

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

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
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, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
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)

Контакты:

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

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
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)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, зл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
Т. В. Шабалина (доктор 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 включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

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

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2021

Содержание

Статьи

Ольга Девятова
Классика и музыка масс-медиа
в творчестве Сергея Слонимского **6**

Галина Лобкова
Собрание народных песен и наигрышей
Н. Ф. Соловьёва: к вопросу об атрибуции
рукописных источников **26**

Мария Монич
Контрапунктические пробы
как особый тип рукописного текста **57**

Документы

Игорь Воробьёв
Брюс Матер и его воспоминания
о Вышнеградском **84**

Брюс Матер
Мои воспоминания
об Иване Вышнеградском
(перевод с французского Лидии Семёновой;
публикация, общая редакция
и комментарии Игоря Воробьёва) **91**

Марина Подгузова
«Концерта партитура шумная...»
(из писем А. И. Кос-Анатольского
к К. А. Эрдели) **123**

Рецензии

Анна Некрылова
Новое учебное пособие по истории
фольклористики и этномузыкологии **140**

Сведения об авторах **151**

Информация для авторов **156**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. 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; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan 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*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

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

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
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*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
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 Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

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

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

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

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2021

Contents

Articles

Olga Devyatova
Classics and Mass Media Music in the Works
of Sergey Slonimsky 6

Galina Lobkova
Collections of Folk Songs and Instrumental
Tunes by Nikolay Solovyov:
On Manuscript Attribution 26

Mariia Monich
Contrapuntal Probes As a Special Type
of a Music Manuscript 57

Documents

Igor Vorobyov
Bruce Mather and His Memories
of Wyschnegradsky 84

Bruce Mather
My memories of Ivan Wyschnegradsky 91
(translated from the French by Lidia Semyonova,
publication, general edition and comments
by Igor Vorobyov)

Marina Podguzova
“This Noisy Concerto Score...”
(From the Letters of Anatoliy Kos-Anatolsky
to Kseniya Erdeli) 123

Reviews

Anna Nekrylova
New Training Manual on the History
of Folklore Studies and Ethnomusicology 140

Contributors to this issue 151

Directions to contributors 156

УДК 78.071.1

ББК 85.313(2)6

DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.001

Классика и музыка масс-медиа в творчестве Сергея Слонимского

Девятова, Ольга Леонидовна

Уральский Федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина
620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51

Аннотация. Статья посвящена актуальной в XX–XXI веках проблеме диалога элитарной и массовой культур. Теоретическую базу работы составляют труды видных современных ученых: О. Астафьевой, А. Костиной, Н. Кирилловой и других. В ее основу положена методология культурологического исследования, включающая комплексный, междисциплинарный и историко-сравнительный подходы, а также методы культурологической интерпретации и музыковедческого анализа. На примере творчества выдающегося русского композитора петербургской школы Сергея Слонимского — представителя поколения «шестидесятников» — исследуются его взгляды на конфликт «двух музык» — «серьезной» и «легкой», а также способы преодоления их противоречий (на примере Первой, Второй, Тридцать четвертой симфоний, Концерта для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов, балета «Волшебный орех», вокальных сочинений, фортепианных пьес). В результате исследования делается вывод о двух путях, по которым шел композитор в решении данной проблемы: *активного противостояния* «музычке» масс-медиа и всей продукции псевдокультуры и *органичного взаимодействия* классических традиций и жанров массовой музыкальной культуры, поднимающего бытовую массовую стилистику на высочайший художественный уровень.

Ключевые слова: *элитарная культура, массовая культура, культурный диалог, классика, масс-медиа, композитор, творчество, Сергей Михайлович Слонимский, «серьезная музыка», «легкая музыка».*

Дата поступления: 28.08.2020

Дата публикации: 15.03.2021

Для цитирования: *Девятова О. Л.* Классика и музыка масс-медиа в творчестве Сергея Слонимского // *Opera musicologica*. 2021. Т. 13. № 1. С. 6–25.

DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.001.

Классика и музыка масс-медиа в творчестве Сергея Слонимского

Проблема отношений музыкальной классики и массовой культуры — одна из важнейших в XX веке. Она остается актуальной и в первых десятилетиях XXI века, как в творческой практике (композиторской, исполнительской, педагогической), так и в науке.

О взаимодействии «серьезной» и «легкой» музыки в отечественной культуре в разные годы размышляли и писали композиторы С. Прокофьев, Д. Шостакович, Д. Кабалевский, музыковеды Б. Асафьев, Д. Житомирский, И. Нестьев и многие другие. Отдельные ее аспекты затрагивались в трудах А. Цукера¹, М. Рыцаревой, Е. Долинской, А. Климовицкого, Л. Кадцына, А. Коробовой, А. Мешковой², С. Беличенко и других.

Основной акцент в советском общественном мнении в первые десятилетия после Октябрьской революции и позднее делался на некоем закономерном примате серьезной (академической, элитарной) музыки над «легкими» развлекательными жанрами, включая оперетту, эстрадную музыку, джаз и др. Это не означало, естественно, полного отрицания данной сферы, ибо «легкая» музыка входила в художественное сознание композиторов как необходимый пласт культуры. Впоследствии в трудах В. Дж. Конен он был назван «третьим пластом», наряду с фольклором и профессиональными музыкальными жанрами [Конен 1994, 4]. Тем не менее подобные, чаще всего идеологические, установки и даже запреты заметно снижали роль «массовой музыки» в культуре советского времени разных периодов (известны гонения на джаз в 1920–1930-е годы и позднее, попытки отнести оперетту, даже классическую, к «низким» жанрам и др.) [Кадцын 2006, 109].

Некий перелом в соотношении музыкальной классики и массовой культуры начал происходить в годы хрущёвской «оттепели» с активным развитием киномузыки, снятием «железного занавеса», расширением международных культурных горизонтов, развитием советского

¹ Цукер А. Массовые музыкальные жанры в контексте культуры // История современной отечественной музыки: в 3 вып. Вып. 3: 1960–1990. Москва: Музыка, 2001. С. 453–514.

² Мешкова А., Коробова А. Массовая музыкальная культура XX века. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, 2004. 100 с.



Сергей Слонимский.
Фото 1970-х годов
Sergey Slonimsky.
1970s photo

джаза, появлением первых ВИА, рок-групп и т. д. Постепенно стал развиваться *обратный* процесс, когда массовая музыка захватила «пальму первенства» и стала лидировать на эстраде, заполнив также эфир, кино и телеэкраны, оттесняя «серьезную» академическую музыку на периферию культуры. Серьезная музыка требовала при восприятии высокого интеллекта, способности глубоко чувствовать, сопереживать, хорошего вкуса и эрудиции (не только собственно музыкальной, но и общекультурной, художественной), в то время как музыка масс-медиа, как правило, приучала слух к музыкальному примитиву, усредненным стандартам, нередко становясь, по выражению С. М. Слонимского, «агрессивно-рефлекторным фоном жизни» человека и, особенно, молодежи [Слонимский 1984, 58].

Все эти процессы, продолжающиеся и в наши дни, составляют большую социокультурную проблему, требующую научного осмысления. Отдельные ее аспекты уже исследовались в трудах философов, социоло-

гов, культурологов (А. Сохор, О. Астафьева, С. Махлина, С. Иконникова, В. Шестаков, И. Кондаков, А. Костина, Н. Кириллова, И. Евард и др.). Однако, как правило, авторы касались общих вопросов, вне анализа конкретных явлений собственно музыкальной культуры. Так, теоретико-культурологический ракурс проблемы дан в работах О. Астафьевой. Исследователь рассматривает диалог культур не только как их взаимодействие, базирующееся «на сходстве их ценностно-смысловых оснований, но и на признании различий между „своей“ и „другими“ („чужими“, „иными“) культурами» [Астафьева 2008, 355]. По ее мнению, сосуществование «своего» и «чужого» предполагает «бытие-друг-с другом» в границах совместно обжитого социокультурного пространства» [Астафьева 2008, 356]. Представляют ценность и мысли автора об интегративности и полилоговости межкультурного диалога, которые в полной мере приложимы и к музыкальной культуре.

В работах А. Костиной предлагается классификация культур, включающая три типа: традиционная, элитарная и массовая, которые исследуются как «три типа стратегий социального бытия и социального управления» [Костина 2009, 2]. В контексте настоящей статьи важны мысли автора о социальных функциях культур. По верному мнению Костиной, традиционная культура «стремится к сохранению и воспроизводству», элитарная «преследует цель порождения новых форм и смыслов», массовая — «ориентируется преимущественно на потребление различных форм и смыслов» [Костина 2009, 2]. Костина пишет о функционировании этих культур в условиях *глобализации*, когда элитарная культура «сознает свой *универсальный внеациональный* (здесь и далее в цитатах, в неоговоренных случаях, курсив мой — О. Д.) смысл и значение в обществе», а массовая культура выступает «инструментом разрушения национальных традиций <...>, нивелирует национальные особенности повседневного потребления и создает культуру гомогенную, доступную всем и принимаемую всеми, претендующую на роль универсальной культуры эпохи глобализации» [Костина 2009, 3]. Традиционная культура, по справедливому утверждению исследователя, противостоит разрушительному влиянию глобализации. Существенно для нас и суждение о значении диалога «в условиях современной культуры и изменившегося под влиянием глобализационных процессов мира». В таких условиях элитарной культуре присущ диалог, основанный на акцентировании феноменологического аспекта, «предполагающего обмен между персональными целостностями, мирами, сохраняющими свои особенности». В массовой культуре «проявляется настроенность на информационный аспект, связанный с коммуникативным взаимодействием» [Костина 2009, 3].

Идеи Костиной во многом резонируют с принятой в музыковедении классификацией музыкальных культур: *народной*, включающей музыкальный фольклор как искусство устной традиции, *профессиональной*, связанной с письменной культурой, развивающейся в сфере индивидуального композиторского творчества, и *бытовой* (преимущественно городской), основанной на таких музыкальных жанрах, как песня, танец, марш в их разновидностях.

О проблемах медиакультуры, медиасреды и масс-медиа убедительно пишет в своих трудах Н. Кириллова. По ее мысли, «медиакультура — это совокупность информационно-коммуникативных средств, выработанных человечеством в ходе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности. Все виды медиа (аудиальные, печатные, визуальные, аудиовизуальные) включают в себя культуру передачи информации и культуру ее восприятия...» [Кириллова 2005, 31].

Актуальны и мысли И. Еварда о современной массовой музыкальной культуре, которую автор определяет как культуру «большинства»: «„Массовая музыкальная культура“ — это специфическое явление, её образ формируется преимущественно под влиянием внемузыкальных, временных факторов, например, таких как мода, стиль жизни. Именно массовая музыкальная культура является соединяющим звеном между стабильным и изменяющимся в музыкальном искусстве, потому что она ориентирована на ценности и нормы преобладающего большинства слушателей» [Евард 2001, 26]. Вполне можно разделить и точку зрения Еварда о пагубном влиянии на слушателей *низкосортной* продукции поп-музыки в сфере массовой культуры.

Однако в цитированных трудах практически не разработан вопрос о *способах и видах* «сосуществования» двух музыкальных культур в конкретной композиторской практике. Сегодня назрела настоятельная необходимость исследования этой сложной проблемы в *культурологическом* аспекте (частично данного вопроса автор настоящей статьи касался в работах прошлых лет³). Понятие «масс-медиа» применительно к музыкаль-

³ Девятова О. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского. Опыт культурологического исследования. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003. 408 с.; Девятова О. Судьба академической музыки в системе духовной оппозиции элитарной и массовой культур // *Фундаментальные проблемы культурологии*: в 4 т. Т. 4. Санкт-Петербург: Алетей, 2008. С. 285–297; Девятова О. Творческие искания отечественных композиторов в эру электронных технологий // *Информационная эпоха. Новые парадигмы культуры и образования*: монография / отв. редактор Н. Б. Кириллова. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2019. С. 140–165.

ной культуре пока только входит в научный обиход. На наш взгляд, оно включает весь многообразный комплекс средств массовой музыкальной культуры, таких как традиционные бытовые жанры (песня, танец и др.), сформированные в прошлые эпохи и функционирующие по сей день; жанры массовой музыки XX и XXI веков, рожденные на основе джаза, рок-музыки, бит- и поп-музыки, электроники, компьютерных цифровых технологий и др. Данный комплекс развивается в новых социокультурных условиях глобализации, коммерциализации искусства и шоу-индустрии, что порождает конфликт культур, требующий своего разрешения.

В этом аспекте обратимся к осмыслению творчества выдающегося петербургского композитора XX–XXI веков Сергея Михайловича Слонимского, классика поколения «шестидесятников», ушедшего из жизни год назад (12.08.1932–09.02.2020).

Слонимского — творца, ученого, общественного деятеля — всегда глубоко волновала проблема соотношения элитарной и массовой культур, конфронтации «двух музык» («серьезной» и «легкой»), о которой он говорил в своих интервью, творческих встречах, писал в статьях и книгах. Приведем ряд его высказываний, посвященных этой сложной проблеме.

Осмысляя современную российскую культуру, Слонимский выделял в ней сферу большой серьезной *музыки* и сферу примитивной, легкодоступной *музычки*, выполняющей, как правило, чисто развлекательную функцию. С горечью размышлял композитор об этой «*музыке Большинства*, в которой симфониям Бетховена или операм Мусоргского места практически нет... Ни в литературе, ни в живописи ничего подобного нет...», — писал он [Слонимский 2000, 76]. Причем «серьезная музыка никогда не старалась конкурировать с легкой, в том числе с точки зрения ее массовости, а пыталась найти свою, более углубленную область существования» [Слонимский 1992, 25].

Резко и недвусмысленно выступал Слонимский в 1990-е годы и позднее, в 2000–2010-е годы, против законов шоу-бизнеса и коммерциализации серьезной музыки, которая наносит существенный вред настоящему большому искусству, музыкальной культуре в целом, формируя потребительское отношение к высокой музыке в слушательской среде, снижая критерии художественной ценности музыки, ее духовную сущность. Композитор отмечал:

«...Музыка как *коммерческая империя* и музыка как *самая духовная, самая идеалистическая* (не просто идеальная) форма существования — не только две разных профессии, это два разных мира, которые никак не соприкасаются. <...>. Есть *музычка*

и *музыка* — сладкая жизнь и жизнь горькая, трудная, но плодотворная и плодоносная» [Слонимский 1994, 11].

Большую серьезную музыку Слонимский сравнивал с высшей математикой (в этом видится продолжение пифагорейского учения и последующих научных идей философов, находящихся в музыке действие математических законов; таковы, к примеру, мысли А. Лосева в труде «Музыка как предмет логики» [Лосев 1990, 193–390]). По мнению композитора, такое сравнение музыки с высшей математикой и другими техническими науками, как правило, совершенно непонятно профанам от музыки и людям с неразвитым вкусом и приземленным обыденным сознанием. Об этом он писал в книге «Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе» [Слонимский 2000, 104]. Те же идеи были им высказаны и в одном из писем к автору настоящей статьи, в связи с «ответом» на резкую критику некомпетентных журналистов в отношении гениальной музыки оперы «Видения Иоанна Грозного», поставленной в Самаре⁴:

«Правильно, что не спорили Вы с профанами из (без) культуры — они того не стоят. Станет ли специалист по теории больших чисел спорить с тем, для кого и арифметика незнакома и похожа на алгебру?» [Слонимский. Письмо от 11 апреля 2000 года]⁵.

В другом письме к автору этих строк Слонимский говорил о давлении шоу-бизнеса на серьезных музыкантов:

«Противен шоу-бизнес, проникающий даже в святую музыку, но давит он нещадно нас, людей застенчивых и сдержанно-молчаливых» [Слонимский. Письмо от 12 сентября 2006 года].

Слонимского огорчал факт, что шоу-бизнес «делает деньги на низкопробных вкусах», ведь «попса не способствует воспитанию этического благородства». Сравнивая продукцию шоу-бизнеса с высокой музыкальной классикой, композитор отмечал сильное, потрясающее эмоциональное воздействие классических шедевров (таких как Шестая симфония П. Чайковского или Восьмая симфония Д. Шостаковича) на слушателя, вызывающее нередко ощущение катарсиса, которого нет в поп-музыке.

⁴ Мировая премьера оперы «Видения Иоанна Грозного» состоялась в Самаре 20 февраля 1999 года — дирижер М. Ростропович, режиссер Р. Стуруа, художник Г. Алекси-Месхишвили.

⁵ Цитируемые письма С. Слонимского хранятся в личном архиве автора статьи.

Однако при всем негативном отношении Слонимского к низкопробной продукции масс-медиа и жестким законам шоу-бизнеса он как художник отнюдь не отрицал самих явлений массовой культуры, а напротив, стремился в своем творчестве преодолеть определенные «ножницы», возникшие между элитарной и массовой музыкой, и поднять бытовые, популярные жанры и стили (романс, массовая и эстрадная песня, джаз, рок, поп и др.) на более высокий художественный уровень. Слонимский сумел показать разнообразные возможности некоего *синтеза*, сближения наиболее интересных и ярких элементов и достижений массовой музыки (особенно классического джаза и западной рок-музыки) с серьезной, академической.

В этих устремлениях композитор уловил и по-своему выразил типичные для эпохи «шестидесятничества» тенденции, которые проявились в творчестве многих его современников — композиторов так называемого «третьего направления» (Э. Артемьев, М. Таривердиев, А. Журбин, А. Рыбников, Г. Гладков, В. Дашкевич и другие) — профессиональных музыкантов, работающих преимущественно в сфере массовой культуры (кино, рок-опера, мюзикл и др.). Отдельные проявления этой тенденции были и в творчестве известного композитора А. Петрова (музыка к кино- и телефильмам, балет, мюзикл и др.), а также больших друзей Слонимского, выдающегося музыканта А. Шнитке (киномузыка, концерты гросси, симфонии) и крупного мастера А. Эшпая (киномузыка, песни, концерты).

Но Слонимский одним из первых прозорливо почувствовал *угрозу* разрушительной силы «поп-продукции» массовой культуры, уродующей души многих людей, особенно молодежи, ведущей подчас к социально-необратимым последствиям. Вот почему, опираясь также на распространенные виды музыки «третьего пласта» культуры, создавая сочинения в разных жанрах (киномузыка, симфония, опера, концерт, фортепианная или вокальная миниатюра), Слонимский всегда наполнял их глубоким серьезным содержанием, *философскими смыслами*, раскрывая, по его словам, свои «биографию, жизненный опыт, думы, переживания, впечатления, мечты» [Слонимский 2000, 126].

Уже в Первой симфонии (1957–1958), которая была не понята, даже «обругана» при первом авторском исполнении в Союзе композиторов в Москве, молодой музыкант создал сложную философскую концепцию драматического противостояния «серьезной» и «массовой» культур как двух несовместимых миров, второй из которых пагубно влияет на человеческую личность. Эту концепцию он изложил в программе симфонии:

«Замысел был вполне штурмерским: жесткими конструктивными звучаниями и линиями создать романтическую эпопею. Одинокая личность и чертово колесо толпы. Поиск идеала и веселое преуспевание. Индивидуальное и банальное. Обреченная „странная“ гуманность и победоносная пошлость, пляшущая на трупах и костях. Словом, целая Фантастическая Симфония нашего времени!» [Слонимский 2000, 128].

В изложении этой концепции композитор выходил на главные темы своего творчества в целом: «художник и власть», «художник и общество», «личность и толпа», «идеал и реальность», «жизнь и смерть». Мысли мастера об этих проблемах, высказанные подчас резко и непримиримо в 1990-е годы, во многом сохранили свою актуальность и для современной культуры постсоветского периода:

«...Если в душе есть идеал — он живет в другом измерении, образует особую реальность, недостижимую и странную. Пляска Смерти и *Вечный дом* не смыкаются, не имеют общих границ. Как не имеют их *сложная стихия Музыки* и лихие примитивы, китч и популярность „звездной“ *музычки*. Гуманное слишком задумчиво, а деловитое не верит слезам и мечтам. Умеет жить пошлостью. Живущий не так, как все, обречен. Но там, где гибнет человек, недалеко и до гибели целого народа, всего человечества» [Слонимский 2000, 128–129].

Эта пронизанная любовью к человеку концепция ярко выразилась в музыкальной драматургии симфонии, трехчастный цикл которой построен на основе резкого контраста. В крайних частях, по его словам:

«...Неуверенно ступая, идет трудная, сложная жизнь музыки, совсем далекой от массовой культуры. В средней части две параллельных, независимых друг от друга музыки — серьезная и бойкая — *сталкиваются*, живописуя две жизни — Сладкую и Горькую, трудную. В роли скерцо выступает фокстрот, его поочередно догоняют, перебивают официальный марш, цыганочка, частушки. В трио гниёт романтический вальс. Затем все *легко-жанровые* „мелкие бесы“ соединяются, хоровод переходит в шабаш. Это скерцо подчеркнуто замкнуто, отделено, образуя центр круга» [Слонимский 2000, 128].

Еще более мощно эта концепция развита Слонимским во Второй симфонии (1977–1978). Здесь некое противостояние «псевдоценностям» массовой культуры достигает своего апогея. Симфония стала крупным музыкальным обобщением многолетних размышлений композитора на тему «двух музык»: «две Музыки, две Жизни, две Судьбы» [Слонимский 2000, 141]. Драматургия симфонии аналогична Первой: в трехчастном цикле крайние части являются носителями серьезного, глубокого мира человека, а средняя представляет собой бойкое, эффектное скерцо, олицетворяющее мир пошлости и бездуховности. Такая поляризация образов влияет и на контрастную стилистику частей.

Вся первая часть проникнута духом русской песенности. Ее несколько сумрачный, строго отрешенный колорит словно уводит слушателя в глубь веков. По словам М. Рыцаревой, «она воспринимается как символ нетронутой красоты и чистоты, достоинства, неосознанного благородства и величия» [Рыцарева 1991, 150]. Во второй части (скерцо) слушатель из тихой сокровенной атмосферы попадает в мир крикливый, броский, эпатажный, вызывающий ассоциации с бешеным темпоритмом жизни современного города, громогласным звучанием аппаратуры и другими приметами урбанизированного быта. Этот мир современного «карнавала» передается в музыке ритмами джазовой ударной установки, а также бойким, назойливо-однообразным звучанием солирующего кларнета, которому контрастирует блестяще-эффектная тема унисонов трех труб. О двойственном смысле этой темы верно писал А. Климовицкий, отмечая ее внешнюю яркость при наличии элементов «дурновкусия, шлягерной аляповатости» и «вульгарной разнузданности», а также имитации звуков «микрофонного пения» [Климовицкий 1983, 71]. В кульминации звучание тем скерцо приобретает даже угрожающий характер, словно воплощая разгул и торжество сил бездуховности и псевдоценностей, губительных для всего настоящего. В финале Второй симфонии Слонимский возвращает слушателя в мир истинных, нетленных ценностей русской и мировой культур, противостоящих оргии продукции массовой культуры. Здесь стилистика русской песенности органично взаимодействует со старинным полифоническим жанром — ричеркаром, представляющим культуру барокко.

Весьма симптоматичен для нас сегодня тот факт, что спустя 40 лет, Слонимский, уже признанный мастер-симфонист, создал свою *последнюю*, Тридцать четвертую симфонию (2019), в которой еще раз масштабно воплотил в звуках, практически, ту же философскую концепцию, что и в Первой и Второй симфониях, концепцию контрастного и конфликтного противостояния двух несовместимых миров — серьезного, глубо-

кого *мира Человека* с его духовным, творческим богатством, душевными страданиями и тонкими чувствованиями (первая часть — «Элегия», четвертая часть — «Прощальная песнь») и *мира нелюдей*, чудовищ в человеческом облике (вторая часть — «Монстр 1», третья часть — «Монстр 2»). В таком диалоге-споре, разногласии двух миров, идеологий, мировосприятий Слонимский средствами любимого им симфонического жанра высказал свою непримиримую художественную позицию по отношению к тем разрушительным процессам эпохи глобализации, которые все больше и больше охватывают жизнь человечества в XXI веке и неуклонно втягивают в них и Россию, и великую русскую культуру.

Потрясающая музыка Тридцать четвертой симфонии захватывает своим пронзающим лиризмом, выражением неподдельной боли и скорби гениального художника, полна его тревоги и опасений за судьбы России и всего настоящего и ценного в мировой культуре (такова первая часть — «Элегия», передающая раздумья художника о мире и человеке). В средних частях симфонии, воплощающих образы страшных и грозных в своей пошлой безнаказанности, разнузданности и агрессии Монстров, композитор разнообразными стилистыми средствами, выработанными в музыке XX – начала XXI веков (тембральными, ритмическими, динамическими и др.) воссоздает предостерегающую современников и потомков картину *катастрофического Апокалипсиса*, ожидающего человечество, если оно не одумается и не остановится в своем движении к бездне. В этих частях возникает аналогия с Десятой симфонией Слонимского («Круги ада», по Данте, 1992), в которой с сокрушительной мощью воплощены inferнальные сцены (особенно в финальном, девятом круге, где торжествует Люцифер).

Полна глубокого трагизма последняя часть Тридцать четвертой симфонии — «Прощальная песнь», в которой Слонимский словно бы предчувствует свой близкий уход, расставание с этим миром. Проникновенные темы звучат в первой ее половине — таковы затаенно-вопрошающие фразы фагота (почти как в Шестой симфонии П. Чайковского), переключки духовых и солирующих струнных в ансамбле, задумчивое соло-монолог виолончели, нежный дуэт гобоя с арфой. Во второй половине части те же темы звучат более экспрессивно-страстно, протестующе, с оттенком тревожного ожидания (настороженная остиная тема струнных сопровождает напряженное звучание основной темы у низких деревянных духовых). В кульминационном (репризном) проведении тем слышны трагические возгласы боли и отчаяния, основная мелодия проводится в унисонах высоких духовых и струнных, сопровождаемых мощным туттийным звучанием оркестра.

