славы, которой он окружен. Приношу к ногам Графини свою преданность и почтение и снова уверяю Вас, Господин Граф, в моей искренней и сердечной преданности

Джоакино Россини

Пасси сего 7 сентября 1858

¹⁹ В оригинале год подчеркнут.

²⁰ В заголовке дела, согласно описи РГИА, имя рекомендуемой расшифровано неточно («Феррари»). Вероятно, речь идет об Амалии Феррарис (1828/1832–1904), итальянской балерине, дебютировавшей на сцене Императорского Большого театра Санкт-Петербурга 4 ноября 1858 года [см.: Боглачева 2012].

²¹ С 1846 года женой Россини была Матильда Пелесье.

Литература

- Боглачева 2012 — *Боглачева И. А.* Гастроли итальянской танцовщицы Амалии Феррарис в Петербурге (1858–1859) // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. Вып. 10/11. СПб.: Нестор-История, 2012. С. 40–42.
- Копытова 1992 — *Копытова Г. В.* «Русские» автографы // Музыкальная академия. 1992. № 1. С. 165–166.
- Копытова 2003 — *Копытова Г. В.* Три марша для духового оркестра Дж. Россини: к истории рукописи // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения, публикации, обзоры. Вып. 2 / Сост., отв. ред. Г. В. Копытова. СПб.: РИИИ, 2003. С. 67–75.
- Arisi Rota 2015 — *Arisi Rota A.* Pescantini, Federico // Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 82. Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, 2015. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-pescantini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-pescantini_(Dizionario-Biografico)/) (дата обращения: 16.10.2019).
- Hartopp 2017 — *Hartopp G.* Paris: A Concise Musical History. Wilmington: Vernon Press, 2017. 384 p.

References

- Boglacheva I. A. (2012) Gastrolit italyanskoy tantsovshchitsy Amalii Ferraris v Peterburge (1858–1859) [Italian Dancer Amalia Ferraris' Concert Tour in St. Petersburg]. In: Zapiski Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy Teatral'noy biblioteki. Vyp. 10/11 [St. Petersburg State Theater Library's papers]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2012. P. 40–42. In Russian.
- Kopytova G. V. (1992) «Russkie» avtografy [«Russian» Autographs]. In: Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 1992. № 1. P. 165–166. In Russian.
- Kopytova G. V. (2003) Tri marsha dlya duhovogo orkestra Dzh. Rossini: k istorii rukopisi [Three Marches for Wind Orchestra by Rossini: Concerning Manuscript's History]. In: Iz fondov kabineta rukopisey Rossiyskogo instituta istorii iskusstv: Soobshcheniya, publikatsii, obzory. Vyp. 2 [From the Manuscript's Collection of the Russian Institute of the Art History: Papers, Publications, Reviews. Iss. 2]. Sost., отв. red. G. V. Kopytova. St. Petersburg: RIII. P. 67–75. In Russian.
- Arisi Rota A. (2015) Pescantini, Federico. In: Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 82. Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani. [Electronical resource]. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-pescantini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/federico-pescantini_(Dizionario-Biografico)/) (accessed: 16.10.2019). In Italian.
- Hartopp G. (2017) Paris: A Concise Musical History. Wilmington, Vernon Press. 384 p.

Рецензии

Ковнацкая, Людмила Григорьевна

ORCID: 0000-0003-2544-0371

SPIN-код: 9966-2632

e-mail: milakovn@yandex.ru

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

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А
Ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств.

190068 Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5

Liudmila G. Kovnatskaya

ORCID: 0000-0003-2544-0371

SPIN-code: 9966-2632

e-mail: milakovn@yandex.ru

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

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

Leading Research Fellow at the Russian Institute for the History of the Arts.

5 Isaak's sq., St. Petersburg 190068, Russia

Прожить Шостаковича заново

В публикуемой рецензии книга-монография Л. О. Акопяна (Акопян Л. О. Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2018) рассматривается как блестящий образец феноменологического исследования, которое в сочетании с собственно музыковедческими аналитическими методами позволяет читателю вновь пережить жизнь и музыку гениального композитора от его самых первых до самых последних сочинений в социо-культурных контекстах меняющегося мира.

Ключевые слова: *Д. Д. Шостакович, Л. О. Акопян, феноменология, аналитические системы, «петербургский текст».*

УДК 78.01

ББК 85.313(2); 85.313(2)6

To Live Shostakovich's Life Once Again

In the review published, the monograph by L. O. Hakobian (Hakobian, Levon. The Phenomenon of Dmitry Shostakovich. St. Petersburg, 2018. In Russian) is considered to be a brilliant example of the phenomenological research which, combined with methods of properly musicological analysis, allows the reader to re-experience the life and music of the ingenious composer from the earliest to the latest works in the sociocultural contexts of the changing world.

Keywords: *Dmitry D. Shostakovich, Levon O. Hakobian, phenomenology, analytical system, «St. Petersburg text».*

DOI: 10.26156/OM.2019.42.04.009

Прожить Шостаковича заново

Акопян Л. О. Феномен Дмитрия Шостаковича. — СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2018. — 756 с.

Книга Левона Акопяна «Феномен Дмитрия Шостаковича» является, строго говоря, вторым изданием и, подобно первому, пятнадцатилетней давности — «Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества» (СПб.: Дмитрий Буланин, 2004), в мгновение ока стала библиографической редкостью¹.

Шостакович Акопяна — тема не новая, ее фрагменты известны более двух десятилетий. Читатели статей Акопяна, слушатели его докладов не упускали возможности приблизиться к его ДДШ²-трудам относительно малой формы, которые естественным образом становились масштабными главами будущей книги. Соотношение между этими трудами не было автоматическим поглощением ранних поздними. Пусть более поздние уснащались деталями, ориентированными на недавние ДДШ-издания с их новейшей фактологической точностью, обогащались анализами большего числа «фоновых» сочинений современников ДДШ. При преемственности и родстве концепции и методологии обеих монографий, конечно же, поздние версии представляли более актуальными.

О разнице двух книг — в глубине авторского подхода и оптики аналитической интерпретации наследия ДДШ — оповещают даже внешние их приметы: смещенные смысловые акценты в названии (экспериментальный, намекающий на исследовательские «пробы» «Опыт феноменологии...»

¹ Тираж первой книги — 800 экз., тираж второй в выходных данных не указан.

² Здесь и далее взамен полного названия имени-отчества-фамилии композитора Дмитрий Дмитриевич Шостакович буду использовать аббревиатуру ДДШ.

и гештальт-объемный «Феномен...»); размеры монографий, кардинально отличающиеся при почти одинаковом формате (36,5 печатных листов: 475 страниц + обстоятельное нотное приложение в первой книге и 47,25 листов: 756 страниц — во второй); детально градуированное оглавление новой книги с включенными в традиционное измерение глав названиями сочинений ДДШ подпунктами острой социокультурной проблематики («На переднем крае модернизма», «Ждановщина», «Вынужденные компромиссы», «Свободное творчество» и т. д.).

Во введении к любой большой или малой книге, как правило, содержатся декларация авторских намерений, условия и условности предприняемого исследования, рассуждения о методологии, упоминания о предшественниках, обсуждение их достижений и ошибок. В больших книгах, пронизанных дыханием Культуры — таких, как «Симфонии Густава Малера» И. А. Барсовой (1975, 2012), «Музыкальный театр Альбана Берга» М. Е. Тараканова (1976), и редких, им подобных, — введение, выполняя взятые на себя автором главные обязательства, превращается одновременно в духовный манифест героя исследования. Притом об авторе труда оно говорит столь же полно, что и об объекте изучения. К числу таких больших книг я отношу труд Левона Акопяна о Шостаковиче. Книга с первых же страниц дышит культурой — общеевропейской и петербургской, часто уходящей в подтексты и вновь возникающей на переднем плане исследовательского нарратива; специфика и нюансировка «петербургского текста» — в непреложных фактах и мерцающих скрытых смыслах — видится и слышится в книге (как, к примеру, петербургское метафизическое пространство в качестве смыслового лейтмотива). Он, сей текст, разъясняет или «подсвечивает» особые качества мышления гениального композитора и самобытно окрашивает его звуковой мир.