Концепция Тридцать четвертой симфонии в целом воспринимается как своего рода *духовное завещание-предостережение* композитора всем живущим: беречь и любить эту землю, беречь Россию, этот мир и все лучшее и прекрасное в нем, сохранять в себе и в других человеческое и божественное начала, следовать высоким нравственным законам.

Обращаясь вновь, в свете проблемы «двух музык», к более ранним сочинениям Слонимского, ставшим уже классикой XX века, отметим его великолепный Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов (1973). В Концерте дано взаимодействие и вполне мирное сосуществование контрастных «музык», своего рода их «диалог согласия». В яркой и оригинальной стилистике Концерта Слонимский с удивительной непринужденностью преодолевает «водораздел» между «серьезной» и «легкой» музыкой путем их виртуозного объединения (о плодотворности такого сближения размышлял в те годы А. Сохор). Трехчастная структура Концерта (1-я часть — Сонатное *allegro*, 2-я часть — Ария, 3-я часть — Рондо) раскрывает разные аспекты этих соотношений: выразительны соло саксофона в первой части, флюгельгорна во второй, джазовые импровизации фортепиано в третьей, темы которых сплетаются в гармоничное единство в финале. В стилистику концерта Слонимский вплетает ритмоинтонации созданной им ранее гротескно-ироничной музыки к фильму «Интервенция» (1967, режиссер Геннадий Полока), в те годы еще неизвестного зрителю (был показан впервые только в конце 1980-х годов). Тематизм первой части и финала близок танцевальной, трагифарсовой музыке, а также «бандитской» теме песенки героя Ефима Копеляна, которая является лейтмотивом фильма. Автосцитатой становится в Концерте и лирический тематизм фильма. Такова побочная тема финала, воссоздающая нежность и чистоту зарождающегося любовного чувства (в фильме это любовь Саньки и Евгения). Безусловно, попав в другой жанр, эта музыка преобразилась, в ней усилились более светлые, жизнерадостные ноты. Иной, несколько экзотический, характер лирической теме придали саксофоны, сопровождаемые ритм-секцией, а также внезапные вторжения импровизаций фортепиано и ударных.

В этом замечательном концерте Слонимский пошел по пути «симфоджаза», открытого еще Дж. Гершвиным и развитого позднее Г. Миллером, П. Мориа, а в отечественной культуре А. Эшпаем, Р. Щедриным, М. Кажлаевым. Однако Слонимский в 1970-е годы во многом ушел вперед своих предшественников и современников и подключил к джазовому пласту еще и элементы рок-музыки, которые обрели здесь некое весьма гармоничное единство в рамках классической концертной формы. Концерт

не утратил своей свежести и сегодня, в XXI веке, сейчас он звучит еще более захватывающе и ярко, вписываясь в современные процессы глобализации культуры, развития стиля «фьюжн», свободно объединяющего разные музыкальные жанры и направления.

Концерт полон энергии, движения, юмора и оптимизма, увлекает современных слушателей поистине ошеломляющим композиторским искусством и мастерством исполнителей⁶. Музыканты воссоздают типично концертный дух состязательности, соревнования, стихию импровизационности, соответствующую джазовой и роковой стилистике произведения. В лице Давида Голощёкина Слонимский нашел замечательного исполнителя, виртуозно справившегося с поставленными перед ним сложными художественными и техническими задачами.

Процессы компьютеризации отечественной культуры, развития медийных цифровых технологий и Интернета существенно повлияли на творческие искания Слонимского уже в XXI веке. Это ярко проявилось в великолепном балете «Волшебный орех» (2004, в первой редакции — «Принцесса Пирлипат, или Наказанное благородство», 2001), который он написал в содружестве с Михаилом Шемякиным. Неистощимые фантазии известного художника, рожденные гофмановским причудливым миром, вдохновили Слонимского на создание яркой музыки, в которой смешиваются контрастные музыкально-стилевые элементы джаза и электроники, романтических мотивов и классических форм. Удивительное богатство ритмоинтонаций, тембральной палитры придает партитуре остросовременное звучание.

При этом композитор ввел в классическую партитуру *компьютерную музыку*. Современный компьютерный мир создает в балете атмосферу, где властвуют холодные, жесткие законы «техно», машин, убивающих душу и человечность (таковы танцы крыс под свистящие, механические темы-«роботы»). Этим темам противопоставлены нежные оркестровые мелодии, раскрывающие лирические образы любви, доброты и одиночества (печальные органые темы молодого Дроссельмейера, преданного злой Принцессой Пирлипат и превращенного в уродливого Щелкунчика). В лирических сценах трогательно звучат изысканно инструментованные вальсы Слонимского (из фортепианных пьес «Романтический вальс», «Вальс Золушки и Принца»). В результате — в концепции балета на основе взаимодействия и противопоставления разных «музык» рас-

⁶ В аудиозаписи — солист на фортепиано и флюгельгорне — известный джазмен, мультиинструменталист Д. Голощёкин, а также его ансамбль; симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Э. Чивжель.

крывается глубокий философский смысл первой части сказки Гофмана «Щелкунчик и Мышиный король», порицающий зло и утверждающий высокие жизненные ценности.

В вокальных сочинениях Слонимского нашли свою музыкальную интерпретацию и отдельные штрихи-портреты культуры постсоветского периода 1990–2000-х годов, где он столь же свободно синтезирует элементы разных «музык» (элитарной и бытовой, повседневной). Своеобразна в этом ключе созданная на стихи известного поэта и барда (а также и большого ученого) Александра Городницкого «разбойничья песня» «Новые русские» (1999). В ней ироничный смысл стихов («Я люблю вас, новые русские, Всё гребущие в закрома...» и т. д.) выражен яркой, плясовой, синкопированной и ритмически скандирующей слоги темой, воссоздающей образ «лихих» 1990-х, с их свободой и вседозволенностью, утверждением новых «ценностей», связанных с незаконным обогащением, стремлением нажиться любой ценой, вплоть до криминала.

Своеобразен и вокальный цикл Слонимского на стихи его друга, также известного современного петербургского поэта Евгения Рейна «Человек из бара» (2001), написанный в виде сюиты для баса, саксофона и фортепиано. Очень выразителен первый романс «Солнечные часы», который звучит скорбным раздумьем о безвозвратно потерянном времени. Строгие речевые интонации голоса на фоне мерных, колокольных аккордов фортепиано оттеняются импровизационными фигурациями саксофона, словно вторящими печальным, потаенным мыслям человека («Солнечные часы время не сберегли. Сколько было его — всё ушло на закат...»). Интересен также финал сюиты «Саксофонист-японец» (№ 4) — гротескное, жесткое скерцо, в котором состояние трагического отчаяния достигает своего апогея. Стихи Е. Рейна содержат глубокие философские смыслы о бренности и несовершенстве этого суетного мира, о внутреннем одиночестве и непонятности творца, о непреложности закона творчества («Саксофонист-японец, типичный самурай, играет на эстраде „Живи и умирай!“»). Основная музыкальная тема песни лишена распевности и заострена ритмически и интонационно. «Двойником» героя вновь выступает саксофон, который в заключительной каденции словно «захлебывается» в неистово-одержимых импровизациях.

Оригинальный портрет («Мой портрет. Интервью современного творца шоу-бизнеса») создал Слонимский в Мадригале № 5 из цикла на стихи Козьмы Пруткова (для тенора и фортепиано, 2018). Ироничный и многосмысленный текст мадригала раскрывает неоднозначный образ героя:

«Когда в толпе ты встретишь человека,
Который наг*;
Чей лоб мрачней туманного Казбека,
Неровен шаг;
Кого волосы подъяты в беспорядке;
Кто, вопия,
Всегда дрожит в нервическом припадке, —
Знай: это я!
Кого язвят со злостью вечно новой,
Из рода в род;
С кого толпа венец его лавровый
Безумно рвет;
Кто ни пред кем спины не клонит гибкой, —
Знай: это я!
В моих устах спокойная улыбка,
В груди — змея!

* Вариант: „На моем фрак“. Прим. К. Пруткова»
[Прутков 1987, 13].

Слонимский мастерски, с неподражаемой пародийной остротой, юмором, доходящим подчас даже до злого сарказма, создает образ творца, не вписывающийся в общепринятые стандарты, который в жестких условиях шоу-бизнеса противостоит его законам, не «клонит спины», прикрываясь от нападков толпы «спокойной улыбкой» и «змеиным жалом» как неким *противоядием* против ее безумия. В вокальной партии композитор использует все богатство речевых интонаций, где акценты, колючие возгласы (не только певца, но и пианиста) перемежаются с долгими ироничными слоговыми распевками, передающими все нюансы речи героя. В конце романса певец скандирует слова «В груди — змея!», а пианист должен резко захлопнуть крышку рояля. В мадригале Слонимский, безусловно, следует традициям сатирических песен А. Даргомыжского и М. Мусоргского, свободно проецируя их приемы на современную музыкальную лексику.

Интересные примеры взаимодействия «двух музык» содержатся и в фортепианном творчестве Слонимского, предназначенном для детей разных возрастов. Так, в цикле «Цветок и рок-ансамбль» (2010) Слонимский в доступной для детей форме вновь раскрывает важную тему угрозы наиболее жестких, агрессивных элементов механистичной рок-музыки живому, настоящему искусству. В цикле «В виртуальном мире» (2010) Слонимский создал характерные портреты: «Инопланетянин на НЛО»

и «Компьютерный робот». Их искусственные, механистичные образы переданы специфическими приемами — игра на струнах рояля, удары по крышке. В этом цикле Слонимский запечатлел мир современного ребенка, сопоставив образы древних (динозавр) и сказочных (дракон) существ с искусственно созданными персонажами цифрового медийного мира, лишенными естественных человеческих чувств и эмоций.

Таким образом, в своем отношении к контрастным мирам высокой классики и музыки масс-культы и масс-медиа Сергей Слонимский шел двумя путями: один вел его к непримиримому порицанию низкопробной продукции массовой культуры, противостоянию ей как явлению *псевдокультуры*, негативно воздействующему на слушателя, другой — заключался в попытке на высочайшем художественном уровне примирить конфликт «серьезной» и «массовой» культур, вступив в диалог с такими явлениями, как, например, симфоджаз и джаз-рок. С помощью средств настоящего большого искусства композитор раскрыл в своей музыке яркие чувства и переживания, выразил свою нравственную позицию, утверждающую духовность и человечность.

Слонимский верил в наступление Нового Ренессанса в культуре XXI века и предрекал грядущий глобальный *синтез*, осуществимый как в области различных видов композиторских техник, смелом соединении несоединимого, так и в сферах музыкальной психологии, музыкальной экологии и многих других явлений. Эти процессы, по его мысли, приведут *Музыку* как нечто изначально цельное и неделимое к некоему *гармоничному равновесию* всех ее многогранных звуковых полей и погрузят в лоно «Новой реальности» (В. Мартынов), полной глубоких сакральных смыслов.

Литература

- [1] Астафьева 2008 — *Астафьева О.* Межкультурный диалог в условиях глобализации: проблемы теории и практики // *Фундаментальные проблемы культурологии*: в 4 т. Т. 4. Санкт-Петербург: Алетей, 2008. С. 354–378.
- [2] Евард 2001 — *Евард И.* Современная российская музыкальная культура. Социально-философский анализ: дис. ... канд. филос. наук. Москва, 2001. 152 с.
- [3] Кадцын 2006 — *Кадцын Л.* Массовое музыкальное искусство XX столетия (эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи). Екатеринбург: Российский государственный профессионально-педагогический университет, 2006. 424 с.
- [4] Кириллова 2005 — *Кириллова Н.* Медиакультура: от модерна к постмодерну. Москва: Академический проект, 2005. 448 с.
- [5] Климовицкий 1983 — *Климовицкий А.* Вторая симфония С. Слонимского в свете новых тенденций в современном музыкальном творчестве // *Современ-*

- ные проблемы советской музыки. Ленинград: Советский композитор, 1983. С. 63–82.
- [6] Конен 1994 — *Конен В.* Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 160 с.
- [7] Костина 2009 — *Костина А.* Соотношение и взаимодействие традиционной, элитарной и массовой культур в социальном пространстве современности: автореф. дис. ... докт. культурологии: 24.00.01. Москва, 2009. URL: <http://dissers.ru/avtoreferati-dissertatsii-kulturologiya/a37.php> (дата обращения: 01.03.2020).
- [8] Лосев 1990 — *Лосев А.* Музыка как предмет логики // *Лосев А.* Из ранних произведений. Москва: Правда, 1990. С. 193–390.
- [9] Прутков 1987 — *Сочинения Козьмы Пруткова.* Москва: Художественная литература, 1987. 335 с.
- [10] Рыцарева 1991 — *Рыцарева М.* Композитор Сергей Слонимский: монография. Ленинград: Советский композитор, 1991. 256 с.
- [11] Слонимский 1984 — *Слонимский С.* Подлинный джаз противостоит штампованым музыкальным подделкам: Шесть монологов о джазе // *Советская музыка.* 1984. № 8. С. 58–59.
- [12] Слонимский 1992 — Взгляд из предыдущего десятилетия: интервью с А. Шнитке и С. Слонимским // *Советская музыка.* 1992. № 1. С. 20–26.
- [13] Слонимский 1994 — *Слонимский С.* О прошлом, настоящем и будущем: монолог после фестиваля // *Музыкальное обозрение.* 1994. № 12. С. 11.
- [14] Слонимский 2000 — *Слонимский С.* Бурлески, элегии и дифирамбы в презренной прозе. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2000. 152 с.

© О. Л. Девятова, 2021

Сведения об авторе

Девятова, Ольга Леонидовна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2289-037X>

SPIN-код: 8758-5138

e-mail: sonare-9@inbox.ru

Доктор культурологии (2004), кандидат искусствоведения (1986), профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности Уральского Федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51

Classics and Mass Media Music in the Works of Sergey Slonimsky

Devyatova, Olga Leonidovna

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin
51 Lenin Ave, Yekaterinburg, 620000, Russia

Abstract. The article is devoted to the problem of the dialogue between elite and mass cultures, in its own way manifested in music, which was topical in the XX and early XXI centuries. The theoretical foundation of the article is the culturological works of prominent modern scientists: O. Astafieva, A. Kostina, N. Kirillova, etc. It is based on the methodology of culturological research, including complex, interdisciplinary and historical-comparative approaches, as well as methods of cultural interpretation and musicological analysis. Using the example of the work of the outstanding Russian composer of the St. Petersburg school Sergey Slonimsky—a representative of the generation of the “sixties”—his views on the conflict of the “two musics”, “serious” and “light”, are investigated, as well as the ways of overcoming their contradictions (on the example of the First, Second, Thirty-fourth symphonies, the Concerto for a symphony orchestra, three electric guitars and solo instruments, “The Magic Nut” ballet, vocal compositions, piano pieces). As a result of the study, it is concluded that the composer follows two paths in solving this problem: the path of active opposition to the poppy “music” of the mass media and all the products of pseudoculture and the path of organic interaction of classical traditions and genres of mass musical culture, which raises the everyday mass stylistics to the highest artistic level.

Keywords: *elite culture, mass culture, cultural dialogue, classic, mass media, composer, creativity, Sergey Slonimsky, serious music, easy music.*

Submitted on: 28.08.2020

Published on: 15.03.2021

For citation: *Devyatova, Olga L.* “Classics and Mass Media Music in the Works of Sergey Slonimsky”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 1 (2021), pp. 6–25 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.001.

Works Cited

- [1] Astafieva, Olga (2008). “Mezhkul’turnyy dialog v usloviyakh globalizatsii: problemy teorii i praktiki” [“Intercultural dialogue in the context of globalization: problems of theory and practice”]. In *Fundamental’nyye problemy kul’turologii [Fundamental problems of cultural studies]*: in 4 vols. Vol. 4. St. Petersburg: Aleteyya, pp. 354–378 (in Russian).

- [2] Evard, Igor (2001). *Sovremennaya rossiyskaya muzykal'naya kul'tura. Sotsial'no-filosofskiy analiz* [Contemporary Russian musical culture. Socio-philosophical analysis]: Cand. philos. sci. diss. 09.00.11. Moscow, 152 p. (in Russian).
- [3] Kadtsyn, Lev (2006). *Massovoye muzykal'noye iskusstvo XX stoletiya (estrada, dzhaz, bardy i rok v ikh vzaimosvyazi)* [Mass musical art of the twentieth century (pop, jazz, bards and rock in their relationship)]. Yekaterinburg: Rossiyskiy Gosudarstvennyy Professional'no-Pedagogicheskiy Universitet, 424 p. (in Russian).
- [4] Kirillova, Natalya (2005). *Mediakul'tura: ot moderna k postmodernu* [Media culture: from modern to postmodern]. Moscow: Akademicheskii proekt, 448 p. (in Russian).
- [5] Klimovitsky, Arkady (1983). "Vtoraya simfoniya S. Slonimskogo v svete novykh tendentsiy v sovremennom muzykal'nom tvorchestve" ["Second Symphony by Sergey Slonimsky in the light of new trends in modern musical creativity"]. In *Sovremennyye problemy sovetskoy muzyki* [Modern problems of Soviet music]. Leningrad: Sovetskiy Kompozitor, pp. 63–82 (in Russian).
- [6] Konen, Valentina (1994). *Tretiy plast: novyye massovyie zhanry v muzyke XX veka* [The third layer: new mass genres in the music of the twentieth century]. Moscow: Muzyka, 160 p. (in Russian).
- [7] Kostina, Anna (2009). *Sootnosheniye i vzaimodeystviye traditsionnoy, elitarnoy i massovoy kul'tur v sotsial'nom prostranstve sovremennosti* [Correlation and interaction of traditional, elite and mass cultures in the social space of our time]: Abstract of Dr. cultural sci. diss. 24.00.01. Available at: <http://dissers.ru/avtoreferati-dissertatsii-kulturologiya/a37.php> (accessed 01.03.2021) (in Russian).
- [8] Losev, Aleksey (1990). "Muzyka kak predmet logiki" ["Music as a subject of logic"]. In Aleksey Losev, *Iz rannikh proizvedeniy* [From early works]: Moscow: Pravda, pp. 193–390 (in Russian).
- [9] Prutkov, Kozma (1987). *Sochineniya Kozmy Prutkova* [Works by Kozma Prutkov]. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, 335 p. (in Russian).
- [10] Rytsareva, Marina (1991). *Compozitor Sergey Slonimsky* [Composer Sergei Slonimsky]: Monograph. Leningrad: Sovetskiy Kompozitor, 256 p. (in Russian).
- [11] Slonimsky, Sergey (1984). "Podlinnyy dzhaz protivostoit shtampovannym muzykal'nym poddelkam: Shest' monologov o dzhaze" ["Genuine Jazz Confronts Stamped Musical Fakes: Six Monologues on Jazz"]: In *Sovetskaya Muzyka*, no. 8 (1984), pp. 58–59 (in Russian).
- [12] Slonimsky, Sergey (1992). "Vzglyad iz predydushchego desyatiletiya: Interv'y u A. Schnittke i S. Slonimskim" ["A look from the previous decade". Interview with A. Schnittke and S. Slonimsky"]. In *Sovetskaya Muzyka*, no. 1 (1992), pp. 20–26 (in Russian).
- [13] Slonimsky, Sergey (1994). "O proshlom, nastoyashchem i budushchem: Monolog posle festivalya" ["About the past, present and future: Monologue after the festival"]. In *Muzikal'noe Obozrenie*, no. 12 (1994), p. 11 (in Russian).
- [14] Slonimsky, Sergey (2000). *Burleski, elegii, difiramby v prezrennoy proze* [Burleski, elegies and praises in despicable prose]. St. Petersburg: Compozitor • Saint Petersburg, 152 p. (in Russian).

About the Author

Devyatova, Olga Leonidovna

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2289-037X>

SPIN-код: 8758-5138

e-mail: sonare-9@inbox.ru

Doctor of Cultural Studies (2004), PhD (Arts, 1986), Professor of the Department of Cultural Studies and Socio-Cultural Activities of the Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin

51 Lenin Ave, Yekaterinburg, 620000, Russia



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)

УДК 398.8; 7.071.1

ББК 82.3(2=411.2); 85.313(2)

DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.002

Собрание народных песен и наигрышей Н. Ф. Соловьёва: к вопросу об атрибуции рукописных источников

Лобкова, Галина Владимировна

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Аннотация. В статье представлено рукописное наследие Николая Феофемптовича Соловьёва (1846–1916), композитора, профессора Санкт-Петербургской консерватории, включающее 162 записи народных песен и инструментальных мелодий. До настоящего времени считалось, что поэтические тексты и напевы русских народных песен (117 образцов) в двух записных книжках из фондов Научно-исследовательского отдела рукописей Научной музыкальной библиотеки (НИОР НМБ) Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова относятся к автографам известного композитора А. Н. Серова. В статье находит подтверждение тот факт, что данные записные книжки принадлежат Н. Ф. Соловьёву. Публикация четырех песен из рукописи в издании П. В. Шейна «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.» свидетельствует, что песни были записаны Соловьёвым в Санкт-Петербурге от уроженки села Байдики Тульской губернии крестьянки Марьи Гавриловны Бабановой (Бабковой) в 1860-е годы. Изучение третьей записной книжки из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств позволило сделать вывод о том, что содержащиеся в ней нотации песен и наигрышей (37 мелодий) были сделаны Соловьёвым в августе 1873 года во время специальной поездки по Полтавской губернии с целью сбора материалов для оперы «Кузнец Вакула». Требуется дальнейшего исследования белая рукопись с поэтическими текстами и напевами восьми русских песен, которая хранится в НИОР НМБ среди материалов, принадлежащих Н. Ф. Соловьёву, поскольку почерк не обнаруживает сходства с автографами композитора.

Ключевые слова: *Николай Феофемптович Соловьёв, Александр Николаевич Серов, записи народных песен, записи инструментальной музыки, Тульская губерния, Полтавская губерния.*

Дата поступления: 18.06.2020

Дата публикации: 15.03.2021

Для цитирования: *Лобкова Г. В. Собрание народных песен и наигрышей Н. Ф. Соловьёва: к вопросу об атрибуции рукописных источников // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 1. С. 26–56. DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.002.*

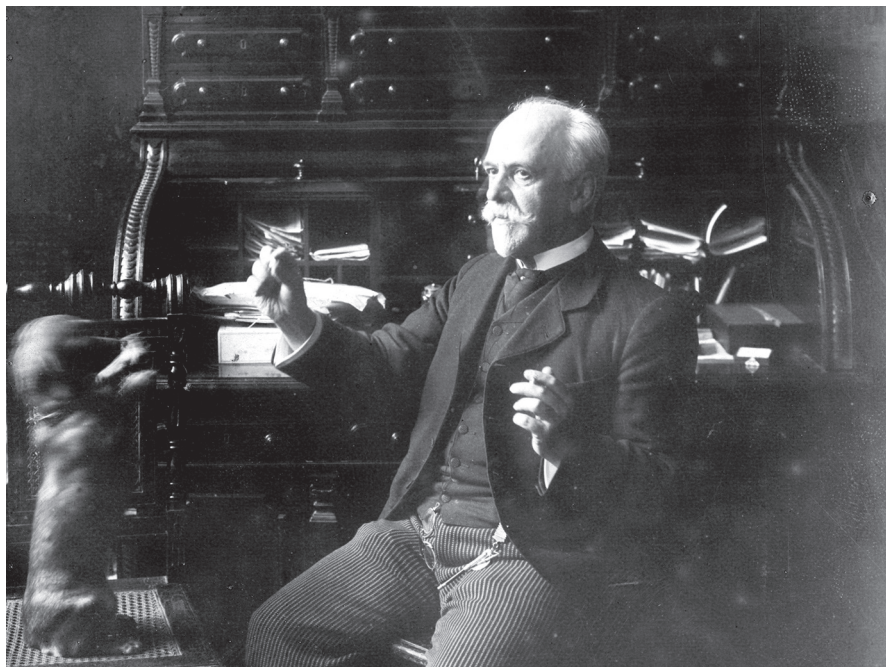
Собрание народных песен и наигрышей Н. Ф. Соловьёва: к вопросу об атрибуции рукописных источников

В настоящее время особенно остро стоит вопрос о сохранении традиций народной музыкальной культуры, и в связи с этим огромный интерес вызывают документальные источники, позволяющие представить песенные богатства России в их подлинном виде. К таким источникам относятся не только фонды экспедиционных аудио- и видеозаписей, но и рукописные собрания народных песен XIX века. Большая часть накопленных в хранилищах материалов до настоящего времени не опубликована, требует специального изучения и введения в культурный и научный оборот.

В данной статье будет рассмотрено рукописное наследие Николая Феопемптовича Соловьёва (1846–1916) (*ил. 1*).

Композитор, музыкальный критик Н. Ф. Соловьёв окончил Санкт-Петербургскую консерваторию в 1870 году с большой серебряной медалью и 40 лет преподавал в консерватории (с 1905 года — заслуженный профессор). Начиная с 1874 года, он вел класс гармонии, контрапункта и форм, затем — специальный класс теории композиции и инструментовки, а также обязательные классы сольфеджио и истории музыки¹. В преподавательской деятельности Соловьёв развивал принципы академического европейского образования, которые были восприняты им в годы обучения в консерваторском классе теории композиции Н. И. Зарембы. Выпускниками класса Соловьёва являются около 30 человек, среди них — собиратель музыкального фольклора, составитель сборников русских народных песен, член Песенной комиссии Русского географического общества И. В. Некрасов; композитор, автор хоровых обработок армянских народных песен и духовных распевов М. Г. Экмальянц (Екмалян); композитор, профессор Санкт-Петербургской консерватории А. М. Житомирский, которому принадлежат обработки русских и еврейских народных мелодий; композитор А. Г. Лемба, использовавший в своих произведениях эстонский музыкальный фольклор; композитор,

¹ См.: [Зайцева, Цветкова, Попова 2020], [Иванова 2019].



Ил. 1. Профессор Н. Ф. Соловьёв. Фото из фондов Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

Fig. 1. Professor Nikolay Solovyov. From the funds of the Scientific Music Library at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

автор хоровых обработок народных песен А. В. Абутков. Частные уроки теории музыки у Соловьёва брал участник Великорусского оркестра (под руководством В. В. Андреева) и создатель собственных ансамблей и оркестров подобного типа, дирижер и композитор Н. И. Привалов, занимавшийся изучением, коллекционированием и совершенствованием народных музыкальных инструментов.

Сохранился текст поздравительного адреса к 40-летию композиторской, критической, педагогической деятельности Соловьёва, в котором отмечены черты его личности:

«В течение почти полувекового служения Вашего музыкальному искусству Вы держались трудного одинокого пути в стороне от каких бы то ни было партий; как критик Вы проявляли редкое беспристрастие и объективизм; наконец как педагог Вы зани-

маете совершенно исключительное место и это нам, ученикам Вашим, известно лучше, чем кому бы то ни было»².

До настоящего времени о Соловьёве как о собирателе и исследователе народных песен можно было судить по его статьям в «Энциклопедическом словаре» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона³ и публикации песен в издании П. В. Шейна «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.» [Шейн 1898; Шейн 1900]. Однако, как выяснилось, большая часть его собрания не издана и находится в архивах.

В Научно-исследовательском отделе рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова хранятся две записные книжки, которые во время первоначальной систематизации материалов отдела были атрибутированы как «записные книжки А. Н. Серова»⁴, но в процессе исследования было установлено, что они принадлежат Н. Ф. Соловьёву. В книжках содержатся 117 поэтических текстов и 116 напевов русских народных песен⁵:

— в записной книжке 6111: 22 листа — 30 песен (с № 171 по 200);

— в записной книжке 6112: 72 листа — 87 песен (с № 84 по 170)⁶.

Главная проблема состоит в том, что в самой рукописи отсутствует имя владельца или собирателя, не отмечено время, место записи и не указано, кто исполнял песни. Кроме того, неизвестно, где находится начальная часть собрания (первые 83 песни). На корешке каждой из записных

² КР РИИИ. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 42. Л. 3.

³ Т. Г. Иванова выделила серию фольклористических статей Н. Ф. Соловьёва в «Энциклопедическом словаре» Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (1894): «Заголосок», «Запев», «Народная музыка», «Волынка», «Камаринская», «Тяга земная», а также биографические очерки о К. П. Вильбоа, Н. Е. Пальчикове, Д. А. Агреневе-Славянском, П. П. Сокальском, А. С. Фаминцыне и других. См.: [Иванова 2019, 908–909].

⁴ НИОР НМБ. Ед. хр. 7368. Л. 29. Насколько можно судить, атрибуция этих двух книжек проходила в процессе нумерации архивных документов рукописного отдела одновременно с включением в опись еще двух записных книжек приблизительно такого же формата с рисунками (№ 6109) и набросками музыкальных тем (№ 6110), принадлежность которых А. Н. Серову не вызывает сомнения. Первая записная книжка (№ 6109) имеет указание на то, что часть рисунков сделана отцом композитора, Н. И. Серовым, а часть — самим композитором; во второй (№ 6110) представлены наброски музыкальных тем, в том числе к операм А. Н. Серова «Майская ночь» и «Рогнеда». См.: [Абрамовский 1998, 19].

⁵ К песне № 117 «Поля моя полюшко» не приводится напев, собиратель указывает, что «голос тот же, что 115» [НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 29 об.]. К песне № 144 «Полно, милая моя, крушиться» прилагается образец гармонизации напева на двух нотонаосцах [НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 51].

⁶ По непонятным причинам записные книжки были пронумерованы не в той последовательности, в какой располагаются номера песен, проставленные самим собирателем.

книжек сохранилась наклейка из белой бумаги с надписью «Песни» (сделанной тем же почерком, что и основной текст) и номерами 3 и 4, что является свидетельством утраты первых двух книжек собрания⁷.

В музыковедческой литературе на основе описи материалов НИОР НМБ сложилось устойчивое представление о принадлежности рассматриваемых двух записных книжек А. Н. Серову, хотя однозначных подтверждений этому найдено не было. Так, в словарной статье Ю. Ю. Калмыковой о Серове как исследователе русского музыкального фольклора две записные книжки упоминаются в качестве единственного свидетельства того, что композитор был собирателем — самостоятельно фиксировал напевы и тексты [Калмыкова 2019, 708].

На принадлежность записей Серову указывает и ведущий исследователь его творчества Г. К. Абрамовский, который дает первое краткое описание собрания народных песен в записных книжках № 6111, 6112:

«Тексты оформлены аккуратно, чернилами, но мелодии — явно наспех. Это сугубо черновые наброски карандашом, изобилующие переправками, часто без тактовых черт и группировки. Ясно, что композитор фиксировал напев непосредственно с голоса, порой — с голосов (встречаются подголоски, а также двухголосные песни). В некоторых случаях он указывал время возникновения песни („За рекой, за Невагой глубокой“ — „сочинена при Петре“) или ее жанр: „старинная военная“, „корогодная“, „свадебная, не нашего села“. В жанровом отношении преобладают протяжные, свадебные, хороводные. Среди них встречаются также известные песни, как „Не тесан терем“, „Не сон-то мою голушку клонит“, „Уж вы, горы мои, горы Воробьёвские“, „Степь Моздокская“. Однако их мелодии несхожи с вариантами, имеющимися в фольклорных сборниках» [Абрамовский 1998, 144].

Высказанные замечания свидетельствуют о том, что Абрамовский подробно изучил имеющиеся в записных книжках образцы песен, однако он не ссылается на материалы данного собрания при характеристике музыкального стиля опер Серова. В то же время исследователь выявил максимально полный круг источников народных мелодий, по его предположению, послуживших основой музыкальных тем. Так, в опере «Вражья сила», по наблюдениям Абрамовского, композитором «использовано свыше 20 песен, в основном, хороводных и плясовых, а также про-

⁷ Позже карандашом на тех же наклейках проставлены номера 48 и 4... (вторая цифра со временем стерлась), которые в настоящее время не поддаются объяснению.

тяжных» [Абрамовский 1998, 144], и большинство из них могло быть заимствовано из сборников Н. А. Львова и И. Прача, В. Ф. Трутовского, Д. Н. Кашина, К. П. Вильбоа, М. А. Балакирева; недостающая часть песен была передана композитору А. Н. Островским, П. А. Бессоновым [Абрамовский 1998, 144–149].

То, что Серов в период работы над оперой «Вражья сила» обращался к опубликованным сборникам, но не использовал при этом какое-либо рукописное собрание или собственные записи народных песен, косвенно подтверждается воспоминаниями его жены, В. С. Серовой:

«На рояле очутились всевозможные русские сборники, комнаты оживились пением русских хороводов. <...> Серов сидел в своей комнате с утра до ночи; работал, изучал основательно песни, делал теоретические выписки основ, на которых они построены» [Серова 1916, 102].

Всестороннему исследованию записных книжек № 6111, 6112 НИОР НМБ посвящены работы Ю. С. Кандаковой-Камерис, также считавшей, что они принадлежат Серову [Кандакова-Камерис 2003]⁸. Ею не обнаружено упоминаний о записных книжках в письмах композитора или в каких-либо других документах, цитат из них в статьях, связанных с изучением народных песен, или в произведениях Серова. Соответственно не были установлены и другие сведения, касающиеся паспортизации записей народных песен (от кого, где и когда велись записи).

Кандакова-Камерис делает несколько важных наблюдений, относящихся к общей характеристике собрания:

- песни записаны «с голоса» народного исполнителя, а не переписаны из сборника, подтверждением чему являются: последовательность фиксации (сначала текст, затем напев), отсутствие тактировки и подтекстовки во многих примерах, использование условных обозначений (прочерков), указывающих на повтор слов или строк [Кандакова-Камерис 2003, 24, 27];
- все записи сделаны от одного певца, поскольку в нескольких текстах песен упоминаются одни и те же редкие имена и отчества; в лириче-

⁸ Вызывает сомнение выполненная Кандаковой-Камерис идентификация почерка Серова на основе сопоставления текстов из записных книжек с документами композитора и, в частности, его письмами [Кандакова-Камерис 2003, 23]. При внешнем сходстве начертания проверка показала несколько существенных расхождений в написании строчных букв «т», заглавных — «П», «Г», «Н», «М». Разница с почерком Серова в нотациях проявляется в особенностях контура скрипичного ключа.

- ских песнях прослеживается мелодическое сходство запевов (сопоставлены № 132, 133 и 116) [Кандакова-Камерис 2003, 24–25, 29–30];
- исполнительницей песен была женщина, так как в собрании содержится причитание невесты [Кандакова-Камерис 2003, 25];
- в поэтических текстах отражен диалект, характерный для губерний, расположенных к югу от Москвы, возможно — Тульской, Воронежской, Орловской [Кандакова-Камерис 2003, 25–26, сноска 2].

В настоящее время есть основания считать, что предположения Кандаковой-Камерис были верными. Вместе с тем приведем доказательства тому, что собрание народных песен, представленное в записных книжках № 6111, 6112 НИОР НМБ, не принадлежит А. Н. Серову, как считали исследователи, а относится к рукописному наследию Н. Ф. Соловьёва.

Благодаря тому, что в издании П. В. Шейна к поэтическим текстам и напевам даются указания на фамилию собирателя, можно с точностью определить записанные Соловьёвым образцы 12 тульских песен (из них 8 с напевами), которые размещены в различных разделах двух выпусков сборника⁹:

- № 437. *«Пovej, повеj, ветер, из чистого поля, эй, или лё!»* — предположительно, календарно-обрядовая (у Шейна в разделе «Хороводные игровые») [Шейн 1898, 101], с напевом [Шейн 1900, 829];
- № 554. *«Старики наши старые, у вас бороды седые»* — шуточная/плясовая (в разделе «Плясовые») [Шейн 1898, 136–137], с напевом [Шейн 1900, 829];
- № 648. *«Меня мать при случае родила»* — плясовая (тот же раздел) [Шейн 1898, 173], без напева;
- № 776. *«Сказали про молодца: милый не жив, не здоров»* — лирическая (в разделе «Беседные. Любовные») [Шейн 1898, 203], с напевом [Шейн 1900, 831];
- № 827. *«Сербина, Сербинушка! Сватай меня девушку»* — баллада (тот же раздел) [Шейн 1898, 218–219], без напева;
- № 852. *«Калинушку с малинушкой водой залило»* — баллада (в разделе «Беседные. Семейные») [Шейн 1898, 227], с напевом [Шейн 1900, 832];
- № 857. *«Что это хмелинушка зародилася?»* — хороводная (тот же раздел) [Шейн 1898, 228–229], с напевом [Шейн 1900, 832];

⁹ Кроме того, в издании в сопоставлении с напевом «Пovej, повеj, ветер» приводится одна строфа напева другой песни с комментарием: «На вариант этой песни поется плясовая (но не хороводная) „Как у наших у ворот, у широких“» [Шейн 1900, 829]. Однако установить ее принадлежность к собранию Соловьёва невозможно.

- № 862. «*Я малешенек мальчик родилси*» — лирическая (тот же раздел) [Шейн 1898, 230], без напева;
- № 955. «*Не в погоду лыки драли*» — шуточная / плясовая (в разделе «Юмористические, сатирические, скоморошные и пародии») [Шейн 1898, 270], с напевом [Шейн 1900, 832];
- № 1014. «*Купили бычка*» — скоморошина / плясовая (тот же раздел) [Шейн 1898, 297], с напевом [Шейн 1900, 833];
- № 1050. «*Нынче святки, — все святые вечера!*» — хороводная (раздел «Песни обрядовые. Праздничные. Игрища») [Шейн 1898, 310], с напевом [Шейн 1900, 833];
- № 1074. «*Ох, ох, уж вы кумушки!*» — хороводная (тот же раздел) [Шейн 1898, 318], без напева.

На последнем пронумерованном листе второго выпуска сборника Шейн опубликовал письмо Соловьёва, в котором содержится важная информация:

«Многоуважаемый Павел Васильевич, сообщая вам некоторые русские песни, считаю нужным сделать следующие замечания.

Записывал я эти песни в 60-х годах с исключительной целью поближе познакомиться с духом русской мелодии.

Около 300 песен сообщила мне некая крестьянка Марья, тульская уроженка, обладавшая обширной памятью. При записывании я довольствовался только мелодией в том виде, в каком она подходит к первым строкам песни, не доводя свой труд до точной музыкальной записи текста с пением — вплоть до конца песни, которой мелодия, сообразно с текстом, немного видоизменялась, суживаясь или расширяясь, по капризному требованию не всегда одинаково размеренной речи. Самый же текст песен мне казался настолько интересным, что я его записывал до конца, стараясь поместить все своеобразные приемы произношения народного языка.

Не могу поручиться за то, что доставленные мною вам напевы, подходящие к первым строкам песни, вполне подходили бы и к следующим.

Совершенно случайно выбранные вами песни оказались только в двухдольном размере, но многие, мною записанные у Марьи, имеют и другой размер и более интересное ритмическое содержание.

С глубочайшим почтением Н. Соловьёв.

12 января 1900 года»
[Шейн 1900, 6/н]¹⁰.

¹⁰ Последняя нумерованная страница.

Благодаря этому письму устанавливаются обстоятельства собирательской работы Соловьёва, проходившей в 1860-е годы, когда ему было около 20 лет. Все песни, общим объемом 300 образцов, записаны им от одной певицы — Марьи, крестьянки, родившейся в Тульской губернии. Это сообщение об исполнительнице находит подтверждение в опубликованных в этом же сборнике комментариях к двум песням. Так, в примечании к поэтическому тексту песни № 827 («Сербина, Сербинушка») указано: «Записано в Петербурге Н. Ф. Соловьёвым от крестьянки Тульской губ[ернии] и у[езда]¹¹, из села Байдики¹², Марьи Гаврил[овны] Бабановой» [Шейн 1898, 219]. С этой, казалось бы, точной информацией все не так ясно, поскольку в примечании к другой песне (№ 1014 «Купили бычка») фамилия певицы дается в измененном виде: «Записано Н. Ф. Соловьёвым от крестьянки Тульской губернии Марьи Бабковой¹³» [Шейн 1898, 297]. Приведенные сведения позволяют осуществить паспортизацию собрания Соловьёва.

Неопровержимым доказательством того, что записные книжки № 6111, 6112 представляют собой исходную черновую рукопись Соловьёва с записями песен, сделанными в 1860-е годы от уроженки села Байдики Марьи Гавриловны Бабановой (Бабковой), является совпадение четырех поэтических текстов и двух напевов с теми, что опубликованы от имени Соловьёва в издании Шейна «Великорус в своих песнях...»:

- № 648. *«Меня мать при случае родила»* — поэтический текст, опубликованный без напева, аналогичен второй половине текста № 117 из записной книжки¹⁴;
- № 857. *«Что это хмелинушка зародилася?»* — текст и напев соответствуют № 123 из записной книжки¹⁵;
- № 1050. *«Нынче святки, — все святые вечера!»* — текст и напев совпадают с № 98 из записной книжки¹⁶ (ил. 2);
- № 1074. *«Ох, ох, уж вы кумушки!»* — поэтический текст, опубликованный без напева, соответствует № 99 из записной книжки¹⁷.

¹¹ К № 1050 дается ссылка на другой — Новосильский — уезд [Шейн 1898, 310], что, вероятно, является ошибкой составителя.

¹² Село Байдики Тульского уезда являлось центром прихода; ныне это деревня Большие Байдики, которая относится к Ясногорскому району Тульской области, в нем находится церковь Николая Чудотворца (постройка 1811 года).

¹³ При работе с рукописями Н. Ф. Соловьёва выяснилось, что он размашисто пишет букву «к», в связи с чем, возможно, и возникло разночтение в фамилии.

¹⁴ НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 29 об.

¹⁵ НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 34, 34 об.

¹⁶ НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 14.


¹⁷ НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 14, 14 об.

98. 14.

Нынче святки, век свята вечеря
 Ва (ман) подружкам на широким
 Моем молодцу, свечкам неугодушка
 Застанавиш нас вечерю, а вить сущи
 Ты же сошла, а вить сонна
 Да и гуды ты намша (на широким)
 Нынче

* Вечерю, неугодушка

За свечки — праски на гуды
 (Хорошо да шло)
 А сошла, праски изваси
 Буде вавомаша (праски на гуды)
 Да гуды ты намша



Dach. 4/4. No. 1. 1.

99.

Ах, ах! гуды ты на гуды
 — — ва гуды гуды
 — — гуды гуды ва гуды
 Гуды ты гуды гуды
 (Гуды гуды)
 Гуды гуды гуды гуды
 Гуды гуды гуды гуды

14

Ил. 2. Поэтический текст и напев песни «Нынче святки» (№ 98) из записной книжки. НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 14

Fig. 2. Poetry text and melody of the song “Nynche svyatki” (№ 98) from notebook. Scientific and Research Department of Manuscripts of the Scientific Music Library of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. No. 6112. Sheet 14

№ 123 (857) «Хмелинушка» (хороводная)

а) рукопись (первая строка)²⁹

И от ча го э та хме ли нуш
ка за ро ди ла ся

б) публикация (первая строка)³⁰

И от че - го э - то хме - ли - нуш - ка за - ро - ди - ла - ся.

в) рукопись (вторая строка)³¹

За ро ди ла ся хме ли на от сы рой ма ти зем ли

г) публикация (вторая строка)³²

за - ро - ди - ла - ся хме - ли - на от сы - рой ма - ти зем - ли.

Ил. 3б. Сопоставление напева из записной книжки № 6112 НИОР НМБ с опубликованным в издании П. В. Шейна «Великорус в своих песнях...»

Fig. 3b. Comparison of the tune from notebook No. 6112 with the sample presented in the publication of Pavel Schein "Velikorus in his songs..."

Другим не менее важным свидетельством принадлежности собрания песен Соловьёву является упоминание имен и отчеств отца (Феопемпта Гавриловича) и матери (Елены Карловны) композитора в нескольких свадебных песнях. Хотя имена даются и в искаженном виде, но они легко узнаются: «Пипент Гаврилович» (в песнях «Расвицется соловей»³³, № 86,

²⁹ НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 14. В транскрипции воспроизведены тонкие полоски от слогов к нотам, как это сделано собирателем в рукописи.

³⁰ НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 34 об.

³¹ НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 14.

³² НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 34 об.

³³ НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 3, 3 об.

и «У вутушки серенькой»³⁴, № 198), «Пепент Гаврилович» и «Олена / Оленушка Карловна» («Не чарочки ль по столику гремят»³⁵, № 118). Наконец, в свадебных песнях «Ой, на горе рябина стояла» и «Соловьюшка молоденький» величается и сам собиратель — «Микола / Миколай Пепентович», которому исполнительница припевает невесту, некую «Прасковьюшку Петровну»³⁶ (№ 147³⁷, 152³⁸). Периодически встречается в текстах свадебных песен имя самой певицы — «Марьюшки Гаврильевны» (№ 146³⁹; 170⁴⁰, 171⁴¹, 180⁴²). Эти девять свадебных песен с известными именами рассредоточены в двух книжках, в связи с чем складывается устойчивое мнение о том, что они были зафиксированы от одного человека (на это обратила внимание и Ю. С. Кандакова-Камерис), а певица хорошо знала семью Соловьёва (возможно, была прислугой в их доме в Санкт-Петербурге).

То, что все записи в двух сохранившихся записных книжках относятся к единой коллекции, собранной от одной певицы, подтверждается и рядом других признаков: песни имеют сквозную нумерацию, записи сделаны одним почерком, судя по всему, в течение небольшого периода времени; в ходе работы фактически не изменяется цвет чернил (однократно собиратель переходит на карандаш во время записи песни, что свидетельствует о его спешке и нежелании прерывать работу).

Принцип фиксации материала сохраняется на протяжении всего процесса заполнения книжек:

- сначала собиратель записывал поэтический текст; в абсолютном большинстве случаев запись осуществлялась с пересказа (в тексте отсутствуют какие-либо признаки его исполнения нараспев — нет возгласов, словообрывов, припевных слов; повторы строк или слов отмечены прочерками; структура стиха не всегда выдерживается);
- после записи поэтического текста сразу под ним (в любом месте страницы) чернилами от руки чертились линии ноты и карандашом неаккуратно записывался напев в объеме одной строки или строфы, неудачные места в нотах зачеркивались и переписывались заново; в некоторых образцах фиксировались варианты мелодиче-

³⁴ НИОР НМБ. Ед. хр. 6111. Л. 18 об.

³⁵ НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 29 об., 30.

³⁶ Жену Н. Ф. Соловьёва звали иначе — Александра Дмитриевна, в девичестве Соколова.

³⁷ НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 53–54 об.

³⁸ НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 58, 58 об.

³⁹ НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 52 об., 53.

⁴⁰ НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Л. 71 об.–72 об.

⁴¹ НИОР НМБ. Ед. хр. 6111. Л. 1.

⁴² НИОР НМБ. Ед. хр. 6111. Л. 9 об., 10.

- ского движения (наложением на уже сделанную запись или на дополнительное нотосоце⁴³); в отдельных напевах были проставлены тактовые черты и указаны размеры;
- под напевом карандашом или чернилами (теми же, что и основной текст) небрежно выполнялась подтекстовка (не во всех образцах; иногда слова только намечались первыми слогами), а поскольку ноты записывались плотно, то текст выходил за рамки нотной строки, и собиратель проводил от слогов тонкие линии к нужным звукам либо сокращал слова; в тех случаях, когда нужно было обозначить внутрислоговой распев, от одного слога чертились линии к различным звукам.

Поэтический текст песен записывался в обобщенном виде, поэтому композиция песенной строфы устанавливается только по нотациям или по редким комментариям к ним. В подтекстовке напевов собиратель фиксирует характерные для многих песен возгласы в зачинах, припевные слова, повторы полустуший. Большинство записанных Соловьёвым песен поддается реконструкции, однако следует отметить, что его нотации весьма схематичны, нередко имеют редуцированный вид, о чем сожалеет и сам Соловьёв в приведенном выше письме к Шейну: «...я довольствовался только мелодией в том виде, в каком она подходит к первым строкам песни»⁴⁴. Запись поэтического текста действительно проведена им более тщательно с сохранением «своеобразных приемов произношения народного языка»⁴⁵.

Следует обратить внимание на несколько уникальных особенностей, выделяющих материалы записных книжек Соловьёва в ряду других известных опубликованных и рукописных собраний XIX века:

- 1) представлена *песенная традиция одного села* — Байдики Тульского уезда Тульской губернии (в этом плане рядом можно поставить вышедший позже сборник Н. Е. Пальчикова); при этом часть песен, судя по стилистике и по упоминаниям городских реалий (названий самого города, реки Невы, улиц, бытовых атрибутов), возможно, была воспринята певицей в годы ее проживания в Санкт-Петербурге;
- 2) все 117 песен относятся к *репертуару одной певицы* — тульской крестьянки Марьи Гавриловны Бабановой (Бабковой), и, несмотря

⁴³ Г. К. Абрамовский принимал эти случаи за запись многоголосия.

⁴⁴ [Шейн 1900, б/н]. Последняя нумерованная страница.

⁴⁵ [Шейн 1900, б/н].

на то, что коллекция сохранилась не полностью, ее масштаб поражает: собрание включает 21 свадебную песню и одно причитание невесты, 58 лирических песен (в том числе — с балладными и историческими сюжетами), 36 хороводных и плясовых (среди них по одному образцу — троицкая, скоморошина, пародийная песня), одну солдатскую строевую (с историческим сюжетом)⁴⁶.

В собрании дается объективный синхронный срез песенной традиции сквозь призму памяти ее индивидуального носителя на начало 1860-х годов: материалы фиксировались собирателем без всякого отбора или специального опроса, а в том порядке, как вспоминала песни сама исполнительница, и, таким образом, выполнена максимально полная запись всего сохранившегося в памяти певицы песенного репертуара.

Остается только сожалеть, что найдена не вся коллекция песен, а лишь ее часть. Где же можно искать остальные две тетради Соловьёва? Не исключено, что ответ содержится в открытке Шейна от 30 января 1900 года, сохранившейся в Кабинете рукописей Российского института истории искусств, в которой он после поздравления с юбилеем напоминает Соловьёву об обещании ознакомить его «со сборничком песен, записанных Вами от крестьянки Тульской губернии, и выделить для академического издания моего „Великорусса“ те из них, которые найду подходящими для названия»⁴⁷. В той же открытке Шейн просит Соловьёва проверить нотации: «Без Вашей корректуры мудрено печатать Ваши ноты», — следовательно, работа над вторым выпуском первого тома с прилагаемыми к нему напевами в записи Соловьёва в это время близилась к завершению. Шейн пишет об отборе нового комплекта напевов и текстов для второго тома: «...обещанные песни войдут во II том „Великорусса“, который усиленно теперь готовлю к печати»⁴⁸. Но в связи с кончиной Шейна летом 1900 года второй том так и не был издан...⁴⁹.