Мысль о миссии введения к книге питала меня на протяжении всего пути следования за автором. В сравнительно небольшом введении (неполных 18 страниц обычного книжного формата) читателю предлагается осознать, прежде всего, метод(ы) исследования. Точнее было бы сказать словами Алехо Карпентьера, — «превратности метода». В поисках истинного пути познания сущности искусства Шостаковича, именно Шостаковича, как философского, историко-культурного, биографического феномена, Акопян говорит *о недостижимости методологической чистоты*. (Впрочем, заметим, не только по отношению к Шостаковичу, но и к любому гению, чье искусство не вмещается в рамки эпохи, исторического стиля, а, следовательно, единых и строгих методологических принципов). И потому «погрешности» в воссоздании реальности, в стремлении максимально к ней приблизиться — парадоксально? — не только не осуждаются,

но приветствуются. Автор предупреждает читателя о своем намерении нарушать чистоту избранного магистральным феноменологического подхода. На перекрестке дорог феноменологии (в диапазоне от Гегеля до Гуссерля), герменевтики в ее разных версиях и, в особенности, этимологии, познаются сущности искусства Шостаковича в связях и взаимотражениях «с вечными, общечеловеческими константами» [с. 8] музыки, искусства, философии.

Занимаясь пристально биографией духовной, Левон Акопян, конечно же, не пренебрегает эмпирическим жизнеописанием. Своему исследованию он предпосылает, среди прочего, особо ценные, на мой взгляд, рассуждения о чувстве «неполноты жизни», ее фрагментарности, которое под воздействием времени, претерпевая изменения — метаморфозы восприятия и осознания, — превращается в целостный «гештальт». А также — о целостном (до поры до времени!) мире ДДШ-творца и мире дезинтегрированном [с. 120]. Такие мысли, упроченные широкими знаниями, окрашены мудростью общей позиции и опытом историка культуры.

Тут мне кажется уместным напомнить читателю профессионального журнала о том, что в лице автора книги он встречается с прекрасным музыкантом, выдающимся филофонистом, эрудитом-энциклопедистом, знатоком музыкально-поэтических древностей, искусным аналитиком музыкальных современностей — столь же «рудокопом» текстов, сколь и «пограничником» их историко-культурных контекстов. Тот, кому сие неизвестно, легко получит аргументы и доказательства на книжных полках академических библиотек и на просторах интернета.

Как звучит «партитура» этой книги? — если расширить звуковое понятие партитуры до метафорического значения, если воссоздать и услышать за анализами музыку, — ведь не секрет, что за самыми сложными аналитическими штудиями с неизменностью встает сама музыка, она в конце концов каким-то чудом воссоздается в своих составных частях и целостности. В моем восприятии у Акопяна высветятся, а значит — полностью, многие аналитические этюды сочинений ДДШ (каждый читатель выберет собственные примеры). И, что интересно, — не только тех шостаковических опусов, которым он сполна отдает свои мысли и чувства, но также и тех, отношение к которым у автора книги отмечено заметной дистанцией, что называется «с прохладцей» (см., например, список сочинений «оттепельных» лет с их «потерями» [с. 493–494 и др.]). Среди многих вершинных (обо всех невозможно упомянуть в краткой рецензии) — Вторая симфония [с. 69–70] с ее знаменитым «эпизодом хаоса» — в контексте будущего, послевоенного авангарда. Также и в «Носе»

антракт для ударных с его предвосхищением исторически важной пьесы Вареза ([с. 94–95] и во мн. др. местах). Здесь ДДШ Акопяна предстает «современником будущего» (сказано Куртом Блаукопфом о Малере). Затем, конечно же, Восьмая симфония, особенно ее III часть, где читатель встретится с массой аналитических открытий, как, например, три слоя фактуры, создающей «сюрреалистический эффект тотального искривления пространства» [с. 356], или же третий раздел токкаты как «своего рода уплотненный конспект первого» [с. 357] и мн. др. Акопян кратко говорит читателю о жутком, сокрушительном психическом и даже физиологическом воздействии, которое оказывала и продолжает оказывать III часть, где на подходе к генеральной кульминации токката «празднует свой триумф» [с. 354]. Опытному слушателю не надо многих слов в подтверждение сказанного. Мое пронзительное воспоминание. Отцу, блокаднику, во время исполнения III части Восьмой симфонии под управлением Е. А. Мравинского в Большом зале Ленинградской филармонии стало плохо, он не смог осилить-пережить потрясение, стоящее за этой музыкой: его тяжелое дыхание вдруг стало слышным, все громче, он побелел и осел в глубоком обмороке, словно намертво. Это случилось в конце 1959 года, прошло полтора десятилетия после окончания войны. Вряд ли удастся припомнить подобную реакцию на какое-либо музыкальное произведение. В письме к И. Д. Гликману Шостакович, с присущей ему скупостью слога, моментами обретающего огромную выразительную силу, признался: «Я был потрясен тем, что это сочинение сочинил я» [цит. на с. 343]. Интересно, часто ли Дмитрий Дмитриевич ловил себя на этой мысли?

Наново переживаемая внутренним слухом музыка ДДШ в аналитической интерпретации Акопяна сливается воедино с редкостным удовольствием от мастерства ее анализов. Автор не ограничивается лежащим на поверхности содержанием или «сюжетом» сочинения (аннотированием), его интересуют внутренние механизмы, как простые, «наивные», так и сложнейшие, искусные, то есть — эстетика композиторской технологии и ее смыслы. Думается, музыканты по прочтении книги разделят мои чувства, а музыковедческая молодежь сможет почерпнуть для себя — в числе многого — профессиональные навыки.

Композиторское наследие ДДШ предстает у Акопяна многоликим миром. Открытым миром. Такое впечатление обеспечивают контексты, музыкальные и литературные, общекультурные и социо-исторические. И среди множества контекстов разной природы и различного объема назову, например, не участвовавших в создании либретто „Носа“ участников-обэриутов [с. 92]. Или же — ассоциативные цепи, вполне ожидаемые

(новизна малеровских нюансов у ДДШ, скрябинское поветрие в ранних работах³) и, что важнее того, — неожиданные, «странные сближения» (Пушкин). Обращу внимание читателя на страницы книги, где обсуждаются сближения с Г. Свиридовым [с. 652, 660]; в них идет речь «без иллюзий» о сочинениях между Тринадцатой и Четырнадцатой симфониями, о Девятом и Десятом струнных квартетах [с. 369–371] с их шостаковической традиционностью языка и весьма дозированной новизной. Или же — сближение Эд. Денисова с ДДШ в аспекте трактовки формы «большого адажио» [с. 416–418].

Пестрый звуковой мир, тем не менее, воспринимается единым и целостным. В создании его единства участвуют выдвинутые эстетические категории, опоясывающие аналитическое содержание книги. В их свете остроумной и убедительной предстает заимствованная из «Диалогов» схема-сопоставление Стравинского и Шёнберга, а в нашем случае — Шостаковича и Прокофьева; базой схемы служит «совместное присутствие <ДДШ и Пркфв> на культурной сцене советского государства» [с. 227]. Сильнодействующим средством единства художественного мира ДДШ выступают выдвинутые автором книги философские постулаты — такие, как, например, метафизический юмор, «пустосместество», гротеск, трагизм «поднятия до бездны» (Вен. Ерофеев) и др. И, наконец, «прошивающие» насквозь музыку ДДШ его лексемы — их генетика и семантика детально обсуждаются на страницах книги.

В ткань книги включены рассуждения об исполнительских интерпретациях: о II части Шестой симфонии (у Бернштейна [с. 277]), о коде финала Пятой [с. 257–259] дается обширная сноска о темпах дирижеров и проблеме авторского невмешательства в прижизненные записи и концертные исполнения с явно неверными темпами. Как жалко, что столь существенные суждения размещены в сносках!