⁴⁶ Атрибуция жанров проведена на основе содержания, характера изложения поэтического текста и особенностей напева. В связи со схематичностью и фрагментарностью нотной записи, в некоторых случаях точного определения жанра дать невозможно (в 5–6 образцах, отнесенных к лирическим, хороводным и плясовым песням, жанр указан условно).

⁴⁷ КР РИИИ. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 36.

⁴⁸ КР РИИИ. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 36.

⁴⁹ В статье В. Ф. Миллера находим указание на то, что в Санкт-Петербурге в начале 1900 года состоялась его последняя встреча с Шейном [Миллер 1900, 97]. Напомним, что открытка Шейна Соловьёву также датируется январем 1900 года, а, значит, в это время могла произойти и встреча Шейна с Соловьёвым, но вопрос о передаче записных книжек остается открытым. Во втором томе издания «Великорус в своих песнях...» Шейн планировал опубликовать песни исторические, преимущественно военного

Известно, что Соловьёв записывал напевы песен с голоса самого Шейна, который, не имея музыкального образования, запоминал мелодии по слуху и обращался к музыкантам с просьбой нотировать их. Позднее Соловьёв вспоминал:

«Обладая замечательной музыкальной памятью, способностью схватывать русские напевы во всех их подробностях, передавая эти напевы с замечательно характерным пошибом, взятым от народа, П[авел] В[асильевич] был истинным носителем русской песни и знал в ее музыкальных достоинствах толк»⁵⁰.

Местонахождение этих записей также пока не известно.

В НИОР НМБ Санкт-Петербургской консерватории хранятся атрибутированные как автографы Н. Ф. Соловьёва напевы и поэтические тексты еще восьми народных песен в белых рукописях (записи сделаны с двух сторон на трех больших листах, сшитых нитками)⁵¹:

«Ах ты речинька, речинька» («свадебная»),
 «Ах ты горе ли да мое горе да великое»,
 «Ай да не куличинько в чистом поле, кулик куликает» (без поэтического текста),
 «Ах, как во поле» («хороводная № 1-й»),
 «У воробышка головушка шумела» («хороводная № 2-й»),
 «Во саду было во садичке» («свадебная»),
 «Ах вы ночи»
 «Ты полынь ли моя да полынь горькая» (с двумя вариантами поэтического текста).

Напевы представлены одной строфой, имеют дробную тактировку (на две или три четверти) и небольшую правку (чернилами и карандашом). Подтекстовка и записи поэтических текстов выполнены каллиграфическим почерком, который не соответствует почерку Соловьёва. Вызывает сомнение принадлежность композитору нотаций (не совпадает манера написания скрипичного ключа, а в отдельных случаях ключевые

характера, от времени Ивана Грозного до Крымской войны, рекрутские, солдатские, казацкие, бурлацкие, извозчицьи, воровские, разбойничьи, ссыльно-каторжные, затюремные, чернеческие, духовные стихи, и небольшую коллекцию заводских, фабричных, лакейских. См.: [Шейн 1898, X].

⁵⁰ Цит. по: [Новиков 1962, 317–318].

⁵¹ НИОР НМБ. Ед. хр. 2356.

знаки проставлены перед ключом, что нехарактерно для рукописей Соловьёва⁵²). Соответственно, с этими архивными материалами связана еще одна загадка: кем, от кого и когда записаны песни и каким образом они оказались в коллекции Соловьёва? Возможно, эти беловые копии сделаны с черновых записей самого Соловьёва, на что указывает особый интерес к песне «Ты полынь ли моя, да полынь горькая», к которой приводятся два варианта текста, а в записной книжке № 6111 находим третий вариант песни «Полынка травка горькая» (№ 176)⁵³, отмеченной как «старинная», с иным напевом и разворотом сюжета. Но никаких соответствий другим песням в записных книжках выявить не удалось.

Наконец, в Кабинете рукописей Российского института истории искусств была обнаружена еще одна записная книжка с нотными записями, принадлежность которой Н. Ф. Соловьёву не вызывает сомнения (№ 4962)⁵⁴. Свидетельством является сохранившаяся среди нотаций (на обороте 5-го листа) черновая запись текста телеграммы, датированной 8 августа и адресованной на петербургский адрес матери композитора — Елены Карловны Соловьёвой: «Занятия продолжаю. Объясните причину молчания Сушинскому. Буду около 15 [августа. — Г. Л.]. Бумагу послал»⁵⁵.

В процессе работы с записной книжкой № 4962 выяснилось, что в ней представлены нотации украинских песен и наигрышей (37 мелодий), сделанные Соловьёвым в августе 1873 года во время самостоятельной поездки по Полтавской губернии. Записи выполнены им для дальнейшего использования в опере «Кузнец Вакула» (год окончания — 1875). С этим произведением композитор принял участие в конкурсе, объявленном в 1873 году Русским музыкальным обществом на создание оперы по сюжету «Ночи перед Рождеством» Н. В. Гоголя (на либретто Я. П. Полонского). По итогам конкурса в 1875 году Соловьёв получил вторую премию, первая же премия была вручена П. И. Чайковскому⁵⁶.

⁵² Н. Ф. Соловьёв щепетильно относился к вопросу о грамотности нотной записи. Так, в 1870-е годы Н. А. Римский-Корсаков оставил о нем воспоминание: «Между прочим, Соловьёв, найдя в клавираусците „Псковитянки“ неверно изображенное tremolo (одна из многочисленных опечаток этого издания), вероятно намекая на мое профессорство в консерватории, ядовито советовал мне в своей статье „почувствовать и почувствовать“» [Римский-Корсаков 1980, 103].

⁵³ НИОР НМБ. Ед. хр. 6111. Л. 5об.-6.

⁵⁴ КР РИИИ. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 4962.

⁵⁵ КР РИИИ. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 4962. Л. 5об.

⁵⁶ Н. А. Римский-Корсаков, входивший в комиссию совместно с Н. Г. Рубинштейном, Э. Ф. Направником, М. П. Азанчевским и другими под председательством великого князя Константина Николаевича, вспоминал: «Представленные оперы раздали для просмотра нам на руки. Из них две оказались имеющими преимущества. Когда, однако,

Именно об этой поездке в Полтавскую губернию в статье о Соловьёве упоминал А. Е. Кауфман⁵⁷. Оценивая материалы записной книжки № 4962 КР РИИИ, можно убедиться в том, что Соловьёв с успехом осуществил свое намерение — совершил длительное путешествие и записал в нескольких населенных пунктах вокальные, инструментальные и вокально-инструментальные образцы народной музыки. Датировка записей осуществлена на основе небольших заметок дневникового характера, сделанных карандашом в той же записной книжке. На первом листе Соловьёв оставляет несколько замечаний, в красках обрисовывающих его настроение и интересы этого времени:

«1 августа, среда, 1873. Киев. Скучно. Хочется в Петербург. Все это путешествие я променял бы на спокойную жизнь на даче. Сколько было у меня хороших мотивов в голове! Как бы я их разработал, если бы имел время и был бы спокоен. Путешествие бывает довольно приятно, когда не приходится рассчитывать да дрожать над каждой копеейкой. <...> Вчера видел „Женитьбу“ Гоголя. Несмотря на довольно плохое исполнение, я не скучал. Мне кажется, что это гениальное творение Гоголя при каком угодно плохом исполнении не может не возбудить в зрителе сенсации»⁵⁸.

Далее Соловьёв упоминает о встрече с В. А. Кологривовым, который показал план здания Музыкального училища в г. Киеве и сообщил о выделении большого объема средств на строительство (5000 руб.). Возможно, именно эта встреча по линии Русского музыкального общества

комиссия собралась во дворце великого князя, то говорилось открыто, что одна из этих опер принадлежит Чайковскому. <...> Зная, что это музыка Чайковского, все заранее ею восхищались. <...> Другая опера, удостоенная одобрения или второй премии — не помню, оказалась принадлежащей Н. Ф. Соловьёву. Это было сюрпризом. При рассмотрении ее клавираусцуга мне кое-что понравилось» [Римский-Корсаков 1980, 115].

⁵⁷ Т. Г. Иванова приводит фрагмент из воспоминаний А. Е. Кауфмана 1917 года, в которых сообщается о поездке Соловьёва: «...приступив к своей опере „Кузнец Вакула“, Соловьёв отправился в Малороссию и в описанной Гоголем Диканке уговорил двух мужиков-песельников познакомить его со своим репертуаром, предварительно угостив их „горилкой“» (цит. по: [Иванова 2019, 907]). Как отмечает Иванова, «в другом варианте этой статьи автор указывал, что песельники заподозрили Соловьёва в неблагонадежности и вознамерились отвести его в волостное правление» [Иванова 2019, 907]. Кауфман сообщает о том, что «по счастью, Соловьёв встретил потом двух лирников и нищих, напевами которых воспользовался, дописывая „Вражью силу“» (цит. по: [Иванова 2019, 907]). Здесь Кауфман допускает ошибку, поскольку опера А. Н. Серова «Вражья сила» была завершена Соловьёвым раньше, в начале 1871 года (в частности, он оркестровал 5-й акт оперы), поездка же Соловьёва на Полтавщину состоялась в августе 1873 года.

⁵⁸ КР РИИИ. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 4962. Л. 1–1об.

являлась основной официальной целью поездки Соловьёва. После нотных записей на 11-м листе указаны долги за сентябрь 1873 года. Таким образом, можно установить, что книжка заполнялась в срок с 1 августа по сентябрь 1873 года.

После краткой дневниковой записи от 2 августа, в которой выражена та же тоска по Санкт-Петербургу, в книжке приводятся мелодии на расчерченных от руки нотных листах с подписями и некоторыми комментариями. Первой дается нотная запись сольного пения в сопровождении лиры на двух нотоносцах (ил. 4). Начальные нотации сделаны аккуратно, с указанием темпов (чередуются итальянские термины и характеристика на русском языке — «протяжно»), с детализацией мелизмов; выставлены размеры; правок и зачеркиваний очень немного. Затем постепенно автор переходит к фиксации фрагментов мелодий, в большинстве случаев без тактировки, располагая записи плотно одну под другой (вероятно, беспокоясь о недостатке бумаги). Все нотные записи, подписи и комментарии к ним выполнены чернилами одним почерком (Н. Ф. Соловьёва). Судя по подписям к ряду образцов, композитор вел записи последовательно — по ходу посещения им ряда населенных пунктов:

- «В Лубнах на ярмарке» (л. 3–5): «Нищий с лирою» (запись на двух нотоносцах голоса и инструмента) (ил. 4); «Женский хор нищих» (2 образца в двух-, трехголосной записи); «Нищий с лирой (кобза)» (одноголосная мелодия); «Сопилка» (3 мелодии); «Игра на лире в мажоре» (одноголосная мелодия с обозначением бурдонизирующего созвучия); «Лири» (то же); «Про Лазыря» (отдельно записаны мелодии голоса и проигрыши, исполняемые на лире).
- «Около Хоролы» (л. 6–6об.): «Женский хор» (4 одноголосные мелодии); «Женщины поют это без слов. Плясовая» (одноголосная запись, частично подтекстована: «Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля...», в последней строке — трехголосие);
- «Решетиловка» (л. 6об–8): «Колядка. Мужской хор»; «Колядка»; «Плясовая»; «Колядка. „Доброй вечер, щедрый вечер“»; «Мужской хор», «Хор» (периодически – запись двух- и трехголосия);
- «Абазивка» (Абазовка) (л. 8–8об.): мелодия без названия, «Свадебная»; «Плясовая», «Женский хор» (преимущественно одноголосные записи);
- «Полтава» (л. 8об.–9): мелодия без названия; «Хор мужской (козаки)», «Хор», «Колядка (в церк. стиле)»; «Колядка. „Радуйся“», «Чумацкая» (периодически — запись двух- и трехголосия);

- «Около Диканьки» (л. 9об.): «Слеп. (на лире)» (одноголосная мелодия с обозначением бурдонирующего созвучия);
- «Кременчуг (Корчановка)» (л. 9об.–10): «На балабойке» (мелодия с бурдоном), «Жидовская» (наигрыш на «балабойке»), «Журавль», «Нищие» (многоголосие), «На лире» (одноголосная мелодия).

На этом основании восстанавливается маршрут специальной поездки Соловьёва из Киева в Диканьку с остановками в крупных населенных пунктах — Лубны, Хорол, Решетиловка, Абазовка, Полтава, с конечной остановкой в Кременчуге. В одну сторону путь насчитывает около 530 километров. Возможно, обратно в Киев композитор добирался на пароходе по Днепру (для этого он и выехал из Диканьки в Кременчуг).

Коллекция записей 1873 года значительно отличается от рукописи Соловьёва 1860-х годов тем, что на сей раз собиратель не зафиксировал ни одного поэтического текста; все напевы, за исключением двух номеров, даются без подтекстовки, то есть на первый план выходит желание композитора найти характерный мелодический материал для будущего сочинения (оперы), при этом очевидно, что приоритет отдается песнопениям нищих, в том числе с сопровождением на лире (*ил. 4*), и коляткам. Записываются также образцы мужского и женского ансамблевого пения (в многоголосной фактуре), наигрыши на «сопилке» и «балабойке» (балалайке). Одновременно отметим, что это первый случай целенаправленного посещения композитором именно тех мест, предания и обычаи которых легли в основу либретто будущей оперы. Соловьёв не довольствуется имеющимися в публикациях украинскими песнями, а стремится услышать непосредственно от жителей Полтавщины и точно записать яркие мелодии, отражающие самобытные музыкальные традиции этого края.

Несмотря на фрагментарность и неполноту, собранные Соловьёвым материалы обладают научной ценностью. Это касается как нотных записей, так и кратких комментариев к ним. В рукописи содержится характеристика записанных собирателем музыкальных инструментов:

- «Ли́ра (кобза) похожа на известный инструмент савоярдов. В основании играемого на лире лежит тоника и доминанта (преобладает) одновременно. Ли́ра напоминает по звуку скрипку»⁵⁹;

⁵⁹ КР РИИИ. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 4962. Л. 2об.



Ил. 4. Запись Н. Ф. Соловьёвым пения нищего в сопровождении лиры: «В Лубнах на ярмарке. Нищий с лирою» (1873 год, г. Лубны Полтавской губернии) из записной книжки. КР РИИИ. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 4962. Л. 3

Fig. 4. A recording of a beggar's voice accompanied by a lira, made by Nikolay Solovyov in a notebook: "In Lubny at the fair. The beggar with lira" (1873, Lubny, Poltava Province). Manuscript Cabinet of the Russian Institute of Art History. Col. 26. Inv. 1. No. 4962. Sheet 3

- «Сопилка по звуку напоминает флейту в нижнем регистре. Иногда звучит как piccolo в лучш[ем]⁶⁰ регистре»; «Звук сопилки напоминает на флейте Schmetterton»⁶¹;
 — «Балабойка — звук балалайки, одна струна служит для педали».

Соловьёв оставляет несколько помет к звучанию вокальных ансамблей:

- «Колядуют больше женщины, которые часто поют в октаву — характерно»⁶²;
 — «Синкопы встречаются в малороссийском пении»⁶³.

Материалы, собранные Соловьёвым, дают основания для изучения компонентов традиционной музыкальной культуры Полтавщины, недостаточно полно представленных в публикациях.

Выявленные в ходе исследования рукописные источники свидетельствуют о том, что результаты деятельности профессора Санкт-Петербургской консерватории Н. Ф. Соловьёва как собирателя музыкального фольклора несправедливо недооценены. Многочисленные образцы записанных им народных песен и наигрышей (154) требуют публикации и дальнейшего изучения.

В заключение выражаю огромную благодарность Л. А. Миллер, заведующей Научно-исследовательским отделом рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, и Г. В. Копытовой, заведующей Кабинетом рукописей Российского института истории искусств, за оказанную помощь в работе с документами.

Приложение

Список песен, тексты и напевы которых содержатся в записных книжках Н. Ф. Соловьёва (НИОР НМБ № 6111, 6112)

84. «Черный чернобровый мой милой хороший» — лирическая
 85. «Спишу, спишу дружку вестку» — лирическая

⁶⁰ По начертанию слово не совсем понятно.

⁶¹ КР РИИИ. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 4962. Л. 4. Schmetterton — особый эффект быстро повторяющегося звука на духовом инструменте.

⁶² КР РИИИ. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 4962. Л. 6 об.

⁶³ КР РИИИ. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 4962. Л. 7.

86. «Рассвищется соловей» — свадебная
87. «Не верила своей подружке» — лирическая
88. «Ходили девушки по берегу» — плясовая
89. «Сашенька прелесна, родилась хороша» — лирическая
90. «Эко сердце, эко бедное мое» — лирическая
91. «Распроклятая девчонка кляла свое сердца» — лирическая
92. «Воробей пиво варил» — скоморошина
93. «Казак казачок» — плясовая (балладный сюжет)
94. «Я посею, молода младенья, цветиков аленья» — хороводная
95. «Не в пиру-то я была, не в беседе я сидела» — лирическая
96. «Пошла наша Дуняша на Дунай на реку» — плясовая
97. «Не тесан терем» — свадебная
98. «Нынче святки, все святые вечера» — хороводная (святочная)
99. «Ох! ох! уж вы кумушки» — игровая хороводная (выбор пары)
100. «Уж вы кумушки, голубушки, подружки» — хороводная
101. «Под липкою под дубком» — хороводная («караводная»)
102. «Не в пиру то я была, не в беседушке» — лирическая
103. «Я по бережку похаживала» — хороводная
104. «Ягодка красна, земляничка черна» — свадебная («свадебныя песни»)
105. «Летели голуби через двор» — свадебная
106. «Виноград в саду растеть» — свадебная
107. «Не пой, соловей, во моем саду» — лирическая (о солдатской службе)
108. «Вечер Маша рассужала» — хороводная
109. «Соловюшко молодой» — лирическая
110. «Кто в Керсоне не бывает» — лирическая (ямщицкая)
111. «Я вечер то молода разпьянешенька была» — лирическая
112. «Взойди, взойди, красно солнышко» — лирическая
113. «Катя легенький умок» — хороводная
114. «Собиралися девки на рынок гулять» — лирическая
115. «Поля моя полюшка» — лирическая (с историческим сюжетом о графе Захаре Чернышеве)
116. «Размолодчики вы молоденки все дружки мои» — лирическая
117. «Поля моя полюшко» (с продолжением «Мине мать при случае родила») — лирическая (без напева — «голос тот же, что 115»)
118. «Не чарачки ль по столику гримять» — свадебная
119. «Стелются е вьются» — свадебная
120. «Прошли мои веселые часы» — лирическая
121. «Любил парень красну девушку» — лирическая
122. «Сильна пчела на вылет вылетывала» — троицкая обрядовая / хороводная («поют только в Троицын день»)
123. «Что это хмелинушка зародилась» — хороводная
124. «Не сон-то мою головушку клонить» — хороводная
125. «Иван по лугу гуляить» — хороводная
126. «Ты заря ли моя зорюшка» — свадебная («поется не жениху, а молодым»)
127. «Вот и чистый двор» — свадебная («свадебная про молодых»)
128. «Держись шапка, держись красна» — лирическая

129. «Я пожила, млада, во младости» — лирическая
130. «У голубчика голубка была» — лирическая
131. «Верная манерная моя» — плясовая
132. «Да спасибо-то маму синему кувшину» — лирическая (с балладным сюжетом)
133. «На зари-то была на зорюшки» — лирическая (с балладным сюжетом)
134. «Вот места мои дорогия» — лирическая
135. «На поляне на кургане» — плясовая
136. «Под лесом, лесом» — плясовая
137. «Говорил ты мне мил, приказывал» — лирическая
138. «Закипаить мой колодезь» — лирическая
139. «Зимушка зима» — плясовая
140. «Я девушка Хомина» — хороводная («*круговая, хороводная*»)
141. «Не пыль-то во поле пылить» — солдатская строевая (с историческим сюжетом о Лопухине и Орлове)
142. «Никак не возможно без печали жить» — лирическая
143. «Несчастливая Машенька с горя пошутила» — лирическая
144. «Полно, милая моя, крушиться» — лирическая
145. «Туман туман по долине» — лирическая
146. «Покупайся, утенушка, покупайся» — свадебная
147. «Ой, на горе, ой, на горе рябина стояла» — свадебная
148. «Мальчишка молодой» — плясовая
149. «Из-за лесу темного» — лирическая
150. «Уж вы горы-то мои, горы Воробьевския» — лирическая
151. «Я во в девушках смиренушка была» — плясовая
152. «Соловьяшка молоденький» — свадебная
153. «Прошло время дорогое» — хороводная / лирическая
154. «Надоела надоскучила у вальхонской тюрьме сидючи» — лирическая
155. «Танюшка прекрасна уродилася бесчастна» — лирическая
156. «Вянить, вянить в поле травка» — лирическая
157. «Пришла Митрива суббота» — шуточная (пародийная)
158. «Кавыл травка в лугах легла» — плясовая
159. «Девушка по саду гуляла» — лирическая
160. «Кармилец мой батюшка» — причитание невесты («*как невеста воить*»)
161. «Сад ты мой сад» — плясовая
162. «Воспой-ко, воспой, молодой жавороночек» — лирическая
163. «За речкой, за рякой, за Невагой глубокой» — лирическая (с упоминанием Петра Первого) («*сочинено при Петре*»)
164. «За речкой, за рекою, за Невагой глубокою» — лирическая
165. «Татьянушка лесом шла» — лирическая
166. «Не мила ты, не мила моему любезному здешняя сторонка» — лирическая
167. «Уж ты темная да невидная ночушка» — лирическая
168. «Матушка свякровь, не буди рано всягды» — плясовая
169. «Любил парень красну девку до поры до время» — лирическая
170. «Кто ж у нас вояводу» — свадебная
171. «Слеталися голуби» — свадебная

172. «По лугу, лугу» — свадебная («свадебная» [так. — Г. Л.]
173. «То-то вяне [то-то вяне]⁶⁴ подкошенная трава» — свадебная («свадебная, не нашего села»)
174. «Судьба моя разбесчасная» — лирическая
175. «Ходил Ваня по базару» — лирическая
176. «Полынка травка горькая» — лирическая («старинная»)
177. «На горушке стоял старой дубчик» — лирическая («давнишняя песня»)
178. «Болять мои ноженьки со дороженьки» — лирическая
179. «Тихи воды [тихи воды] бережечки сносить» — лирическая
180. «По садику [садику]» — свадебная («свадебная»)
181. «По сеним [сеним] сенюшкам» — свадебная
182. «Из под кустика» — свадебная
183. «Я у батюшки, у матушки» — хороводная
184. «Нечего на девок дивавать» — лирическая
185. «Я вечер-то был на почтовом на дворе» — хороводная
186. «За нашим за двором» — хороводная («корогодная»)
187. «Весел-то я весел сегодняшней день» — лирическая
188. «Степь Моздовская» — лирическая
189. «Печальная мое сердца» — лирическая
190. «Кумушки голубушки, подруженьки вы мои» — лирическая
191. «Ты позволь, моя хорошая, словечушко сказать» — плясовая
192. «Расбесчасенький душа бесталаненький да есть король прущий» — лирическая с историческим сюжетом («старинная»)
193. «По улицы мимо кузницы» — хороводная
194. «Гульба шельма злодейка» — плясовая
195. «Без поры-то, безо время стала травка сохнуть» — лирическая
196. «Голова ль ты моя ты головушка» — хороводная
197. «Любитель [любитель] дорогой» — плясовая
198. «У вутушки серенькой» — свадебная («песня эта поется в честь хозяина, дом, в котором живет невеста»)
199. «Бочка ты бочка дубовая моя» — свадебная («сватов дразнят»)
200. «В воскресенье была пьяна» — плясовая

Аббревиатуры

КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств
НИОР НМБ — Научно-исследовательский отдел рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

⁶⁴ Здесь и далее в квадратных скобках восстановлен повтор слов, который в рукописи обозначен с помощью прочерков.

Рукописные источники

- КР РИИИ. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 36, 42. Документы, переписка Н. Ф. Соловьёва.
 КР РИИИ. Ф. 26. Оп. 1. Ед. хр. 4962. Записная книжка Н. Ф. Соловьёва. 11 л. [заполненных].
 НИОР НМБ. Ед. хр. 6111. Записная книжка А. Н. Серова [Н. Ф. Соловьёва]. 22 л.
 НИОР НМБ. Ед. хр. 6112. Записная книжка А. Н. Серова [Н. Ф. Соловьёва]. 72 л.
 НИОР НМБ. Ед. хр. 2356. 8 русских народных песен. 3 л.
 НИОР НМБ. Ед. хр. 7368. Вильскер С. М. Обзор рукописного отдела Ленинградской орденена Ленина государственной консерватории. Ленинград, 1947. [Машинопись]. 30 л.

Литература

- [1] Абрамовский 1998 — *Абрамовский Г. К.* Оперное творчество А. Н. Серова / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург: Канон, 1998. 170 с.
 [2] Зайцева, Цветкова, Попова 2020 — *Зайцева Т. А., Цветкова А. Н., Попова И. С.* Соловьёв, Николай Феопемптович // Санкт-Петербургская консерватория: энциклопедический словарь, 2009–[2019] / редкол.: Л. П. Махова и др. URL: <http://es.conservatory.ru/esweb/> (поиск по запросу: Соловьёв; дата публикации: 2013; дата обращения 01.03.2021).
 [3] Иванова 2019 — *Иванова Т. Г.* Соловьёв Николай Феопемптович // Русские фольклористы: Библиографический словарь. XVIII–XIX вв.: в 5 т. / под ред. Т. Г. Ивановой. Т. 4: П — Софронов А. В. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2019. С. 905–910.
 [4] Калмыкова 2019 — *Калмыкова Ю. Ю.* Серов Александр Николаевич // Русские фольклористы: Библиографический словарь. XVIII–XIX вв.: в 5 т. / под ред. Т. Г. Ивановой. Т. 4: П — Софронов А. В. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2019. С. 708–710.
 [5] Кандакова-Камерис 2003 — *Кандакова-Камерис Ю. С.* Записные книжки А. Н. Серова // Три века Петербурга: музыкальные страницы: сборник статей и тезисов / Министерство культуры России; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; сост., науч. ред. З. М. Гусейнова. Санкт-Петербург: Издательство СПбГПУ, 2003. С. 17–38.
 [6] Миллер 1900 — *Миллер В. Ф.* Памяти Павла Васильевича Шейна (14 августа, 1900 г.) // Этнографическое обозрение. 1900. № 3. С. 96–112.
 [7] Новиков 1962 — *Новиков Н. В.* Сборник П. В. Шейна «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.» // Русский фольклор: материалы и исследования / [редкол.: В. Г. Базанов (отв. ред.) и др.]. Москва; Ленинград, 1962. Т. 7. С. 313–327.
 [8] Римский-Корсаков 1980 — *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 8-е. Москва: Музыка, 1980. 454 с.
 [9] Серова 1916 — *Серовы Александр Николаевич и Валентин Александрович: Воспоминания В. С. Серовой.* Санкт-Петербург: Шиповник, 1916. 379 с.

- [10] Шейн 1898 — Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.: Материалы собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. Санкт-Петербург: Тип. Императорской Академии наук, 1898. Т. 1. Вып. 1. 376, XXVIII с.
- [11] Шейн 1900 — Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п.: Материалы собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. Санкт-Петербург: Тип. Императорской Академии наук, 1900. Т. 1. Вып. 2. 457, LVIII с.

© Г. В. Лобкова, 2021

Сведения об авторе

Лобкова, Галина Владимировна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4411-394X>

SPIN-код: 5588-3536

e-mail: galina-lobkova@yandex.ru

Кандидат искусствоведения (1997), доцент (2007), заведующая кафедрой этномузыкологии, заместитель начальника по научной работе Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Collections of Folk Songs and Instrumental Tunes by Nikolay Solovyov: On Manuscript Attribution

Lobkova, Galina V.

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Abstract. The handwritten legacy of Nikolay Feopemptovich Solovyov (1846–1916), composer, professor of the St. Petersburg Conservatoire, includes 162 recordings of folk songs and instrumental melodies.

To date, it was believed that the poetry lyrics and melodies of Russian folk songs (117 samples) in two notebooks of the Research Department of Manuscripts of the Scientific Music Library of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory belong to autographs of the famous Russian composer Alexander Serov. The article provides evidence of ownership of this collection by Nikolay Solovyov. One confirmation is the publication of four songs from the manuscript (including two with melodies) in Pavel Schein's edition of "Velikorus in his songs, rites, customs, beliefs, fairy tales, legends, etc." It turns out that the songs were recorded by Nikolay Solovyov in St. Petersburg from peasant Marya Gavrilovna Babanova (Babkova) from the village of Baidiki, Tula Province.

Study of the third notebook from the funds of the Manuscript Cabinet of the Russian Institute of Art History concluded that its notation of songs and instrumental music (37 melodies) were made by Nikolay Solovyov in August 1873 during a special trip to Poltava Province to collect materials for the opera "Kuznets Vakula".

Another manuscript with poetry texts and melodies of eight Russian songs, which is stored in Research Department of Manuscripts of the Scientific Music Library among materials belonging to Nikolay Solovyov, requires further research, because the handwriting does not detect similarities to the composer's autographs.

Keywords: *Nikolay Feopemptovich Solovyov, Alexander Nikolaevich Serov, recordings of folk music, Tula province, Poltava province*

Submitted on: 18.06.2020

Published on: 15.03.2021

For citation: *Lobkova, Galina V.* "Collections of Folk Songs and Instrumental Tunes by Nikolay Solovyov: On Manuscript Attribution". In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 1 (2021), pp. 26–56 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.002.

Works Cited

- [1] Abramovskiy, Georgiy K. (1998). *Opernoye tvorchestvo A. N. Serova [Opera work of A. N. Serov]*. St. Petersburg: Kanon, 170 p. (in Russian).

- [2] Zaytseva, Tatyana A.; Tsvetkova, Anastasiya N. & Popova, Irina S. (2013). “Solovyov, Nikolay Feopemptovich” [“Solovyov, Nikolay Feopemptovich”]. In *Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory: Encyclopedic Dictionary*, 2009–[2019], ed. by Lyudmila P. Makhova, etc. Available at: <http://es.conservatory.ru/esweb/> (search request: Соловьёв; accessed: 01.03.2021) (in Russian).
- [3] Ivanova, Tatyana G. (2019). “Solovyov, Nikolay Feopemptovich” In *Russkie fol'kloristy: Biobibliograficheskiy slovar'. XVIII–XIX vv.* [Russian folklorists: Bio-bibliographic dictionary. 18th–19th centuries]: in 5 vols. Vol. 4. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, pp. 905–910 (in Russian).
- [4] Kalmykova, Yuliya Yu. (2019). “Serov, Alexandr Nikolaevich” In *Russkie fol'kloristy: Biobibliograficheskiy slovar'. XVIII–XIX vv.* [Russian folklorists: Bio-bibliographic dictionary. 18th–19th centuries]: in 5 vols. Vol. 4. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, pp. 705–713 (in Russian).
- [5] Kandakova-Kameris, Yuliya S. (2003). “Zapisnyye knizhki A. N. Serova” [“A. N. Serov’s notebooks”]. In *Tri veka Peterburga: muzykal'nyye stranitsy. Sbornik statey i tezisov* [Three centuries of St. Petersburg: music pages: Collection of articles and theses]; edited by Zivar M. Guseynova. St. Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, pp. 17–38 (in Russian).
- [6] Miller, Vsevolod F. (1900). “Pamyati Pavla Vasil'yevicha Scheina (14 avgusta, 1900 g.)” [“Memory of Pavel Schein (August 14, 1900)”]. In *Etnograficheskoye obozreniye* [Ethnographic review], no. 3 (1900), pp. 96–112 (in Russian).
- [7] Novikov, Nikolay V. (1962). Sbornik P. V. Scheina “Velikorus v svoikh pesnyakh, obryadakh, oby chayakh, verovaniyakh, skazkakh, legendakh i t. p.” [“Collection of Pavel Schein ‘Velikorus in his songs, rites, customs, beliefs, fairy tales, legends, etc.’ ”]. In *Russkiy fol'klor: materialy i issledovaniya* [Russian folklore: materials and research]; edited by Vasily G. Bazanov. Moscow; Leningrad, vol. 7, pp. 313–327 (in Russian).
- [8] Rimskiy-Korsakov, Nikolay A. (1980). *Letopis' moyey muzykal'noy zhizni* [Chronicle of my musical life]. Ed. 8. Moscow: Muzyka, 454 p. (in Russian).
- [9] Serova, Valentina S. (1916). *Serovy, Aleksandr Nikolayevich i Valentin Aleksandrovich: Vospominaniya V. S. Serovoy* [Serov, Alexander Nikolayevich and Valentin Alexandrovich: Memories of Valentina S. Serova]. St. Petersburg: Shipovnik, 379 p. (in Russian).
- [10] Schein, Pavel V. (1898). *Velikorus v svoikh pesnyakh, obryadakh, oby chayakh, verovaniyakh, skazkakh, legendakh i t. p.: Materialy sobrannyye i privedennyye v poryadok P. V. Scheinom* [Velikorus in his songs, rites, customs, beliefs, fairy tales, legends, etc.: Materials collected and ordered by Pavel Schein]. St. Petersburg: Tipografiya Imperatorskoy Akademii nauk, vol. 1, iss. 1. 376, XXVIII p. (in Russian).
- [11] Schein, Pavel V. (1900). *Velikorus v svoikh pesnyakh, obryadakh, oby chayakh, verovaniyakh, skazkakh, legendakh i t. p.: Materialy sobrannyye i privedennyye v poryadok P. V. Scheinom* [Velikorus in his songs, rites, customs, beliefs, fairy tales, legends, etc.: Materials collected and ordered by Pavel Schein]. St. Petersburg: Tipografiya Imperatorskoy Akademii nauk, vol. 1, iss. 2. 457, LVIII p. (in Russian).

About the Author

Lobkova, Galina V.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4411-394X>

SPIN-код: 5588-3536

e-mail: galina-lobkova@yandex.ru

PhD (Arts, 1997), Head of the Department of Ethnomusicology, Deputy Head for Scientific Work of the A. M. Mehnetsov Folkloric and Ethnographic Center at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY4.0)

УДК 781.42

ББК 85.31

DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.003

Контрапунктические пробы как особый тип рукописного текста

Монич, Мария Львовна

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А.Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Аннотация. В середине 1870-х — начале 1880-х годов С. И. Танеев, воодушевленный идеей поиска «русского стиля», активно пополняет теоретические знания в области контрапункта и практикуется в полифонической работе с национальным мелодическим материалом: песенным фольклором и православными церковными напевами. В результате этой деятельности появляются многочисленные рукописи с контрапунктическими опытами, направленными не только на самообучение, но и на создание музыкальных произведений. Материалом для настоящей статьи стали документы указанного периода творчества композитора — черновые автографы к неоконченному циклу хоровых обработок причастных стихов и к Увертюре на русскую тему, хранящиеся в архиве Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского в Клину. Танеев работает с напевами причастных стихов и трех песен «Про татарский полон» особым образом: многократно и последовательно испытывает каждый сегмент мелодии различными видами контрапунктической техники, в результате чего получает обширный комплект в основном имитационных, но также неимитационных построений и построений, совмещающих оба вида. Для своего времени танеевский метод и порождаемый им графический текст достаточно специфичны. Подобный тип рукописей предлагается обозначить термином *контрапунктические пробы*. Ориентируясь на форму, скрепленную полифонической техникой, композитор создает текст, имеющий сходство с уже атрибутированными в отечественной музыкальной текстологии образцами композиционных рукописей: *набросками, эскизами, черновиками, учебными работами*. Тем не менее, танеевские штудии принципиально от них отличаются и нуждаются в более точном описании и определении.

Ключевые слова: *Сергей Иванович Танеев, нотные рукописи, термины музыкальной текстологии, контрапунктическая проба.*

Дата поступления: 02.06.2020

Дата публикации: 15.03.2021

Для цитирования: *Монич М. Л.* Контрапунктические пробы как особый тип рукописного текста // *Opera musicologica*. 2021. Т. 13. № 1. С. 57–82.

DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.003.

Контрапунктические пробы как особый тип рукописного текста

Нотные рукописи — графический след движения мысли композитора. Наиболее явственно ее своеобразие проявляется в самом динамичном пласте автографов — композиционных рукописях¹. Закономерно, что терминологический аппарат, описывающий этот род текстов, в том числе и с точки зрения музыкальной текстологии, требует персонализированного подхода, создания в каждом случае относительно автономной терминологической системы, адекватной конкретной рукописи композитора. Означенную проблему констатируют Л. З. Корабельникова и П. Е. Вайдман в публикации «Вопросы текстологии в музыкознании»: «Текстологические исследования в области музыкальных рукописей требуют своих терминов, своих методов анализа, обусловленных спецификой предмета изучения» [Корабельникова, Вайдман 1987, 147]. Однако во избежание взаимного непонимания, могущего возникнуть в результате такого подхода, кажется особенно важным искать и находить общие основания, позволяющие соотносить различные системы терминов. В предисловии к сборнику «Проблемы музыкальной текстологии» его составитель и редактор Д. Р. Петров формулирует одну из задач издания так: «Всё то пусть небольшое, что только может быть выделено в качестве общих принципов текстологии, нужно находить, распознавать сквозь многоликость и разноречивость конкретного материала, с которым текстологи имеют дело в их каждодневной работе» [Петров 2003, 13].

Предлагаемая статья посвящена рукописям Сергея Ивановича Танеева, в которых запечатлена его работа над незавершенным циклом хорových обработок причастных стихов и Увертюрой на русскую тему².

¹ *Композиционная рукопись* — термин, предложенный Т. В. Шабалиной в исследовании «Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества» — это черновая рукопись, «созданная в процессе сочинения и содержащая исправления, внесенные в нее в ходе этого процесса» [Шабалина 1999, 96]. Русскоязычный термин калькирован с нем. *Konzertschrift* в типологии Георга фон Дадельзена [См.: Dadelsen 1958, 71–72].

Условимся в настоящей статье пользоваться выражениями *композиционная рукопись* и *черновая рукопись*, не заменяя их на *черновик*, поскольку в системе М. Г. Арановского, обсуждаемой здесь, термин *черновик* имеет иной, более узкий смысл.

² Автографы хранятся в Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П. И. Чайковского в Клину под шифрами В 1. № 360 (Причастные стихи) и В 1.

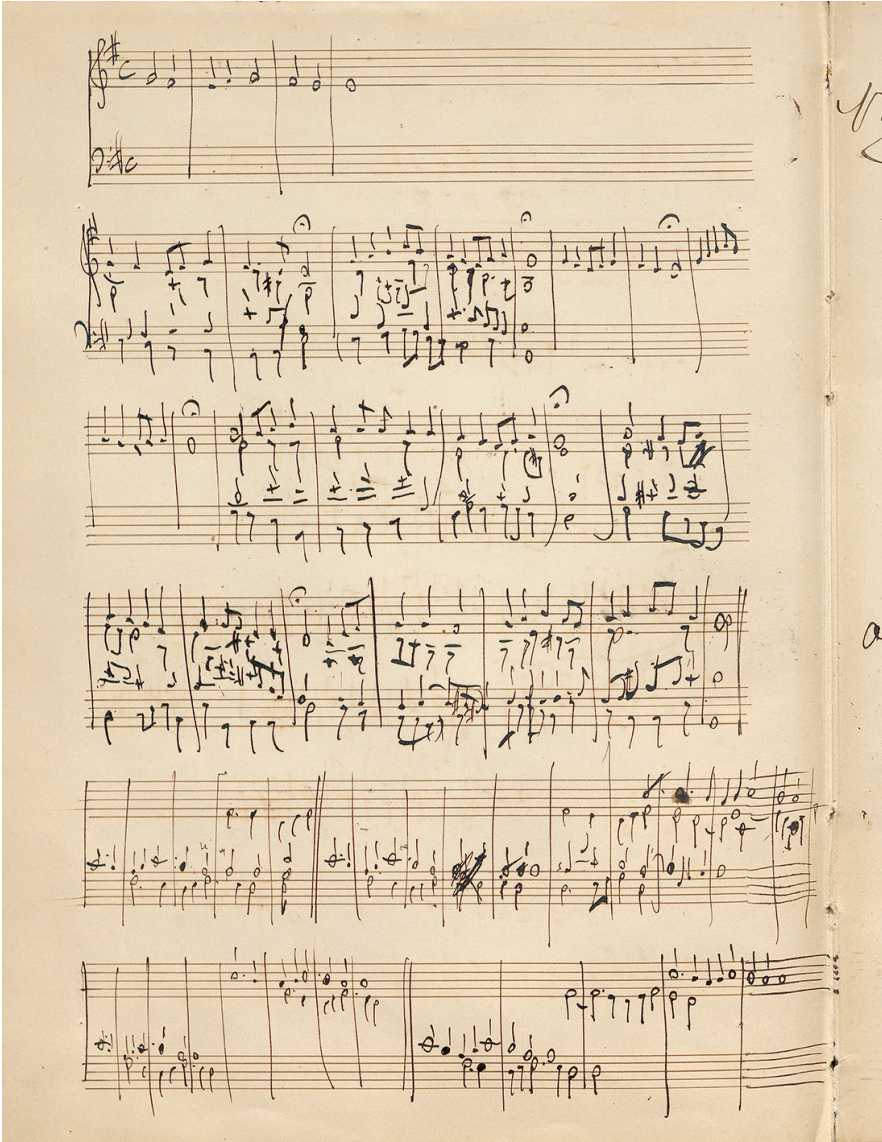
Названные автографы интересны различными своими сторонами: жанровой принадлежностью материала, типом сочинительской работы, наконец, ролью в становлении Танеева и как композитора, и как ученого. Они принадлежат к числу интереснейших композиторских опытов Танеева, предпринятых им в середине 1870-х – начале 1880-х годов в поиске так называемого «русского стиля» и ставших в итоге отправной точкой в движении автора к обретению собственного творческого метода и научной концепции [см.: Переписка 1951, 58–61]³.

Автографы отражают особый тип работы с мелодическим материалом, состоящий в проведении ряда операций: во-первых, *подготовительных* (выполняемых в свободном порядке, не обязательно выписываемых на бумаге) — метризация, сегментация, гармонизация; во-вторых, *основных* — тщательное контрапунктическое тестирование каждого выделенного сегмента. Результат действий композитора на втором этапе представляет своеобразный каталог разных соединений: имитационных, неимитационных, сочетающих обе эти техники; построений с различными преобразованиями в подвижном контрапункте (вертикально-, горизонтально- и вдвойне-подвижном), а также инверсионных, с ростом числа голосов и уплотнением линий. В ходе такой тематической проработки каждый мелосегмент становится прежде всего основой для множества имитационных построений: простых имитаций, конечных канонов (по сути, стретт), бесконечных канонов и канонических секвенций, контрапунктических канонов.

Внешний вид записей, как и их содержание, весьма разнообразны. Построения различаются протяженностью — от кратких мелосегментов до развернутых разделов легко прогнозируемой полифонической формы; количеством голосов — от одноголосных до многострочных партитурных; интенсивностью исправлений — от удавшихся сразу и записанных чисто до испещренных множеством правок:

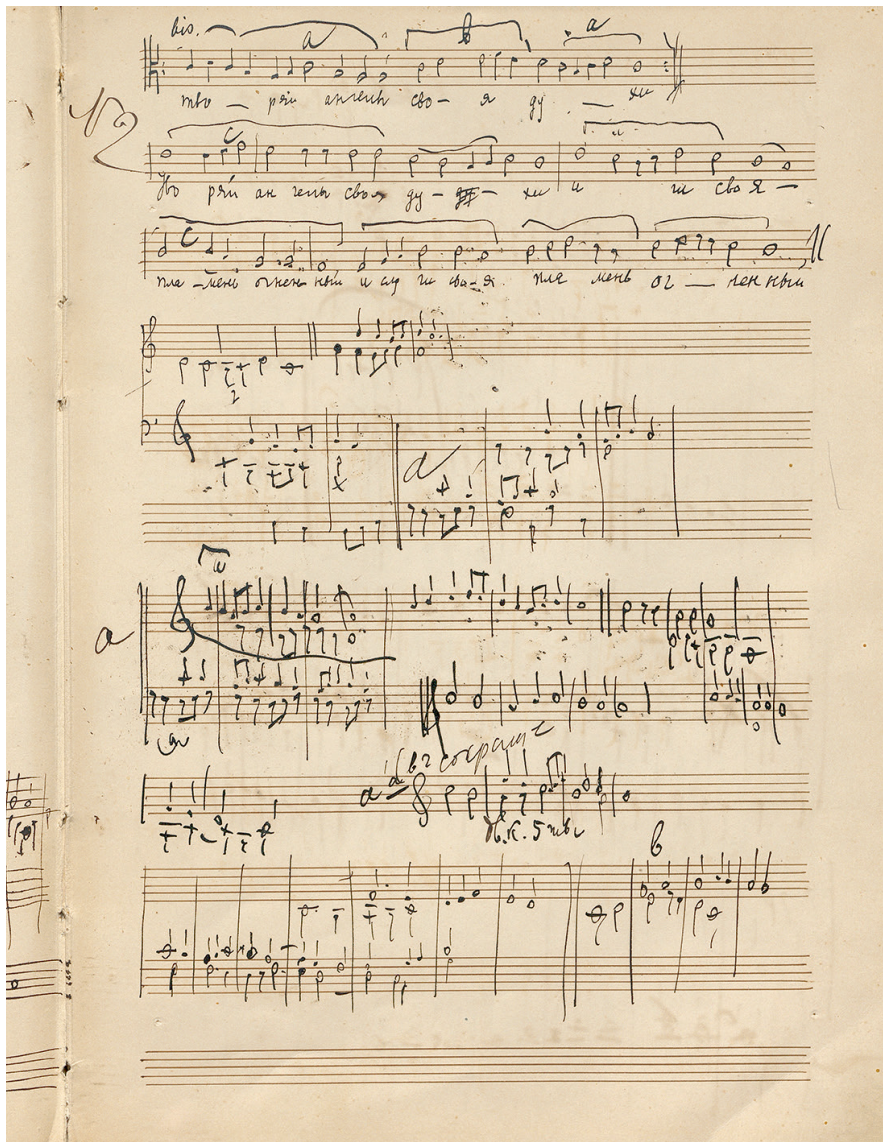
№ 130 (Увертюра на русскую тему) фонда Танеева. Все иллюстрации в статье — копии или расшифровки из вышеназванных автографов. Расшифровки отдельных фрагментов композиционной рукописи Увертюры в данной статье вводятся в научный обиход впервые. Автор статьи выражает глубочайшую признательность администрации Музея-заповедника, а также ныне покойной Полине Ефимовне Вайдман за предоставленную в 2004 и 2006 годах возможность изучать данные материалы, её дочери Аде Григорьевне Айнбиндер за содействие в получении копий материалов в 2020 году, за всестороннюю профессиональную помощь и человеческое участие.

³ Подробное описание рукописи обработок причастных стихов и хода работы с напевами, а также некоторые выводы о соотношении композиционных рукописей с завершенными сочинениями — не только музыкальными (два хора: «Творя ангелы» и «Спасение соделал еси» [Танеев 1999, 53–64]), но и теоретическими — содержатся в статьях: [Мониц 2008], [Мониц 2012].



Ил. 1. С. И. Танеев. Композиционная рукопись обработки причастного стиха «Творяй ангелы», Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского, г. Клин, шифр В 1. № 360 (левая страница)

Fig. 1. Sergey Taneev. Compositional manuscript of the arrangement of the communion verse "Tvoryay angely", from the Pyotr I.Tchaikovsky's Museum in Klin archive, code B 1 № 360 (left side)



Ил. 1. С. И. Танеев. Композиционная рукопись обработки причастного стиха «Творяй ангелы», Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского, г. Клин, шифр В 1. № 360 (правая страница)

Fig. 1. Sergey Taneev. Compositional manuscript of the arrangement of the communion verse “Tvoray angely”, from the Pyotr I.Tchaikovsky’s Museum in Klin archive, code B 1 № 360 (right side)

Нотные тетради, содержащие рассматриваемые автографы Танеева, обозначены в архивном каталоге как «Эскизы и записи разных произведений, главным образом из Обихода» и «Увертюра на русскую тему. Эскизы — разнообразные контрапунктические упражнения, затем эскиз оркестровой партитуры».

Тип работы с материалом, отраженный в находящихся здесь рукописях, а также графический результат этой работы нуждаются, как представляется, в более точном терминологическом определении. Попытаемся разобраться: в чем заключается специфика анализируемых фрагментов, а в чем, напротив, — их сходство с уже атрибутированными образцами рукописей разных композиторов.

К типологии композиционных рукописей Танеева: Причастные стихи и Увертюра на русскую тему

Рассмотрим танеевские контрапунктические опыты, применяя к ним определения наиболее близких типов автографов. Обратимся при этом к терминологическим системам, которые, с одной стороны, характеризует своего рода универсальность, с другой — дифференцированный подход к тексту композиционных рукописей.

В качестве отправной терминологической платформы воспользуемся классификационными системами М. Г. Арановского и П. Е. Вайдман, ссылаясь, в основном, на текст двух исследований: «Рукопись в структуре творческого процесса. Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. Глинка. Римский-Корсаков. Чайковский. Рахманинов. Прокофьев» [Арановский 2009] и «Творческий архив П. И. Чайковского» [Вайдман 1988].

Примечательно, что Арановский, опирающийся на материал нотных рукописей различных композиторов, и Вайдман — исследователь, сосредоточенный на творчестве П. И. Чайковского, — делают во многом сходные выводы о стадиях творческого процесса и о типах рукописей, их отражающих.

Обе классификации относят *эскиз* к рукописям, фиксирующим процесс композиции, а именно — к «подготовительной стадии творческого процесса» [Арановский 2009, 20]. Однако данным термином обозначены разные явления. Классификационная палитра Арановского включает в себя три типа рукописей: *эскиз*, *черновик*, *беловик*. У Вайдман аналогичные типы квалифицированы иначе: *набросок*, *эскиз*, *автограф сочинения*⁴.