Рядом с музыкой ДДШ «заиграла» и «зазвучала» условно называемая «периферия» — та музыка, которая на длительное историческое время была изъята из нашего слухового сознания и ушла в тень советского мейнстрима. И если имена А. Мосолова (благодаря изысканиям И. А. Барсовой и Л. О. Акопяна) или Г. Попова (случай Первой симфонии Попова в Четвертой ДДШ [с. 205–214]) ныне привычно стоят рядом с ранними сочинениями ДДШ, то имя А. Животова [с. 62] в сопоставлениях — ново. Сочинения прежде запрещенных и/или забытых композиторов, художников, поэтов и писателей Москвы и Ленинграда образуют в книге Ако-

³ Я бы акцентировала в этом случае роль В. Богданова-Березовского, оказывавшего большое влияние на ДДШ.

пiana культурно-исторический контекст, где часто в ином свете, нежели прежде, предстают искания и свершения Шостаковича.

Еще один слой книги — голоса современников и соотечественников ДДШ, критиков, исследователей и артистов. За шумом дискуссий распознается «шум времени» (Мандельштам). Все без исключения обстоятельства гражданской истории страны и советской культуры известны Акопяну не понаслышке. Смысл пережитых Шостаковичем событий внятны ему сполна: постановления партии и правительства и их последствия в культурной, общественной и в творческой жизни композитора; бытование запрещенных сочинений, идеологический контроль и цензура, смысловые нюансы советского медийного новояза и т. п. Насыщенные дискуссионностью сноски, разоблачения всякого рода (например, «юродивности», ставшей модной применительно к ДДШ [с. 73]), апокрифов (о замысле «Игроков» [см. сн. 2 на с. 317]) показывают активность текста Акопяна по отношению к трафаретному, устаревшему мнению. И при этом замечательно, что автор книги свободен как от тисков советской идеологии, так и от пут антисоветизма.

Труд о Шостаковиче Акопяна — глубокого истолкователя музыкальной культуры — показывает, как разнообразное призматическое преломление исследовательского света привносит массу новизны в, казалось бы, устоявшиеся десятилетиями впечатления и откристаллизовавшиеся до формул суждения. И придает мощный импульс = «пищу» слуху и уму.

Людмила Ковнацкая

Сведения об авторах

Абдуллина, Галина Вадимовна — музыковед, кандидат искусствоведения (2005), доцент кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена (2005), профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории (2018). С отличием окончила теоретическое отделение Калининградского музыкального училища и теоретико-композиторский факультет ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова (1978); обучалась в аспирантуре (класс профессора А. П. Милки). Ученица Т. С. Бершадской и А. Л. Островского. Основная область исследований — полифонические формы и жанры в современной музыке. Автор многих статей и учебных пособий по сольфеджио, полифонии и анализу музыкальных форм. В настоящее время завершает монографию о пассакалии и чаконе в творчестве отечественных композиторов.

Григорьева, Ирина Леонидовна — лауреат всероссийских и международных конкурсов, преподаватель кафедры баяна и аккордеона Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, соискатель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории (научный руководитель — профессор кафедры И. С. Воробьев). Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова по классу аккордеона преподавателя В. Е. Орлова, в аспирантуре обучалась в классе профессора О. М. Шарова. Обладатель премии правительства г. Санкт-Петербурга «Лучший педагог дополнительного образования» (2018). Сфера научных интересов: современная музыка для баяна и аккордеона, история аккордеонно-баянного исполнительства.

Ковнацкая, Людмила Григорьевна — профессор Санкт-Петербургской государст-

Contributors to this issue

Galina V. Abdullina is a musicologist, PhD (Arts), Associate Professor of the Department of Music Education at Herzen Pedagogical University, Professor of the Music Theory Department at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She graduated from the Music Theory Department of the Kaliningrad Music College, the Theoretical and Composer Department of the Leningrad (St. Petersburg) Rimsky-Korsakov State Conservatory (1978) and did the postgraduate course there, under Professor Anatoliy P. Milka. Among her teachers were Tatiana S. Bershadskaya and Aron L. Ostrovsky. Her main research interest is connected with polyphonic forms and genres of modern music. Abdullina is author of many articles and textbooks in solfeggio, polyphony and the analysis of musical forms. Currently she is finishing a monograph on passacaglia and chaconne in the works of domestic composers.