⁴ Назовем некоторые работы, в терминологической системе которых *эскиз* — не обобщающее наименование любой черновой рукописи, а обозначение определенного типа

Определение типа рукописи в работах обоих исследователей опирается на сходные критерии:

- внешние признаки текста: протяженность, полнота, характер письма;
- функция текста: мгновенная фиксация / проработка материала;
- структурное содержание текста: без явных композиционных признаков в силу краткости / с наличием композиционных моментов.

В рассматриваемых рукописях Танеева встречаются фрагменты, по внешнему виду и структурным параметрам соответствующие тем, что обозначены терминами *эскиз* в классификационной системе Арановского и *набросок* у Вайдман: они содержат «приблизительную, контурную, неполную, беглую запись, где отсутствует подробная проработка текста», при этом *выглядят*, как записи, которые «структурно не завершены, порой это лишь одна интонация, вертикальное звуко сочетание или фрагмент мелодии» [Арановский 2009, 26; Вайдман 1988, 15]. Приведем некоторые из таких фрагментов ⁵:

записей в процессе композиционной работы: Автографы П. И. Чайковского в архиве Дома-музея в Клину : Справочник. Вып. 1 / сост. К. Ю. Давыдова, Е. М. Орлова, Г. Р. Фрейндлинг. Москва, Ленинград : Музгиз, 1950. 96 с.; Автографы П. И. Чайковского в архиве Дома-музея в Клину : Справочник. Вып. 2 / сост. К. Ю. Давыдова. Москва : Музгиз, 1952. 332 с.; *Васильев Ю. В.* Становление художественного текста в творчестве П. И. Чайковского (на материале рукописей произведений 90-х годов): дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1986; *Кириосова Е. Н.* Метод творческой работы Н. К. Метнера и особенности его художественного мышления (на материале рукописного архива): дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1996; *Дулова Е. Н.* Источник музыкального текста : Современное эдиционное и текстологическое решение // Проблемы музыкальной текстологии: статьи и материалы. Москва : 2003. С. 135-149. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сборник 45); *Фатыхова (ван Домбург) Э. А.* Нотные рукописи А. К. Глазунова : опыт текстологического исследования: дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2004; *Ганенко Н. С.* Камерно-вокальное творчество Танеева (опыт текстологического исследования): дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2005.

Наряду с тенденцией к конкретизации значения понятия *эскиз* в текстологических исследованиях сохраняется и традиция более широкого и свободного употребления слова.

⁵ Отдельные фрагменты композиционных рукописей из указанных источников нумеруются в таком порядке: номер напева причастного стиха или напева/напевов песен №№8-10 «Про татарский полон» из сборника Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен» [Римский-Корсаков 1951, 17-22]; буквенное обозначение сегмента / сегментов заимствованного напева (символом © отмечен сочиненный композитором материал); порядковый номер фрагмента в комплекте. Так, обозначение *2.a1* указывает на то, что работа ведется со вторым напевом, с его заглавным сегментом, и это первый фрагмент в комплекте рабочих фрагментов на данный напев. Кроме того, будем указывать над фрагментами конкретный комплект рукописного текста сокращенной надписью: *Причастные стихи* или *Увертюра*.

Причастные стихи

2.a1



Увертюра

10.c16 *f*

2.b©21



Ил. 2. С. И. Танеев. Композиционные рукописи обработок причастных стихов и Увертюры на русскую тему: краткие фрагменты

Fig. 2. Sergey Taneev. Compositional manuscripts of the arrangements of the communion verses and the Overture on the Russian Theme: brief fragments

Большинство записей в рассматриваемых автографах Танеева по тем же параметрам — внешний вид и степень структурной проработанности — соответствует обозначенным Арановским и Вайдман как *черновик/эскиз*, — «они более развиты, нередко в них разработана вся фактура изложения материала», в них «нетрудно увидеть композиционные моменты» [Вайдман 1988, 15].

Некоторые построения представляют собой относительно крупные разделы, в которых легко узнаются признаки той или иной структуры, что иногда подкреплено автором вербально (например: *fuga, intermedia*), но чаще остается неоткомментированным. Протяженность таких фрагментов напрямую связана с продвижением контрапунктических соединений в многоголосной ткани:

Причастные стихи

2.b©28

Ил. 3. (начало)

Fig. 3. (beginning)

Увертюра

8/10.a8

Fuga



Ил. 3. (продолжение)

Fig. 3. (continuing)



Ил. 3. С. И. Танеев. Композиционные рукописи обработок причастных стихов и Увертюры на русскую тему: развернутые композиционные фрагменты

Fig. 3. Sergey Taneev. Compositional manuscripts of the arrangements of the communion verses and the Overture on the Russian Theme: expanded fragments of compositions

Первые два построения — одно без комментария (из комплекта записей на «Творяй ангелы», второй причастный стих), второе, с пометкой *Fuga* (рукопись Увертюры), — экспозиции двойных фуг. В трех последующих построениях один и тот же материал (сегмент песни «Про татарский полон» №8) оказывается пригоден для воплощения различных композиционных функций — тематического уплотнения, связки, завершения, что обозначено Танеевым как *stretto*, *intermedia* и *Coda*.

Другие построения, более краткие, содержат лишь латентные и неоднозначные признаки общелогических композиционных функций — экспозиционных, развивающих или завершающих:

Причастные стихи

2.b8  

4.a3  

Увертюра

10.a/8.cd32 

8.d=10.a10 

Ил. 4. С. И. Танеев. Композиционные рукописи обработок причастных стихов и Увертюры на русскую тему: лаконичные композиционные фрагменты

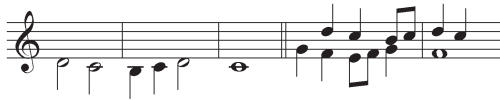
Fig. 4. Sergey Taneev. Compositional manuscripts of the arrangements of the communion verses and the Overture on the Russian Theme: concise fragments of compositions

Конечные каноны в первых четырех фрагментах могут реализоваться и как типичные экспозиционные построения — с кварто-квинтовым и октавным интервалами вступления, — и как неэкспозиционные — в верхнюю дециму. Неимитационный контрапункт с удвоением одного из голосов в следующем построении краток, но свидетельствует о стремлении уплотнить фактуру — вероятно, в связи с развитием материала. Двухголосная каноническая секвенция — лаконичная подготовительная запись для какого-нибудь развивающего или связующего раздела.

Краткие опыты Танеева *выглядят* как *эскизы/наброски*, но по самой своей природе и функции ими не являются. Так, выписываемый бегло одноголосный сегмент или двухголосное соединение в контексте контрапунктической проработки не «запечатлевает момент рождения материала» и не «вызван задачей мгновенной фиксации» [Арановский 2009, 28; Вайдман 1988, 15]. Эти фрагменты предстают в качестве наглядно-практической, дозированной визуализации материала, предназначенного для данного типа «выделки». Материал появляется здесь *не впервые*. Его записи предшествует значительная аналитическая работа, иногда фиксируемая композитором, а иногда остающаяся за скобками. Покажем примеры таких кратких записей в контексте дальнейшей работы:

Причастные стихи

2.a1



2.a2



2.a3



2.a4



2.a5



2.b©21



2.b©22



2.b©24



Ил. 5. (начало)

Fig. 5. (beginning)



Увертюра

10.c16



10.c19



10.c88



Ил. 5. С. И. Танеев. Композиционные рукописи обработок причастных стихов и Увертюры на русскую тему: краткие сегменты в контексте контрапунктической работы

Fig. 5. Sergey Taneev. Compositional manuscripts of the arrangements of the communion verses and the Overture on the Russian Theme: concise segments of the contrapuntal work

Здесь приведены имитационные и неимитационные построения на один или несколько сегментов с изменением параметров: координат вступления ристпост, количества голосов, протяженности имитирования. Это — подробная и методичная работа, направленная одновременно на сохранность заимствованного материала и на поиск разнообразных способов его функционирования в полифоническом неодноголосии.

Более протяженные, структурно оформленные контрапунктические опыты, подобно *черновикам* и *эскизам* в понимании М. Г. Арановского и П. Е. Вайдман, уместно считать полем работы над «материалом темы» или «материалом формы», это рукописи, «отражающие процесс материализации замысла» [Арановский 2009, 28-29; Вайдман 2000, 13]. Однако такие соединения не являются результатом направленного композиционного процесса. Они слишком многочисленны и созданы явно не в расчете на развертывание всего комплекта в одном сочинении; к тому же соединения слишком разнообразны — это не взаимозаменяемые варианты, а опирающиеся на один и тот же материал построения, зачастую противоположные по композиционным возможностям. Этот этап творческой и конструктивной работы *предваряет композиционное решение*, то есть является *прекомпозиционным*.

Контрапунктические штудии существенно отличаются от *черновиков/эскизов* и степенью «вероятностного характера». Арановский очень тонко уловил одно из базовых свойств *черновиков*, создаваемых композиторами послебетховенской эпохи: всё меньшая детерминированность выбора композитора внешними факторами, связанными с историко-стилевой традицией, композиционными нормами техники, всё большее подчинение творческого решения «внутренним требованиям автора» [Арановский 2009, 24]. Порядок же возникновения контрапунктических опытов у Танеева, тип их записи и даже в некоторой степени их количество определены именно стилиевыми нормами и техникой работы. Такое письмо в значительной мере прогнозируется в отношении как появляющегося из-под пера композитора предварительного текста, так и его композиционного потенциала. При контрапунктической отделке материала оценочные критерии композитора влияют на творческий процесс, но функционируют на столь рациональной основе, что почти исключают произвольность: материал «прописывает себя сам», продуцируя варианты — допустимые, возможные, хорошие и лучшие с точки зрения создателя, принявшего для себя определенные нормы контрапункта.

Опыты Танеева во многом напоминают *учебные работы* по классификации Э. ван Домбург (Фатыховой). Исследователь описывает учебные работы как фрагменты, «не являющиеся художественными сочинениями. Выделение их в самостоятельную группу обусловлено отсутствием признаков творческой рукописи.

Учебные работы определяются как автографы учебных заданий, упражнений, отражающие процесс обучения самого композитора или предназначенные для обучения других» [Домбург 2011, 58].

Другое описание подобного типа рукописей находим в статье Л. Гервер «Об одной „лабораторной работе“ Моцарта». Лабораторный опыт, созданный Моцартом в ходе обучения Т. Эттвуда, рассматривается как «пробный, экспериментальный образчик техники: фактически — набросок, но не эскиз к конкретному сочинению, а вполне абстрактное, сродни математическому, построение, которое позволяет выявить возможности технического приема за пределами его художественного применения» [Гервер 2007, 87].

Поскольку Танеев опробовал различные технические приемы последовательно, такие фрагменты в рукописях многочисленны. Кроме того, они концентрируются на контрапунктическом тестировании мелодического материала, и в многоголосном изложении зачастую не содержат ничего, кроме этого материала. Данные штудии, безусловно, близки к работам, предназначенным для самообучения. Не случайно в архивном каталоге они названы *контрапунктическими упражнениями*. Однако здесь, в отличие от «школьных» эзерсисов, исследуются потенции материала для конкретного сочинения.

Помимо прочего, вышеприведенные термины не учитывают важнейший для атрибуции танеевских рукописей признак — конкретный вид композиционной техники.

Таким образом, к рассматриваемому типу рукописного текста оказывается неприложимо ни одно из уже используемых в научной литературе классификационных обозначений, и возникает необходимость ввести специальный термин, более точно соответствующий характерной для творчества Танеева предварительной работе на основе полифонической техники. Наиболее адекватным термином, отражающим специфику такой работы, представляется словосочетание *контрапунктические пробы*.

Контрапунктические пробы. Понятие, термин

Выражение *контрапунктические пробы* используется по отношению к автографам Танеева в работах Е. В. Вязковой, где имеет скорее описательный, нежели терминологический характер. Оно появляется в ходе анализа творческого процесса — одной из важнейших сфер интересов текстологии — и фигурирует у Вязковой в одном ряду с синонимичными «начальными, подготовительными набросками» и «тематическими пробами-вариантами» [Вязкова 1999, 93].

Чрезвычайно существенно, что Вязкова, авторитетный исследователь в области полифонии, определяет и техническое назначение контрапунк-

тических проб, и их место в творческом процессе композитора: «Как показывают тетради эскизов, первая из них обычно посвящена нахождению тематического материала, контрапунктическим пробам, планам и небольшим разделам композиции, вторая — работе с формой, композицией в целом. <...> Все тематические пробы-варианты рождаются у него будто бы легко, играючи. Смотришь и удивляешься: как же эта тема, только что без помарок записанная, удобна для стретты, канонической секвенции и т. д.» [Вязкова 1999, 93].

Сам Танеев словосочетания *контрапунктические пробы* не употребляет ни по отношению к учебным опытам, ни к прекомпозиционным испытаниям материала.

Опыты молодого Танеева служат темой активной полемики в его переписке с Чайковским. При обсуждении подобной работы, непосредственно на создание произведения не направленной, фигурируют общие выражения: *задачи, контрапунктические задачи, школьные задачи, контрапункты*; в отношении же композиционных рукописей лексика приобретает и большую точность, и даже эмоциональную окраску: *кропотливые изыскания, этюды-каноны, предварительные эскизы, заключающиеся в канонах, имитациях, двойных, тройных и т. п. контрапунктах* [Переписка 1951, 59–103, 173].

Авторская позиция, видение профессиональной деятельности и способов ее осуществления раскрываются в ставших уже хрестоматийными высказываниях Танеева:

«С. И. Танеев — П. И. Чайковскому

Ипор,

18 августа нов. ст. 1880 г.

<...> Некоторое время занимался писанием задач на мелодии из церковных сборников и *желал бы* со временем дойти до того, чтобы быть в состоянии на эти *santus firmus*'ы написать нечто достаточно приличное, чтобы можно было исполнять не как контрапунктическую задачу, а как *композицию*» [Переписка 1951, 59].

Сквозь самоиронию в высказываниях Танеева проступает уверенное осознание своего индивидуального творческого метода:

«С. И. Танеев — П. И. Чайковскому

Селище,

19 июня 1881 г.

<...> Но что меня смущает, это что при усидчивых занятиях фортепиано, при хождении в консерваторию, при шестнадцати часах уроков в неделю мне не останется времени на мои *кропотливые*

изыскания в области сухой и бесплодной, на мои творения, которыми я до сих пор, хотя изредка, обогащал музыкальное искусство» [Переписка 1951, 68].

«С. И. Танеев — П. И. Чайковскому

Селище,

31 июля 1881 г.

<...> Хочется дописать струнный квартет⁶. В настоящее время занимаюсь разработкою первой части и по-прежнему пишу множество предварительных эскизов, заключающихся в канонах, имитациях, двойных, тройных и т. п. контрапунктах. Образец и предмет подражания — Моцарт» [Переписка 1951, 71].

В начале 90-х годов, в связи с работой над «Орестеей», Танеев пишет Чайковскому:

«Над темами, которые имеют особенное значение и повторяются в нескольких местах оперы, я часто предпринимаю работы отвлечённые, без отношения к какому-либо определенному месту, делаю из них контрапунктические этюды-каноны, имитации и т. п.» [Переписка 1951, 173].

Несмотря на то, что сам Танеев не употребляет выражения *контрапунктические пробы*, оно кратко и емко отражает главные особенности различных построений, возникших в результате характерной полифонической работы над художественным произведением.

Контрапунктические пробы — особый тип нотной рукописи, принадлежащий этапу прекомпозиционной работы, признаками которого в рассматриваемых автографах являются: контрапунктическая техника письма, последовательность и неоднократность ее приложения к данному материалу, тематическая значимость мелодического первоисточника, конспективность записи, ориентированность на художественный замысел.

Для атрибуции контрапунктических проб необходимо наличие перечисленных свойств в комплексе.

Одногласно выписанные сегменты, вслед за которыми производится *контрапунктическая работа*, естественно было бы отнести к контрапунктическим пробам в контексте дальнейшей направленности действий. В то же время *однократно* появившийся контрапункт может оказаться частью композиционного *черновика / эскиза*.

⁶ Речь о первой части второго струнного квартета C-dur (в издании 1951 года Квартет № 8).

Неоднократность применения контрапунктической техники к материалу связана с определенной методикой работы, ее алгоритмичностью: мелосегменты в той или иной последовательности тестируются различными приемами. Не следует упускать из вида, что в многоголосных пробах сосуществуют первоначальное / первоначальные и производное / производные соединения. Многократность обусловлена направленностью работы на композицию, в которой все разделы формы — потенциально полифонические. При этом число контрапунктических проб избыточно для сочинения. Избыточность, с одной стороны, обеспечивает возможность выбора, снижает степень прогнозируемости композиционного результата, требуя принятия творческого решения; с другой стороны, свидетельствует не только о композиторском интересе, но и об интересе музыканта-ученого, что, как кажется, находит реализацию в трудах Танеева по теории контрапункта.

Конспективность нотации, зачастую содержащей лишь технически необходимое число голосов и фактурно, а иногда и структурно не прописанной со всей полнотой, связана с тем, что приемы лишь *пробуются*, намечаются. Конспективность — свойство, характеризующее контрапунктические пробы также с точки зрения их виртуальных композиционных возможностей, их пригодности для развертывания формы. Пробы или группы проб выступают в качестве неких компактных *первоначальных построений*⁷, допускающих многообразное развертывание материала — в пространстве и времени, в фактуре и форме.

Тематическая значимость мелодического материала, положенного в основу работы над пробами, проявляется в заботе о сохранности его исходных ритмоинтонационных свойств. Композитор не пытается изменить материал для удобства контрапунктирования, напротив, свойства мелодического первоисточника определяют его потенциал к встраиванию в многоголосие. В таких условиях уровень произвольности творческого решения гораздо ниже, чем при создании *набросков, черновиков, эскизов*.

Ориентированность на окончательный композиционный результат подразумевает наличие первоначального общего замысла, который задает вектор исследования материала, при этом предполагая принципиальную множественность конкретных решений, обусловленных свойствами испытываемого материала и применяемыми к нему приемами — средствами контрапунктической техники.

Контрапунктические комбинации в рукописях Танеева предстают как локализованный и упорядоченный в пространстве документа набор

⁷ Понятие *первоначальное построение* введено автором настоящей работы в статье «Первоначальное построение как закодированное сообщение» [Монич 2015, 26-36].

вариантов (Причастные стихи), или как множество проб, произвольно рассредоточенное среди других типов композиционных фрагментов (Увертюра)⁸. Испытание материала протекает целенаправленно, по установленному плану или по сиюминутной потребности, по ходу другого рода работы, спонтанно образуя «каталог» композиционных «деталей», необходимых для принятия дальнейших творческих решений. В любом случае, наличие контрапунктических проб свидетельствует о намерении автора укрепить форму полифонической техникой.

Заключение

Предварительная работа, которую проделывает на бумаге Танеев, необходима и естественна при обращении к полифоническому складу письма. Она соответствует стадиям прекомпозиционной работы, которые описываются в европейских музыкально-теоретических трактатах XVIII века: *Inventio* (*Erfindung*) — изобретение, замысел, *Dispositio* (*Einrichtung, Eintheilung, Anlage*) — планирование, *Elaboratio* (*Ausarbeitung*) — разработка⁹. Владение навыками выделки материала на каждом этапе осознается композиторами того времени не только как признак мастерства, хорошей школы, но и как профессиональная необходимость.

Пятнадцатилетняя система преобразования музыкального материала (*loci topici*), предложенная И. Д. Хайнихеном, современником И. С. Баха, в трактате «Новое изобретенное и дельное наставление <...> для совершенного изучения генерал-баса...», описывается А. П. Милкой как механизм «порождения множества элементов из одного исходного. Для музыки это — различные виды имитаций, приемы обращения, увеличения и уменьшения, использование всех видов сложного контрапункта (для двухголосных инвенций — двойного) и т. д.» [Милка 2001, 99]. Рассуждая на тему «Инвенция — так что же это такое?», автор упоминает многочисленные разработки по теме организации творческого процесса в трактатах баховских современников.

Как известно, Танеев приступил к глубокому теоретическому, аналитическому и практическому освоению контрапункта уже по окончании консерватории. В письме к П. И. Чайковскому от 10 августа 1881 года

⁸ Так, в разделе рукописи Увертюры, обозначенном в архивном каталоге как «Эскиз оркестровой партитуры», преобладают не контрапунктические пробы, а темброво-фактурные и направленно-композиционные *черновики/эскизы*.

⁹ Последний этап — *Decoratio* (*Zierde*), отделка — относится к завершающей стадии композиционного процесса.

Танеев, опираясь на собственные наблюдения, рассуждает о том, «что делали католические композиторы» (Жоскен, Палестрина) с грегорианскими мелодиями в хоровых сочинениях. Композитор делится с учителем и другом своими выводами как открытием:

«Меня всегда интересовало узнать, в каком виде является грегорианский напев, например, в сочинениях Палестрины, где проводится этот напев, где кончается церковная мелодия и начинается свободное, ею не связанное сочинение. Ответа на это, полного *технического* разбора с этой точки зрения писателей строгого стиля я нигде не встречал. В прошлом году я привез с собою из Парижа сборники грегорианских песнопений, и мне удалось к некоторым сочинениям подыскать *данные голоса*, те мелодии, которые послужили композитору для созидания *контрапунктического* сочинения. Вот некоторые формы, в которых обрабатывались данные голоса: <...> *Данный голос* разделяется на отдельные фразы (по тексту), и на каждую из таких фраз строится имитация. Ритм *данного голоса* может быть изменяем. Имитация преимущественно с сохранением интервалов темы: тону соответствует тон, полутону — полутон. Каждый из голосов имеет (во время имитации) *начало* отдельных частей (фраз) *данного голоса*, переходящее затем в свободный контрапункт» [Переписка 1951, 75].

Порядок и характер действий Танеева при обработке церковных и народных напевов соответствует извлеченному им из этого анализа плану. Однако подробное и точное руководство по разного рода имитационной проработке *тематического* материала вполне могло быть почерпнуто Танеевым и у Ф. В. Марпурга из его «Трактата о фуге»; оба тома данного Трактата, хранившиеся в личной библиотеке композитора, снабжены множеством его помет. Анализ теоретических положений главы IV Трактата и соответствующих нотных примеров позволяет А. И. Янкусу в статье «Анализ материала фуги с-moll для клавира соло К. Ф. Э. Баха в „Трактате о фуге“ Ф. В. Марпурга (к проблеме предварительной работы над фугой)» охарактеризовать их как одну из «прекомпозиционных стадий сочинения фуги, в которой аналитическая нотная запись темы выявляет её пригодность к определённым и необходимым преобразованиям (сокращения, дробление, инверсионные изменения, имитация, в том числе стреттная) и собственно к следованию возможных вариантов в развертывании целого» [Янкус 2015, 9].

Различные факторы — традиции хранения рукописей, особенности творческого процесса, в ходе которого данный этап работы не фиксируется на бумаге, специфическая техника (для анализа взаимосвязи между контрапунктическим испытанием материала и готовым произведением необходимо мышление композитора — полифониста-практика) — становятся причиной того, что контрапунктическая прекомпозиционная работа нечасто оказывается в поле зрения музыковеда-текстолога.

Тем не менее, рукописные документы, свидетельствующие о применении системы предварительной контрапунктической работы, то и дело вызывают живой интерес исследователей-полифонистов с точки зрения положения этих автографов в творческом процессе.

Так, взаимодействие первоначального и окончательного текстов, *напоминающее* соотношение контрапунктических проб и законченного произведения, обсуждается в статье К. И. Южак «Переработка ранних фугетт для II тома ХТК». Автор пишет, что «предъявленная в экспозиции фугетты C-dur BWV 872a мера разнообразия превышает потенциал внутренней устойчивости, на который может рассчитывать тема. Следствием этого и являются ее распыление в фугетте и слабость — если не сказать эскизность — композиции, отмечаемая многими авторами» [Южак 2006, 129]. Однако «чрезмерное разнообразие» соединений, образованных структурно измененными вариантами темы, выглядящее как избыточное [поле контрапунктических проб] и входящее в противоречие с уравновешенностью конструкции целого, «не только не должно было быть камнем преткновения для Баха 1740-х годов, но, напротив, могло разжечь его интерес к доработке пьесы. Ибо в этот период великий мастер был занят творческим исследованием всего арсенала фуги и испытывал разные комбинации разработки тематизма — ладотональной, инверсионной, темпоритмической, орнаментальной и фактурно-контрапунктической» [Южак 2006, 129].

О сходной работе с темой вокальной фуги (вероятно, неоконченной) пишет А. И. Янкус в статье «Предварительная работа над фугой в рукописях Анны Амалии Прусской: система И. Ф. Кирнбергера». Принцесса Анна Амалия — отнюдь не мастеровитый композитор, но прилежный и хорошо обученный музыкант, следующий системе Кирнбергера (а соответственно, и баховской методике сочинения). Результатом композиторских усилий принцессы становится документ, где «на четырех листах зафиксирована работа над *материалом для фуги* — именно над *материалом*, а не над собственно композицией фуги, — напряженный поиск удовлетворительной темы, обдумывание необходимых параметров, позволяющих материалу

быть пригодным для будущей фуги» [Янкус 2008, 134–135]. Среди разнообразных записей, посвященных работе с материалом, немалое их число представляет «эксперименты с имитационными вступлениями и стреттами, то есть контрапунктические опыты с темой» [Янкус 2008, 135].

Предварительная контрапунктическая работа с тематическим материалом в периоды расцвета полифонического искусства — скорее «общее место», нежели нечто особенное. Ее наличие — зафиксирована ли она на бумаге или нет — необходимо в силу специфики техники композиции. По этой причине, думается, термин *контрапунктические пробы* может быть привлечен при исследовании не только рукописей Танеева — на протяжении всего его творческого пути, — но и автографов других композиторов-полифонистов различных эпох.