Irina L. Grigorieva, laureate of all-Russian and international competitions, is a Teacher at the Bayan and Accordion Division and an applicant for the PhD degree at the Music Theory Department (supervisor — Professor Igor S. Vorobyev) of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She graduated from accordion class of Vladimir E. Orlov of the St. Petersburg Conservatory and did her postgraduate course under the supervision of Professor Oleg M. Sharov. She is a winner of the St. Petersburg government prize “The Best teacher of additional education” (2018). Her research interests include modern music for bayan and accordion as well as history of bayan and accordion performance.

Liudmila G. Kovnatskaya, Honoured Arts Worker of the Russian Federation, is Profes-

венной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Окончила Ленинградскую консерваторию, затем аспирантуру (науч. рук. — проф. М. С. Друскин). В 1970 году защитила кандидатскую, в 1988 — докторскую диссертацию. Автор монографии о Бенджамине Бриттене (1974), исследования «Английская музыка XX века» (1986) и статей по истории советской музыки, музыкальной науки и культуры. Научный редактор и редактор-составитель книг и сборников статей, в том числе, коллективной монографии «Шостакович: Между мгновением и вечностью» (2000), первого русского перевода писем А. Шёнберга (2001), научной серии «Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы» (2005–2012, совместно с Ольгой Дигонской), семитомного собрания сочинений Друскина (2007–), трехтомника «Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930» (2013). Л. Г. Ковнацкая — член Союза композиторов РФ (с 1978), научный консультант “The New Grove Dictionary of Music and Musicians” (London: McMillan, 2001), член Директории Международного музыковедческого общества (2002–2007 и 2012–2017), глава Региональной ассоциации Международного музыковедческого общества (2008–2017). В 2017 году Л. Г. Ковнацкая была избрана членом-корреспондентом Американского музыковедческого общества.

Козак, Мария Васильевна — аспирантка кафедры истории музыки Петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки В. И. Нилова), выпускница Петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова (2018, класс кандидата искусствоведения, доцента кафедры истории музыки А. С. Максимовой). Принимала участие

at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and a Leading Research Fellow at the Russian Institute for the History of the Arts. She graduated from the main and then the post-graduate courses at the Leningrad Conservatory (under prof. M. Druskin) and then presented her PhD and Doctoral theses in 1970 and 1988 respectively. She published a monograph on Benjamin Britten (1974), a study about English music of the 20th century (1986) and numerous articles on the history of Soviet music, music science and culture. Books edited, collected, and introduced by Kovnatskaya include a collection of scholarly articles “Shostakovich: Between a Moment and Eternity” (2000), the first Russian translation of A. Schoenberg’s letters (2001), a scientific series of works “Dmitry Shostakovich: Studies and Materials” (2005–2012, with Olga Digonskaya), a seven-volume edition of the complete works of Mikhail Druskin (2007–), a three-volume edition “Shostakovich in Leningrad Conservatory: 1919–1930” (2013). Prof. Kovnatskaya has been a member of the Union of Composers of the Russian Federation since 1978, an expert consultant of the edition of “The New Grove Dictionary of Music and Musicians” (2001), a member of IMS Directorium (from 2002 to 2007 and from 2012 to 2017), and in 2008–2017 she chaired the Regional Association of the International Musicological Society. In 2017 she was elected a Corresponding Member of the American Musicological Society.

Maria V. Kozak is a postgraduate student of the Department of Music History at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (academic adviser — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music History V. I. Nilova), a graduate of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (2018, class of Associate Professor A. S. Maximova). She took part in a number of international and inter-university scientific conferences with reports

в ряде международных и межвузовских научных конференций с докладами о творчестве Монфреда. Сфера научных интересов: музыкальная культура русского зарубежья, композиторские техники XX века, музыкальная культура Петербурга — Петрограда 1900–1920 годов.