Литература

- [1] Арановский 2009 — *Арановский М. Г.* Рукопись в структуре творческого процесса: Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. Глинка. Римский-Корсаков. Чайковский. Рахманинов. Прокофьев. Москва: Композитор, 2009. 340 с.
- [2] Вайдман 1988 — *Вайдман П. Е.* Творческий архив П. И. Чайковского. Москва: Музыка, 1988. 176 с.
- [3] Вайдман 2000 — *Вайдман П. Е.* Архив П. И. Чайковского: текстологические и биографические исследования (творчество и жизнь): автореф. дис. в форме науч. докл. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Москва: ЦНИЭИуголь, 2000. 67 с.
- [4] Вязкова 1999 — *Вязкова Е. В.* О творческом процессе С. И. Танеева (по эскизным материалам кантат) // Процессы музыкального творчества. [Вып. 1] / отв. ред. Е. В. Вязкова. Москва: РАМ им. Гнесиных, 1994. С. 90–111. (Труды РАМ имени Гнесиных. Сб. 130).
- [5] Гервер 2007 — *Гервер Л. Л.* Об одной лабораторной работе Моцарта // Процессы музыкального творчества. Вып. 9 / ред.-сост. Е. В. Вязкова. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2007. С. 70–100. (Труды РАМ имени Гнесиных. Сб. 169).
- [6] Домбург 2011 — *Домбург ван, Э. А.* Текстология в отечественном музыкознании. История, теория, практика: учебное пособие / Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, каф. муз. воспитания и образования. Санкт-Петербург: Астерион, 2011. 96 с.
- [7] Корабельникова, Вайдман 1987 — *Корабельникова, Л. З., Вайдман П. Е.* Вопросы текстологии в музыкознании // Методологические проблемы музыкознания / ред. Д. В. Житомирский и др. Москва: Музыка, 1987. С. 122–150.
- [8] Милка 2001 — *Милка А. П., Шабалина Т. В.* Занимательная бахиана: [в 2 вып.]. Вып. 1. Санкт-Петербург: Композитор, 2001. 206 с.
- [9] Мониц 2008 — *Мониц М. Л.* Эскизы к обработкам причастных стихов как одна из страниц предьстории учения Танеева // Александр Наумович Должанский: сб. ст. к 100-летию со дня рождения / отв. ред. К. Южак. Санкт-Петербург: Сударья, 2008. С. 142–160.

- [10] Мониц 2012 — *Мониц М. Л.* Эскизы С. И. Танеева к обработкам причастных стихов // Страницы истории музыкальной культуры: новые архивные материалы: сб. ст. / сост. и отв. ред. Т. З. Сквирская. Санкт-Петербург: Издательство Политехнического университета, 2012. С. 118–127.
- [11] Мониц 2015 — *Мониц М. Л.* Первоначальное построение как закодированное сообщение // *Opera musicologica*. 2015. № 3 (25). С. 26–36.
- [12] Петров 2003 — *Петров Д. Р.* Предисловие // Проблемы музыкальной текстологии: статьи и материалы / ред.-сост. Д. Р. Петров. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. С. 5–21. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 45).
- [13] Переписка 1951 — *Чайковский П. И., Танеев С. И.* Письма / сост. В. А. Жданов. Москва: Госкультпросветиздат, 1951. 555 с.
- [14] Римский-Корсаков 1951 — *Римский-Корсаков Н. А.* Сто русских народных песен. Москва; Ленинград: Музгиз, 1951. 183 с.
- [15] Танеев 1999 — *Танеев С. И.* Духовные сочинения / сост. Н. Плотникова. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. 72 с.
- [16] Шабалина 1999 — *Шабалина Т. В.* Рукописи И. С. Баха: ключи к тайнам творчества. Санкт-Петербург: Logos, 1999. 440 с.
- [17] Южак 2006 — *Южак К. И.* Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории: [в 2 кн.]. Кн. 1. Санкт-Петербург: Сударыня, 2006. 391 с.
- [18] Янкус 2008 — *Янкус А. И.* Предварительная работа над фугой в рукописях Анны Амалии Прусской: система И. Ф. Кирнбергера // VIII баховские чтения. Работа над фугой: метод и школа И. С. Баха / сост. А. П. Милка, науч. ред. К. И. Южак. Санкт-Петербург: Сударыня, 2008. С. 126–167.
- [19] Янкус 2015 — *Янкус А. И.* Анализ материала фуги c-moll для клавира соло К. Ф. Э. Баха в «Трактате о фуге» Ф. В. Марпурга (к проблеме предварительной работы над фугой) // Старинная музыка. 2015. № 3 (69). С. 8–14.
- [20] Dadelsen 1958 — *Dadelsen von, G.* Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs // *Tübinger Bach-Studien*. Trossingen, 1958. Heft 4/5. 176 S.

© М. Л. Мониц, 2021

Сведения об авторе

Мониц, Мария Львовна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1898-8697>

SPIN-код: 6539-2605

e-mail: mari.pronina.74@mail.ru

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

Contrapuntal Probes As a Special Type of a Music Manuscript

Monich, Mariia L.

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Abstract. In the mid 1870-s—beginning of 1880-s Sergey Taneev, inspired by the idea of the “Russian style,” began to replenish his theoretical knowledge in the field on counterpoint and to practice polyphonic writing based on national melodic material: folk songs and Orthodox church chants. These studies resulted in numerous manuscript fragments, the purpose of which was not just self-training but there were also drafts for future pieces. The article is based on the documents from this period, including the drafts for unfinished choir arrangements of communion verses and an Overture on the Russian Theme, from the archive of Pyotr I. Tchaikovsky’s Museum in Klin. The way Taneev works with the melodies of the communion verses as well as the songs “About the Tatar Captivity” is very particular: he tries each segment of the melody multiple times consistently applying different types of contrapuntal technique; this resulted in a large set of imitative and non-imitative fragments as well as fragments in which both types of polyphony are combined. For Taneev’s time, such a method and the generated graphic text are unique. We would suggest introducing a term *contrapuntal probes* to describe it. These texts, determined by the polyphonic forms and techniques, are in many ways similar to the *drafts*, *sketches*, and *exercises* by Taneev which have already been thoroughly examined by Russian specialists. However, there are also essential differences, which implies a more precise and specific description and classification.

Keywords: *Sergey Taneev, music manuscripts, terminology of music textology, contrapuntal probe.*

Submitted on: 02.06.2020

Published on: 15.03.2021

For citation: *Monich, Mariia L.* “Contrapuntal Probes As a Special Type of a Music Manuscript”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 1 (2021), pp. 57–82 (in Russian).

DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.003.

Works Cited

- [1] Aranovskiy, Mark G. (2009). *Rukopis’ v strukture tvorcheskogo protsessa: Ocherki muzykal’noy tekstologii i psikhologii tvorchestva. Glinka. Rimsky-Korsakov. Tchaikovsky. Rakhmaninov. Prokofiev* [Manuscript in the structure of the creative process: essays on music textology and creative psychology. Glinka. Rimsky-Korsakov. Tchaikovsky. Rakhmaninov. Prokofiev]. Moscow: Kompozitor, 340 p. (in Russian).

- [2] Vaydman, Polina E. (1988). *Tvorcheskiy arkhiv P. I. Tchaikovskogo* [Pyotr Tchaikovsky's archive of creative work]. Moscow: Muzyka, 176 p. (in Russian).
- [3] Vaydman, Polina E. (2000). *Arkhiv P. I. Tchaikovskogo: tekstologicheskiye i biograficheskiye issledovaniya (tvorchestvo i zhizn')*: avtoreferat dissertatsii v forme nauchnogo doklada ... doktora iskusstvovedeniya [Pyotr Tchaikovsky's archive: a textological and biographical study (life and work): summary of the Doctoral thesis delivered in a form of a paper presentation]. 17.00.02. Moscow: TSNI Eugol', 67 p. (in Russian).
- [4] Vyazkova, Elena V. (1999). "O tvorcheskom protsesse S. I. Taneeva (po eskiznym materialam kantat)" ["On Sergey I. Taneev's creative process (based on the drafts for his cantatas)"]. In *Protsesty muzykal'nogo tvorchestva* [The processes of music creativity]. [Iss. 1], edited by Elena V. Vyazkova. Moscow: RAM imeni Gnesinykh, pp. 90-111. (Trudy RAM imeni Gnesinykh [Proceedings of the Gnessin Russian Academy of Music]. Collected papers 130) (in Russian).
- [5] Gerver, Larisa L. (2007). "Ob odnoy laboratornoy rabote Mozarta" ["On one of Mozart's lab works"]. In *Protsesty muzykal'nogo tvorchestva*. Vip. 9, edited by Elena V. Vyazkova. [The processes of music creativity. Iss. 9]. Moscow: RAM imeni Gnesinykh, pp. 70-100. (Trudy RAM imeni Gnesinykh [Proceedings of the Gnessin Russian Academy of Music]. Collected papers 169) (in Russian).
- [6] Domburg van, El'vira A. (2011). *Tekstologiya v otechestvennom muzikoznani. Istoriya, teoriya, praktika* [Textological studies in Russian music scholarship. History, theory, practice]: schoolbook, Herzen University. St. Petersburg: Asterion, 96 p. (in Russian).
- [7] Korabel'nikova, Lyudmila Z. & Vaydman, Polina E. (1987). "Voprosy tekstologii v muzikoznani" ["The textological questions in musicology"] In *Metodologicheskie problemi muzikoznaniya* [The methodological problems of musicology], edited by Daniel V. Zhitomirskiy. Moscow: Muzika, pp. 122-150 (in Russian).
- [8] Milka, Anatoliy P. & Shabalina, Tatyana V. (2001). *Zanimatel'naya bakhiana*: [in 2 iss.]. [The amusing Bachiana: [in 2 iss.]. Iss. 1. St. Petersburg: Kompozitor, 206 p. (in Russian).
- [9] Monich, Mariia L. (2008). "Eskizy k obrabotkam prichastnykh stikhov kak odna iz stranits predystorii ucheniya Taneeva" ["Sketches to the arrangement of communion verses as one of the pages of the prehistory of Taneev's Teaching"]. In *Aleksandr Naumovich Dolzhansky: sbornik statey k 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Alexander Naumovich Dolzhansky: collection of articles on the 100th anniversary of his birth], edited by Kira I. Yuzhak. St. Petersburg: Sudarynya, pp. 142-160 (in Russian).
- [10] Monich, Mariia L. (2012). "Eskizy S. I. Taneeva k obrabotkam prichastnykh stikhov" ["Sergey I. Taneev's sketches to the arrangement of communion verses"]. In *Stranisy istorii muzykal'noy kultury: novye arkhivnye materialy* [Page's musical history: the new archival material], compiler and editor Tamara Z. Skvirskaya. St. Petersburg: Izdatel'stvo Politekhnicheskogo universiteta, pp. 118-127 (in Russian).
- [11] Monich, Mariia L. (2015). "Pervonachal'noye postroyeniye kak zakodirovannoye soobshcheniye" ["Initial structure as a coded message"]. In *Opera musicologica*, no. 3 (2015), pp. 26-36 (in Russian).
- [12] Petrov, Daniil R. (2003). "Predisloviye" ["Introduction"]. In *Problemy muzykal'noy tekstologii* [The problems of music textology], edited by Daniil R. Petrov. Moscow, pp. 5-21

- (Nauchnye trudy Moskovskoy konservatorii [Scientific works of the Moscow Conservatory]. Collection 45) (in Russian).
- [13] Tchaikovsky, Pyotr I. & Taneev, Sergey I. (1951) *Pis'ma [Letters]*, ed. by Vladimir A. Zhdanov. Moscow: Goskul'tprosvetizdat, 555 p. (in Russian).
- [14] Rimsky-Korsakov, Nikolay A. (1951) *Sto russkikh narodnykh pesen [One Hundred Russian Folk Songs]*. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 183 p. (in Russian).
- [15] Taneev, Sergey I. (1999) *Dukhovnyye sochineniya [Spiritual compositions]*, compiler Nataliya Plotnikova. Moscow: MGK imeni P. I. Tchaikovskogo, 72 p. (in Russian).
- [16] Shabalina, Tatyana V. (1999) *Rukopisi I. S. Bacha: klyuchi k taynam tvorchestva [Johann Sebastian Bach's manuscripts: the keys to the mysteries of his creative work]*. St. Petersburg: Logos, 440 p. (in Russian).
- [17] Yuzhak, Kyra I. (2006) *Polifoniya i kontrapunkt: voprosy metodologii, istorii, teorii [Polyphony and counterpoint: the questions of methodology, history, theory]*: [in 2 books]. Book 1. St. Petersburg: Sudarynya, 391 p. (in Russian).
- [18] Yankus, Alla I. (2008) "Predvaritel'naya rabota nad fugoy v rukopisyakh Anny Amalii Prusskoy: sistema I. F. Kirnbergera" ["The preliminary work on the fugue in Anna Amalia of Prussia's manuscripts: Johann Philipp Kirnberger's system"] In *VIII bakhovskie chteniya. Rabota nad fugoy: metod i shkola I. S. Bacha [VIII Bach colloquia. Work on the fugue: the method and the school of Johann Sebastian Bach]*, compiler Anatoliy P. Milka, edited by Kyra I. Yuzhak. St. Petersburg: Sudarynya, pp. 126-167 (in Russian).
- [19] Yankus, Alla I. (2015) "Analiz materiala fugi c-moll dlya klavira solo K. F. Bacha v 'Traktate o fuge' F. V. Marpurga (k probleme predvaritel'noy raboty nad fugoy)" ["The analyses of the material of Carl Philipp Emanuel Bach's c-minor clavier fugue in the 'Tractate on fugue' by Friedrich Wilhelm Marpurg"]. In *Starinnaya muzika [Early music]* № 3 (69). Moscow: Shans, pp. 8-14 (in Russian).
- [20] Dadelsen von, G. (1958). "Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs". In *Tübinger Bach-Studien*. Trossingen. 1958. Heft 4/5. 176 S.

© Mariia L. Monich, 2021

About the Author

Monich, Mariia L.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1898-8697>

SPIN-код: 6539-2605

e-mail: mari.pronina.74@mail.ru

Lecturer, PhD Applicant in Arts of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

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



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)

Документы

УДК 78.08

ББК 85.314

DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.004

Брюс Матер и его воспоминания о Вышнеградском

Воробьёв, Игорь Станиславович

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Аннотация. В статье содержится характеристика содержания текста «Моих воспоминаний об Иване Вышнеградском» Брюса Матера (р. 1939). Подчеркивается, что появление этих воспоминаний на русском языке — крупное событие в истории возвращения наследия Ивана Вышнеградского на родину. Одновременно автор статьи анализирует творческий путь известного канадского музыканта в свете его отношений с Вышнеградским, который оказал огромное влияние на становление его личности и стиля. Матер — едва ли не единственный ныне живущий ученик и последователь Вышнеградского, заложивший основу школы микротоновой музыки в Канаде. Содержащаяся в статье информация о творческих связях Матера и Вышнеградского, а также подробности биографии самого Матера представляются в отечественном музыкознании впервые.

Ключевые слова: *Иван Александрович Вышнеградский, Брюс Матер, микрохроматика, Оскар Моравец, Александр Унинский, Дариус Мийо, Университет Макгилла, Квебекское общество современной музыки, фестиваль «От авангарда до наших дней».*

Дата поступления: 31.08.2020

Дата публикации: 15.03.2021

Для цитирования: *Воробьёв И. С. Брюс Матер и его воспоминания о Вышнеградском // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 1. С. 84–90. DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.004.*

Игорь Воробьев

Брюс Матер и его воспоминания о Вышнеградском

Иван Александрович Вышнеградский (1893–1978) — композитор, чье творчество вернулось в контекст отечественной культуры сравнительно недавно. Лишь в 1990-е годы к его наследию стали проявлять интерес российские исполнители и музыковеды. Произведения Вышнеградского зазвучали на концертах и фестивалях современной музыки. Своеобразным итогом «первой волны» погружения в уникальный мир композитора и одновременно благодарным приношением его памяти явилась в 2001 году публикация Елены Польшаевой дневников, статей, писем композитора, составивших книгу «Иван Вышнеградский: пирамида жизни»¹. Это событие по-своему ознаменовало исчезновение еще одного белого пятна в истории русской музыки XX века и открыло целое исследовательское направление в отечественном музыкознании², связанное с историей микрохроматики и жизнью ее героев. Впрочем, существующий на сегодняшний день корпус литературы о Вышнеградском не отличается полнотой; энтузиасты исполнения его музыки немногочисленны. Веская причина тому — удаленность источников и языковой барьер. Однако еще более очевидное объяснение связано с невероятной сложностью образной системы, рафинированной элитарностью музыкального языка, специфическими условиями исполнительской практики сочинений Вышнеградского. Как и при жизни, композитор по-прежнему остается непонятным и непонятным для широкой аудитории, словно намеренно ограждая свой мир от взора непосвященных математической и философской символикой иной (можно сказать, «иноязычной») звуковой реальности.

¹ Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневники, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах: [в 2 кн.]. Кн. 2 / сост. и ред. А. Л. Бреганицкая, публ. Е. Г. Польшаева. Москва: Композитор, 2001. 320 с.

² См.: *Гуренко Н. А.* Микрохроматика И. Вышнеградского: история, теория, практика освоения: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Магнитогорская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Магнитогорск, 2010. 194 с.; *Никольцев И. Д.* Микрохроматика в системе современного музыкального мышления: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2010. 198 с.; *Адэр Л. О.* Микротоновая музыка в Европе и России в 1900–1920-е годы: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2013. 231 с.

Чтобы соприкоснуться с тайной музыки Вышнеградского, нужно начинать даже не с проникновения в ее теоретические и философские основы. Ключ к творчеству композитора — осознание в самом широком значении смысла искусства как пространства духовности, как территории высшей нравственности. Ведь Вышнеградский всю жизнь служил — почти в религиозном смысле — идее совершенствования человека посредством искусства, идее упорядочения отношений между человеком, искусством и космосом. Эта трансформированная сквозь призму русского богоискательства утопия Скрябина нашла у Вышнеградского воплощение не только в композиторском творчестве, например, в последовательной разработке основ ультрахроматического микрокосма или в главном его сочинении «День Бытия» — своеобразной реинкарнации скрябинской мистерии. Сама *жизнь* Вышнеградского — пример жизнетворчества, воплощенного в форме почти средневековой аскезы и направленной к единой цели: духовному совершенству посредством искусства. Вот почему в отношении анализа творчества Вышнеградского значимыми становятся не только теоретические источники (кстати сказать, труды самого Вышнеградского еще ждут своего перевода на русский язык), а и свидетельства жизни композитора, напоминающие в своих самых общих чертах приметы жития христианского святого. В этом смысле яркий свет на судьбу Вышнеградского проливают воспоминания Брюса Матера (*ил. 1*), характер творчества и мировоззренческие позиции которого были навсегда определены встречей с русским композитором.

Их встреча явилась счастливым и одновременно символическим событием. В Матере Вышнеградский обрел блестящего интерпретатора (Матер — один из известных канадских пианистов, пропагандировавших современную музыку) и, конечно, ученика, продолжателя дела всей жизни. Матер в Вышнеградском — учителя. Подчеркну, учителя в ином плане, нежели, например, Дариус Мийо, у которого Матер занимался в Парижской консерватории. Матер, и это видно из воспоминаний, преклоняется перед Вышнеградским, с одной стороны, как перед композитором, открывшим для него новые горизонты современной музыки и позволившим обрести свой собственный стиль, с другой — как перед наставником ветхозаветного типа. Ведь Вышнеградский в описании Матера — пример самоотречения во имя искусства, современный профетический символ.

Брюс Матер родился в 1939 году в Торонто. Первоначальное музыкальное образование он получил в Королевской консерватории Торонто, занимаясь композицией у Оскара Моравеца, а фортепиано — у Александра Унинского. Летом 1957 года во время Аспенского музыкального фестиваля (США) он познакомился с Мийо, который пригласил его в свой



Ил. 1. Брюс Матер в Монреальской консерватории рядом с 16-тоновым фортепиано, специально изготовленным для него немецкой фирмой Sauter по проекту Хулиана Каррильо. Newmusicus USA

Fig. 1. Bruce Mather with the Carrillo 16-tone piano. Newmusicus USA³

класс композиции. В дальнейшем в течение двух лет Матер занимался композицией в Парижской консерватории, посещал лекции Оливье Мессиана. Завершил свое образование Матер в Стэнфордском университете, где, не прекращая занятий с Мийо, посещал класс композитора и фаготи-

³ Newmusicus USA, ?–2021. URL: <https://nmbx.newmusicusa.org/notes-from-underground-ivan-wyschnegradskys-manual-of-quarter-tone-harmony/> (дата обращения: 01.03.2021).

ста, ученика Мийо, Леланда Смита. В дальнейшем творческий путь Матера чрезвычайно динамичен: в течение многих лет он будет выступать в дуэте со своей супругой Пьеретт Лепаж⁴, представляя европейской и американской публике малоизвестную фортепианную музыку (среди его любимых композиторов — Метнер, Скрябин, Аренский, Шимановский, Цемлинский и, конечно, Вышнеградский). Как педагог и музыкальный деятель он займет заметное место в музыкальной жизни Канады, став профессором Университета Макгилла (Монреаль, Квебек) и одним из активных деятелей Квебекского общества современной музыки⁵.

Длительное общение с композиторами-новаторами определило круг эстетических пристрастий Матера, явилось основой его мировоззрения. Матер в своем творчестве выбрал вектор, характерный для многих представителей музыкального авангарда второй волны: непрерывное обновление стиля, эксперименты с языком и формой, разработка индивидуальной техники. Обобщающее значение для формулирования собственной эстетической позиции имел ряд публичных выступлений композитора в 1980–1990-е годы. В докладе «Смерть музыки» (1985), переработанной в дальнейшем в статью «Сочинять или аранжировать: есть ли разница?» (1994), Матер обрушивается с критикой на «ностальгизмы» и стилевые клише, которыми пестрит музыка Шнитке, Адамса, Пярта и Пендерецкого. Бескомпромиссность подобного рода позиции в вопросах чистоты стиля, несомненно, объясняет его приверженность идеям Вышнеградского, после знакомства с которым в 1974 году Матер начинает сочинять преимущественно микротоновую музыку, выступая в качестве верного адепта учения Вышнеградского (еще раз подчеркну, именно учения, а не просто техники). Матер оказывается одним из немногих, для кого Вышнеградский — источник творческого вдохновения. И на сегодняшний день Матер является едва ли не единственным в мире

⁴ Пьеретт Мари Этель Клодетт Лепаж (Pierrette Marie Ethel Claudette Lepage, р. 1939, Монреаль) — канадская пианистка и музыкальный педагог. Получила степень бакалавра музыки в Университете Лавала в 1952, степень бакалавра искусств в Университете Торонто в 1959 году и степень бакалавра гуманитарных наук в Университете Торонто в 1960 году. Также училась в Париже; ее наставниками были Константин Климофф, Альберто Герреро и Лазар Леви.

В 1970 году сформировался их дуэт современной музыки с Брюсом Матером, выступавший в Канаде, Франции, Аргентине, Бразилии, Мексике, Бельгии и США. Лепаж преподавала в Университете Торонто и Университете Макгилла.

⁵ Квебекское общество современной музыки (КОСМ) — Société de musique contemporaine du Québec, SMCQ — основано в 1966 году в Монреале. У истоков Общества стояли известные музыканты, в частности, упоминаемая в «Воспоминаниях» Матера музыкальный критик, журналист, общественный деятель Маривонн Кендержи (Marivonne Kendergi, 1915–2011).

ныне живущим учеником Вышнеградского, к тому же сформировавшим в Канаде целую школу микротоналистов (среди них Эстель Лемир, Серж Прово, Джон Виньярц, Жак Дежарден).

Знаменательной страницей творческой биографии Брюса Матера стал его приезд в марте 2006 года на родину своего кумира: в Санкт-Петербург на фестиваль «От авангарда до наших дней». В Белом зале Шереметевского дворца вместе со своей супругой, а также с профессором Университета Лавалья (Université Laval, Квебек, Канада) Мишелем Дюшармом (бас-баритон) он представил как свои произведения, так и сочинения учителя. Этот знаменательный концерт по-своему предварил и настоящую публикацию.

Воспоминания Матера оказались в России благодаря доценту Университета Лавалья, директору Центра «Moscou — Québec» Татьяне Могилевской, которая помогала в 2006–2008 годах организовывать гастроли канадских и российских музыкантов в Москве, Санкт-Петербурге, Квебеке и Монреале. Автор настоящей публикации выражает ей глубочайшую признательность как за символичное «возвращение» Ивана Вышнеградского в Санкт-Петербург, так и за уникальную возможность познакомиться со страницами последних лет «жития» композитора в описании Брюса Матера⁶.

В свою очередь, автор благодарит Елену Михайловну Тарханову и Лидию Олеговну Адэр за научные консультации, ценные советы и замечания, высказанные в процессе подготовки этих материалов, а также Лидию Глебовну Семёнову, чей самоотверженный труд переводчика позволил голосам Вышнеградского и Матера зазвучать на русском языке.

© И. С. Воробьев, 2021

Сведения об авторе

Воробьев, Игорь Станиславович

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8480-916X>

SPIN-код: 7728-9957

e-mail: izspbignorv@mail.ru

Доктор искусствоведения (2013), профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

⁶ Оригинал рукописи в компьютерном наборе общим объемом 30 л. хранится в личном архиве Брюса Матера.