Логунова Анастасия Александровна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова по специальностям «Хоровое дирижирование» (класс А. А. Максимова) и «Музыковедение» (научный руководитель — Н. А. Брагинская). В 2018 г. защитила кандидатскую диссертацию на тему «Музыкально-драматургическая форма финалов в операх Джузеппе Верди» (научный руководитель — Н. А. Брагинская). В 2010–2015 гг. выступала с рецензиями в петербургских музыкально-периодических изданиях. В 2011–2014 гг. — преподаватель регентского отделения Санкт-Петербургской Духовной Академии, с 2011 г. преподает в Санкт-Петербургском музыкальном колледже им. Н. А. Римского-Корсакова, с 2015 г. читает курс истории зарубежной музыки в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Петрова, Галина Владимировна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора музыки, Ученый секретарь Российского института истории искусств. Сфера научных интересов: история Императорского оркестра, «институт» капельмейстеров, инструментальная практика виртуозов, проблема мультикультурности в Санкт-Петербурге конца XVIII — рубежа XIX–XX вв.; Гектор Берлиоз и феномен его рецепции на русской

on the work of Monfred. Her research interests include musical culture of the Russian émigré, composing techniques of the 20th century, musical culture of St. Petersburg — Petrograd of the 1900s–1920s.

Anastasia A. Logunova is PhD (Arts), Senior Lecturer at the Western Music History Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She graduated from the Department of Choir Conducting (under Anton A. Maximov) and Musicology Faculty (under Associate Professor Natalia A. Braginskaya) of the St. Petersburg Conservatory. In 2017 she completed her postgraduate course at the St. Petersburg Conservatory and received her PhD degree in 2018 with a dissertation titled «Musical-dramatic form of finales in operas by Giuseppe Verdi» (under Natalia A. Braginskaya as academic advisor). She published several academic papers and dozens of reviews in Saint-Petersburg music journals. In 2011–2014 she taught at the Regency Department of the St. Petersburg Theological Academy. Since 2011 Anastasia Logunova has been teaching at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov Music College, since 2015 she has been a lecturer in the history of foreign music at the St. Petersburg Conservatory.

Galina Vl. Petrova is PhD (Arts), Senior Research Fellow of the Department of Music, Academic Secretary at the Russian Institute for the History of the Arts. Research interests: history of the Imperial Orchestra, the conception of kapellmeister's "Institute", concert practice of virtuosos, the problem of art multiculturalism in St. Petersburg in the late 18th — the turn of the 19th–20th centuries; Hector Berlioz and the phenomenon of the reception of his music on the Russian domain.

почве. Автор десятков статей, опубликованных в России и за рубежом, книги «Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Том 1: XVIII век. Книга 4: Синхронические таблицы» (2001). Редактор-составитель и ответственный редактор нескольких научных сборников, организатор и участница всероссийских и международных конференций, в том числе под эгидой IMS.

Скорбященская, Ольга Адольфовна — училась на фортепианном факультете Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (класс профессора Т. П. Кравченко). В 1993 году окончила аспирантуру СПбГК (научный руководитель — профессор Л. Г. Ковнацкая) и защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Фортепианное творчество Карла Марии фон Вебера в контексте культуры немецкого романтизма»). С 2001 года старший преподаватель, с 2007 года — доцент Санкт-Петербургской консерватории. Неоднократно принимала участие в британских фестивалях современной музыки (Олдборо, Челтенхем). В 1996 году прошла стажировку у М. Перайи в Великобритании. Дипломант Международного конкурса исполнителей современной музыки в Италии (1996). Автор более четырехсот статей и буклетов, посвященных проблемам современного исполнительства и романтической музыки XIX века.

Уразымбетов, Дамир Дуйсенович — кандидат искусствоведения, заместитель заведующего кафедрой режиссуры хореографии, старший преподаватель Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова, главный редактор интернет-журнала о хореографическом искусстве Казахстана «Qazaq Ballet», режиссер проектов Казахстанской национальной федерации клубов ЮНЕСКО, балетмей-

Galina Petrova is the author of dozens of articles published in Russia and abroad, the book titled “Musical Petersburg. Encyclopedic Dictionary. XVIII century. Volume 4. St. Petersburg in the context of European musical culture. Synchronic table” (2001). Petrova is a compiler and executive editor of several academic collections, organizer and participant in national and international conferences in Russia and worldwide, including meetings under the auspices of IMS.

Olga A. Skorbyashchenskaya studied at the St. Petersburg Conservatory, Piano Faculty, under Professor Tatiana Kravchenko, where in 1993, she completed her PhD course and defended her candidate thesis in Arts (“Carl Maria von Weber’s piano works in the context of the German Romanticism culture”) under Professor Liudmila Kovnatskaya. Senior Lecturer of the St. Petersburg Conservatory since 2001, Associate Professor therein since 2007. Frequently participates in British festivals of contemporary music (in Aldeburgh and Cheltenham). In 1996, she did an internship with Murray Perahia in Great Britain. A Diploma winner of an international competition of performers of contemporary music in Italy. Author of over four hundred articles and pamphlets on contemporary performance and Romantic music of the 19th century.

Damir D. Urazymbetov is PhD (Arts), Deputy Head of the Department of Directing Choreography, Senior Lecturer at the T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Editor-in-Chief of the first online magazine “Qazaq Ballet” on choreographic art of Kazakhstan, director of projects of the Kazakhstan National Federation of UNESCO Clubs, choreographer at the State Academic Dance Theatre of the Republic of Kazakhstan. His

стер Государственного академического театра танца Республики Казахстан. Научные интересы сосредоточены на вопросах семиотики сценических пространств, истории казахского балета и режиссуре театра. С 2007 года занимается активной творческой деятельностью, за время которой осуществил режиссуру и постановку более 70 театрализованных представлений, музыкальных и театральных спектаклей, концертных программ, организацию творческих встреч и презентаций в Алматы, Астане и Санкт-Петербурге. Автор спектаклей «Алиса и ее необычайные приключения», «Дюймовочка», «Хрустальный колодец», «Сказка про ноты», «Странствия Коркыта» и др., а также 105 хореографических миниатюр и дивертисментов. Автор более 30 научных статей, опубликованных в Казахстане и России, мемуарного издания «Неповторимые слова» (Алматы, 2016) и методических рекомендаций «Либретто и сценарий в балете» (Алматы, 2018); соавтор книги «Наш Александр Селезнёв» (Санкт-Петербург, 2017). Подготовил 20 лауреатов республиканских и международных научных и творческих конкурсов.

Филимонов, Константин Анатольевич — окончил в 1987 году Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова (кафедра деревянных духовых инструментов оркестрового факультета). С 1988 года — преподаватель Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова. Соискатель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — заведующая кафедрой, кандидат искусствоведения Е. В. Титова). Сфера научных интересов — история музыкального образования в Санкт-Петербурге XIX–XX веков. Автор ряда научных публикаций.

research interests are focused on the issues of semiotics of scenic spaces, history of Kazakh ballet and theatre direction. Since 2007, he has been engaged in large-scale creative activities, during which he has directed and staged more than 70 theatrical performances, musical and theatrical plays, concert programs; organized the creative meetings and presentations in Almaty, Nur-Sultan and St. Petersburg, including “Alice and her extraordinary adventures”, “Thumbelina”, “Crystal Well”, “The Tale of the Notes”, “Korkyt’s Wanderings” and others. He is the author of 105 choreographic miniatures and divertissements, as well as more than 30 scientific articles published in Kazakhstan and Russia. Author-compiler of the memoir edition “Unique Words” (Almaty, 2016), co-author of the book “Our Alexander Seleznyov” (St. Petersburg, 2017), author of the methodical recommendations “Libretto and Script in Ballet” (Almaty, 2018). Prepared 20 winners of national and international scientific and creative competitions.

Konstantin A. Filimonov graduated from the Orchestral Department of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory in 1987. Since 1988 he has been teaching at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov Music College. He is an applicant for the PhD degree at the Department of Music Theory at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (supervisor Professor Elena Titova). His research interests include the history of musical education in St. Petersburg of the 19th–20th centuries. He is an author of a number of scientific publications.

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
№ 4 [42], 2019

Подписано в печать 15.11.2019. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 8,125. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 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