Bruce Mather and His Memories of Wyschnegradsky

Vorobyov, Igor S.

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Abstract. The article contains a description of the content of the text of “My memories of Ivan Wyschnegradsky” by Bruce Mather (b. 1939). It is emphasized that the appearance of these memories in Russian is a major event in the history of the return of Wyschnegradsky’s legacy to his homeland. At the same time, the author analyzes the creative path of the famous Canadian musician in the light of his relationship with Ivan Wyschnegradsky, who had a huge impact on the formation of his personality and style. Mather is almost the only living student and follower of Wyschnegradsky, who laid the Foundation for the school of microtonal music in Canada. The information contained in the article about the creative ties between the Mather and Wyschnegradsky, as well as the details of the Mather’s biography, are presented in the Russian press for the first time.

Keywords: *Ivan Wyschnegradsky, Bruce Mather, microchromatics, Oskar Morawetz, Alexander Uninsky, Darius Milhaud, University McGill, Société de Musique contemporaine du Québec, festival “From the Avant-garde to the present day”.*

Submitted on: 31.08.2020

Published on: 15.03.2021

For citation: *Vorobyov, Igor S.* “Bruce Mather and His Memories of Wyschnegradsky”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 1 (2021), pp. 84–90 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.004.

About the Author

Vorobyov, Igor S.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8480-916X>

SPIN-код: 7728-9957

e-mail: izspbigror@mail.ru

Doctor of Art History (2013), Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)

УДК 78.08

ББК 85.314

DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.005

Мои воспоминания об Иване Вышнеградском

Брюс Матер

Матер, Брюс — композитор, пианист, профессор (1966–2001) Университета Макгилла (University McGill, Монреаль, Канада)

845 Sherbrooke Street West, Montréal, Québec H3A 0G4, Canada

(перевод с французского Лидии Семёновой; публикация, общая редакция и комментарии Игоря Воробьева)

Аннотация. Воспоминания канадского композитора Брюса Матера представляют собой уникальное свидетельство о последних годах жизни и творчества выдающегося русского композитора Ивана Вышнеградского (1893–1979), одного из основоположников европейской микротоновой музыки. Под пером Матера личность Вышнеградского предстает во всей своей полноте: как композитора, теоретика, педагога, подвижника. Особую ценность тексту воспоминаний придает письма Вышнеградского, в которых запечатлен стиль речи и мышления композитора. Одновременно Матер короткими, но точными штрихами передает дух эпохи и нюансы художественной жизни Франции и Канады 1970-х годов. На русском языке «Воспоминания» Брюса Матера публикуются впервые.

Ключевые слова: *Иван Вышнеградский, Брюс Матер, микротоновая музыка, Елена Бенуа, Люсиль Гайден, Пьеретт Лепаж, Дариус Мийо, Клод Баллиф, Бенгт Хамбреус, Поль Мефано, Оливье Мессиан, Николай Обухов.*

Дата поступления: 31.08.2020

Дата публикации: 15.03.2021

Для цитирования: *Матер, Брюс.* Мои воспоминания об Иване Вышнеградском / перевод с фр. Лидии Семёновой; публикация, общая редакция и комментарии Игоря Воробьева // *Opera musicologica.* 2021. Т. 13. № 1. С. 91–122.

DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.005.

Брюс Матер

Мои воспоминания об Иване Вышнеградском

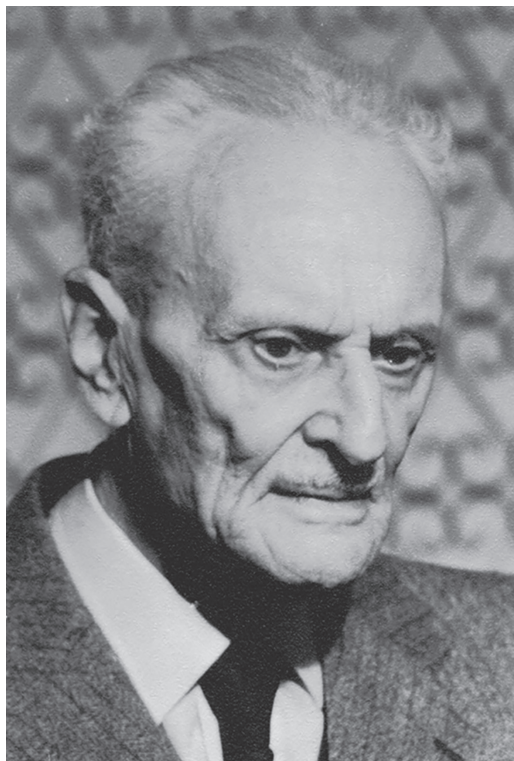
Встречей с Вышнеградским я обязан своему незабвенному другу и коллеге по Университету Макгилла¹, шведскому композитору Бенгту Хамбреусу². В 1970 году, будучи директором музыкальных программ Шведского радио, Хамбреус, занимавшийся в то время подготовкой серии передач, посвященных столетию со дня рождения Александра Скрябина (1872–1915), предпринимает поездку в Париж для встречи с дочерью композитора Мариной Скрябиной. Марина сказала ему: «Мне было всего три года, когда умер мой отец, и я его совсем не помню. Вам лучше посетить Ивана Вышнеградского, который знал моего отца. Он живет неподалеку отсюда, в доме 99 по улице Мадемуазель». Хамбреус провел у Вышнеградского не один час. Его заинтересовала музыка самого Вышнеградского, не говоря уже о его комментариях к произведениям Скрябина. В результате в посвященных юбилею Скрябина передачах Шведского радио прозвучали многие сочинения Ивана Вышнеградского.

В качестве пианиста я часто исполнял произведения Скрябина, музыкой которого восхищался. К тому же мы с моей женой Пьеретт каждый год проводили несколько недель во Франции. Поэтому Хамбреус дал мне адрес Вышнеградского, чтобы я мог его посетить, когда в следующий раз окажусь в Париже. В июне 1974 года мы планировали путешествие в Нормандию и Бретань совместно с нашими сыновьями Филиппом и Андре, моим братом Биллом и моими родителями. В том же июне 1974 года умер мой главный наставник в музыкальной композиции Дариус Мийо. Тогда же состоялось мое знакомство с Иваном Вышнеградским (*ил. 1*), учеником которого я впоследствии стал.

Поскольку Хамбреус дал Вышнеградскому мой адрес, еще до нашего приезда я получил от последнего письмо, датированное 28 января 1974 года и написанное на превосходном английском (его вторая жена Люсиль

¹ Университет Макгилла (University McGill) — Монреаль, провинция Квебек, Канада. Основан в 1821 году. Входит в список наиболее престижных университетов мира (31-е место в университетском рейтинге по версии QS World University Rankings 2021).

² Хамбреус, Бенгт (Bengt Hambraeus, 1928–2000) — шведский композитор, органист, музыковед. Пионер электронной музыки в Швеции. С 1972 года профессор композиции в Университете Макгилла.



Ил. 1. Иван Александрович
Вышнеградский.
Фото 1978/1979 годов. Частная
коллекция. Источник:
Association Ivan Wyschnegradsky
[официальный сайт, 2021]

Fig. 1. Ivan Wyschnegradsky,
1978/79. Collection privée.
Association Ivan Wyschnegradsky,
site officiel, [2021]³

Гайден⁴ была американкой русского происхождения). К письму прилагались ноты его *Этюда на магический квадрат* ор. 45 для фортепиано⁵.

Вот что он написал мне в следующем письме от 1 марта 1974 года:

«Спасибо Вам за письмо — оно очень меня обрадовало. Я был особенно счастлив узнать, что Вы решили включить мой *Этюд на магический квадрат* в программу Вашего концерта в следующую

³ Association Ivan Wyschnegradsky, site officiel, [?–2021]. URL: <https://www.ivan-wyschnegradsky.fr/fr/biographie/> (дата обращения: 01.03.2021).

⁴ Гайден, Люсиль (Lucile Gayden, урожденная Маркова, 1896–1970) — литератор, автор книги «Иван Вышнеградский» [Gayden 1973].

⁵ В списке сочинений Вышнеградского, составленном Франком Жедржеевским и Паскаль Критон, *Этюд на магический квадрат* для фортепиано значится с указанием опуса 40 (1956). Далее информация о сочинениях Вышнеградского приводится на основании этого списка, опубликованного в издании: [Вышнеградский 2001, 296–301].

щем году. Вы очень верно подметили глубинную связь этого сочинения со Скрябиным, написав мне, что почувствовали в моей музыке завершение и развитие некоторых из его ритмических идей. Я глубоко преклоняюсь перед этим композитором, я вижу в нем подлинного творца и ставлю его выше всех композиторов того времени, включая Шёнберга, Дебюсси и Стравинского... Высшая похвала моему творчеству — признать, что я в каком-то смысле продолжаю произведенную Скрябиным революцию, заставляю ее приносить плоды. Как в ритмическом, так и в гармоническом плане, а также — в плане духовном. В своем письме Вы пишете, что ритмические идеи Скрябина определенным образом смыкаются с Вашими собственными композиторскими исканиями. Это меня очень интересует, и я с удовольствием побеседовал бы с Вами на эти темы. Разумеется, если в конце июня Вы окажетесь в Париже, мы непременно увидимся. В связи с этим я должен Вас известить, что переехал: я больше не живу в доме 99 по улице Мадемуазель; мой нынешний адрес — Villa Croix Nivert, дом 26, 7 подъезд, 15-й округ. Это недалеко от того места, где я жил раньше. Мой старый дом собираются сносить. Меня выселили, одновременно предоставив жилье в новом современном доме. Переезд был трудный и тяжелый, в основном из-за моего четвертитонового рояля (с тремя клавиатурами), который у меня с 1930 года и за которым я работаю».

Сын Вышнеградского подтверждал впоследствии, что его отец так и не обжился в этой современной квартире, где прошли последние семь лет его жизни, продолжая глубоко тосковать по своему старому жилищу на улице Мадемуазель, где он провел сорок с лишним лет и откуда вынужден был переехать.

Что касается жилища на улице Мадемуазель, 99, здесь уместно будет процитировать удивительный отрывок из романа крупного американского писателя Пола Остера «Запертая комната» (*Actes Sud*). Он был знаком с Иваном в начале 1970-х годов, когда жил в Париже⁶.

«Вот перед нами возникает нищенствующий русский композитор Иван Вышнеградский, восьмидесятилетний вдовец, сиротливо живущий в своей убогой квартирке на рю Мадемуазель. „Я вижу с ним чаще, чем с кем бы то ни было“, — заявляет Феншо, и — ни слова об их дружбе, ни намек на их разговоры. Зато следует подробнейшее описание уникального четвертитонового пианино-монстра с несколькими клавиатурами, одного из трех

⁶ Далее портрет Вышнеградского предстает в описании главного героя романа Феншо.

во всей Европе, сделанного для старика на заказ в Праге полвека назад. Дальше можно было бы ожидать каких-то комментариев по поводу судьбы музыканта, но вместо этого нам предлагается история подержанного холодильника. „Месяц назад я переехал на новую квартиру, — пишет Феншо. — Поскольку там стоял новый холодильник, я решил подарить старику свой. Как у многих в Париже, у него никогда не было холодильника, все продукты он хранил в стенной нише. Мое предложение его весьма обрадовало. Я собственноручно, вместе с шофером, втащил на вертолету эту тяжесть. Пока мы несли агрегат, старик по-детски лепетал, какое это событие в его жизни, но выглядел он несколько растерянным, даже озабоченным, — он, кажется, не понимал, что за инопланетный предмет поселился в его доме. *Какой большой,* — повторял он, пока мы устанавливали холодильник. А когда мы его подключили и заработал мотор, старик испугался, какой он шумный. Я его успокоил, что он привыкнет, начал рассказывать ему преимущества современной техники. Я чувствовал себя таким миссионером, обращающим дикаря в истинную веру. Всю следующую неделю он регулярно мне названивал, чтобы доложить, как он счастлив и какие продукты можно спокойно хранить в этом чудо-ящике. И вдруг беда. *Кажется, он того,* — услышал я однажды голос, в котором звучали покаянные нотки. Оказалось, морозильная камера обросла ‚шубой‘, и, не зная, как от нее избавиться, старик молотком сбивал лед, а вместе с ним и трубки с хладагентом. Когда он начал передо мной извиняться по телефону, я попросил его не волноваться и пообещал найти мастера. Повисла долгая пауза. *Знаете,* — сказал он, — *может, оно и к лучшему. Этот монстр мешает мне сосредоточиться. И вообще, я уже привык к своему ящичку в стене. Не сердитесь. Я старый человек, в моем возрасте поздно менять привычки*“ [Остер 2010, 16].

В коротких воспоминаниях об отце сын Вышнеградского Димитрий превосходно описал, что представлял собой 15-й округ Парижа. Приведем небольшой отрывок из этого эссе, которое называется «Мой отец — Иван Вышнеградский»:

«Вся моя семья (мать, отчим, отец, бабушка, дед и бабушка Бена) жила в 15-м округе Парижа (юго-запад Парижа), там, где масса русских эмигрантов поселилась после революции в России. В этом округе до сих пор (1996) существуют русские церкви. Сейчас их три, а в 20-х годах их было до пяти. А сколько

лавок, ресторанов, ассоциаций и т. д., где говорили по-русски! Там была маленькая Россия. Вышло так, что до войны 1939–1945 годов я жил в русской среде, как рыба в воде. Но, естественно, мое школьное обучение было французским» [Вышнеградский 2001, 12].

Димитрий родился в 1924 году. Его мать, первая жена Ивана, Елена Бенуа, была дочерью великого русского художника Александра Бенуа, и сама являлась очень талантливой художницей.

В своих воспоминаниях Димитрий с большим юмором описывает отношения между родителями:

«Мой отец Иван Александрович Вышнеградский и моя мать Елена Александровна Бенуа... были русскими эмигрантами первой волны. Они приехали в Париж в 1920-м, там встретились и поженились в 1923 году. Но недолго прожили вместе. Почему? Моя мать, которая была блестящей художницей, как отец ее, мало любила музыку, и тем более ту, которую сочинял мой отец. Со своей стороны, мой отец, живя в музыке, мало ценил живопись. Никто из них не мог иметь поддержки в своем творчестве. Как они смогли прожить даже три года вместе как муж и жена — это для меня всегда было большой загадкой» [Вышнеградский 2001, 12]⁷.

Вскоре после нашей встречи в Париже 20 июня он написал мне 8 июля ответ на письмо, в котором я предложил ему вернуть деньги за сделанные для меня ксерокопии его произведений. Надо отметить, что из-за болезни легких, которой он страдал, с конца 1940-х годов он жил на пособие, получаемое от Фонда социального страхования:

«Я не сразу Вам ответил, поскольку хотел отправить вместе с письмом еще кое-что. Настоящим же посылаю лишь *Два концертных этюда* ор. 19, которые относятся к тридцатым годам⁸. Я снял с них копии. Это заняло какое-то время, потому что прежде чем отдать ноты фотографу, я их пересмотрел и пришел к выводу, что кое-что нуждается в доработке (в *Первом этюде* до сих пор есть вещи, которые меня коробят). Не знаю, как это будет звучать».

⁷ Вставка-перенос данного абзаца, относящегося к последующему тексту воспоминаний, осуществлена публикатором.

⁸ *Два концертных этюда* для двух фортепиано в $\frac{1}{4}$ тона ор. 19 (1931).

Здесь уместны будут два замечания. Во-первых, у Вышнеградского был очень развит дух самокритики, побуждавший его постоянно перерабатывать свои сочинения. На многих партитурах, которые он считал далекими от совершенства, заглавными буквами написано «ДОРАБОТАТЬ». Кроме того, ему довелось услышать исполнение лишь малой толики своих произведений. Так, эти *Два концертных этюда*, написанные в 1931 году, были исполнены лишь в феврале 1977 года моей супругой Пьеретт Лепаж и мною в Монреале.

Письмо от 6 августа 1974 года:

«Меня очень обрадовала прекрасная новость, которую принесло Ваше письмо от 22 июля — Вы и Ваша жена собираетесь исполнить мои *Интеграции*⁹ на концерте в Монреале 23 января 1975 года».

Квебекское общество современной музыки (КОСМ) предложило моей супруге и мне дать сольный концерт. Именно тогда мы впервые исполнили это сочинение Вышнеградского — первое четвертитоновое произведение, которое мы играли. В том же письме Иван писал:

«Вам, вероятно, известно, что недавно мне нанесла визит одна очень симпатичная дама, президент Квебекского общества современной музыки <...>. Она захватила с собой магнитофон и записала мое небольшое выступление для „Радио Канада“».

Речь идет о Маривонн Кендержи (1915–2011), замечательном человеке, армянке по происхождению, которая сделала невероятно много для развития и популяризации современной музыки в Квебеке¹⁰.

Еще из письма Ивана:

«Перед своим отъездом из Парижа Вы говорили, что, возможно, Вам удастся переправить мне магнитофонную ленту с записями Ваших собственных сочинений, а также произведений Бенгта Хамбреуса. Мне чрезвычайно интересно послушать, как

⁹ *Интеграции* для двух фортепиано в $\frac{1}{4}$ тона op. 49 (1969).

¹⁰ Кендержи, Маривонн (Maryvonne Kendergi, 1915–2011) — музыкальный критик, журналист, общественный деятель, работала на «Радио Канада», участвовала в основании КОСМ.

Вы с Хамбреусом пишете музыку. Для этого мне совершенно не обязательно оставлять ленту у себя. В любом случае, поскольку магнитофона у меня нет, мне придется заказать одну или две пластинки»¹¹.

Эти строки еще раз доказывают, насколько сильно Вышнеградского интересовала музыка других композиторов. Когда я был у него в гостях 20 июня 1974 года, он ставил мне пластинку с записью некоторых своих сочинений. Позднее, в сентябре 1978 года, он обзавелся магнитофоном, на котором я и услышал его программное сочинение *День Бытия* для чтеца, хора и симфонического оркестра, премьеры которого состоялась несколькими месяцами раньше¹². Его беспокоила оркестровка некоторых фрагментов, и он обратился ко мне за советом. Я взял у него ленту, чтобы переписать. Когда я слушал ее на магнитофоне Клода Баллифа¹³ в доме 5 по улице д'Аргу, где я жил в течение всего 1978/79 учебного года, мне казалось, что это сочинение не имеет ничего общего с тем, что я слышал у Вышнеградского.

Оркестровка была просто великолепна! У Ивана на магнитофоне, вероятнее всего, загрязнились головки, и плохое качество звука объяснялось именно этим. Он был очень утешен этой новостью, которую я сообщил ему на следующий день по телефону.

Письмо от 14 сентября 1974 года:

«По возвращении в Париж после длительного отсутствия — я провел несколько недель в компании друзей, пригласивших меня отдохнуть в их загородном доме, — я обнаружил чудесный подарок, который Вы мне прислали в ответ на мою просьбу и за который я Вам горячо благодарен.

Подарок чудесный во всех отношениях. Во-первых, Ваше сочинение само по себе прекрасно. К тому же его прекрасно

¹¹ Речь идет о трудоемком и сравнительно дорогом процессе перевода магнитофонной записи на малотиражные пластинки, который в то время еще практиковался.

¹² *День Бытия* (фр. *La Journée de l'Existence*) для чтеца, большого симфонического оркестра и смешанного хора (1916–1939). В первоначальном варианте *День Брахмы*. Центральное сочинение в творчестве композитора. Цитаты из *Дня Бытия* композитор использовал в своих более поздних сочинениях, например, в *Струнном квартете № 2*, ор. 18 (1930–1931), *Космосе* для четырех фортепиано в четвертитонах, ор. 28 (1939–1940, ред. 1945). Первое исполнение состоялось 21 января 1978 года в Париже.

¹³ Баллиф, Клод (Claude Ballif, 1924–2004) — французский композитор, педагог, с 1971 по 1990 год преподавал композицию и анализ в Парижской консерватории.

исполняют превосходные пианисты, и качество пластинки тоже великолепно. Я нахожу, что Ваша соната — очень красивое сочинение, очень ясное по форме и по мыслям, которые ее составляют; к тому же она очень изящна и затейлива — ее слушаешь на одном дыхании с неослабевающим интересом».

Нечего и говорить, что меня глубоко тронула такая похвала из уст музыканта, к которому я уже тогда питал столько восхищения. Моя *Соната для двух фортепиано* (1970) была заказана дуэтом пианистов в составе Гарта Беккета и Бойда Макдональда¹⁴, которые записали ее на виниловую пластинку на «Радио Канада».

В ноябре 1978 года мы с моей супругой дали сольный фортепианный концерт на проводимом с большим размахом ежегодном фестивале «Международные встречи современной музыки в Меце». Половину нашей программы составляли произведения Вышнеградского, который, несмотря на преклонный возраст, смог самостоятельно добраться поездом до Меца и присутствовать на концерте. Также на этом концерте состоялась премьера моего самого первого микротонового сочинения для двух четвертитоновых фортепиано *Режим 11, тип А (Régime onze, Type A)*, посвященного Вышнеградскому. Название этого сочинения отсылает к одной из систем организации четвертей тона, основанной на циклических повторах внутри большой септимы (*Les Espaces Non-Octavians*¹⁵). После концерта Иван сказал мне: «Для первого микротонового сочинения совсем неплохо, но это никак не дотягивает до вашей *Сонаты для двух фортепиано*». Я был с ним полностью согласен.

Тридцать лет спустя я написал свое второе сочинение для двух четвертитоновых фортепиано *Приношение Вышнеградскому*. Думаю, пьеса понравилась бы Ивану больше первой.

¹⁴ Гарт Беккет (Garth Beckett, р. 1933) и Бойд Макдональд (Boyd McDonald, р. 1932) — канадские пианисты, участники основанного в 1966 году Beckett-(Boyd) McDonald Piano Duo. Канадская карьера дуэта включала выступления с крупными оркестрами и частые трансляции на канале CBC, а также премьерные исполнения Сонаты Брюса Матера и Концерта Роберта Тернера. Дуэт выступал в Англии (включая пять сольных концертов в Уигмор-холле в Лондоне в период с 1972 по 1976 год и выступление на фестивале в Челтенхэме 1973 года) и в крупнейших залах Европы (Париж, Амстердам, Германия, Швейцария, Швеция). В 1978 году Беккет и Макдональд дебютировали в Alice Tully Hall в Нью-Йорке. Пианисты выступали совместно до начала 1990-х годов.

¹⁵ Отсылка к теоретическому труду Ивана Вышнеградского «L'ultrachromatisme et les espaces non octavians» («Ультрахроматизм и виды неоктавного деления») [Wyshnegradsky 1972].

Письмо от 22 февраля 1976 года:

«Дорогой друг!

Я только что получил письмо от Бенгта Хамбреуса, где он в самых похвальных выражениях отзывается о Вашем (и Вашей супруги) исполнении моих *Интеграций*. И высказывает по этому поводу очень верное соображение. Приведу его собственные слова: „Их исполнение Вашей пьесы было первоклассным; думаю, что их глубокое знание музыки Скрябина является самым что ни на есть превосходным контекстом для интерпретации Ваших сочинений“.

Мне кажется, он совершенно прав. Как Вам известно, я чувствую глубокое родство с этим композитором, далеко превосходящее границы собственно музыки. Так что Вы можете себе представить, как я был счастлив прочитать эти строки Бенгта Хамбреуса».

Письмо от 26 апреля 1976 года (написано по-английски):

«...Я не знаю, почему, но сегодня мне захотелось написать Вам по-английски. Вы знаете, что моя жена была американкой, и все сорок лет нашей совместной жизни мы говорили то по-французски, то по-английски. Поэтому у меня есть кое-какие навыки общения на этом языке, хотя я и не владею им столь же хорошо, как французским или русским».

Люсиль Гайден, долгие годы страдавшая сердечным недугом и скончавшаяся в 1970 году, была для Вышнеградского настоящей спутницей жизни, всячески его поддерживавшей. Она написала биографию своего мужа, которая вышла на немецком языке в Издательстве Беляева [Gayden 1973].

На 1975/76 учебный год Университет Макгилла, где я преподавал с 1966 года, предоставил мне мой первый саббатикал¹⁶. Отпуск был оплачиваемым; я же должен был посвятить себя композиторской работе и в конце года отчитаться о своих достижениях. Поскольку мы с супругой получали музыкальное образование во Франции, у нас появилась

¹⁶ Саббатикал — оплачиваемый или частично оплачиваемый продолжительный отпуск длительностью от трех месяцев до года с сохранением места за сотрудником.

привычка каждый год ездить туда на каникулы, выбирая для посещения один из регионов. Поэтому и саббатикал мы решили провести во Франции. Обстоятельства сложились чрезвычайно удачно, и нам удалось снять за весьма скромную плату замок неподалеку от городка Партене в департаменте Дё-Севр. Замок Помперен (Château de Pompairain), построенный в середине девятнадцатого века в псевдоготическом стиле «трубадур» (gothique troubadour), принадлежал нашему педиатру из Монреаля.

В течение всего этого года я то и дело наведывался в Париж. Помимо всего прочего я хотел получить копии партитур Вышнеградского для библиотеки моего университета. По инициативе тогдашнего директора Канадского культурного центра Жиля Лефебра в ноябре 1975 года состоялся вечер, посвященный моей музыке. По этому случаю у меня взял интервью мой старый друг и однокурсник по Парижской консерватории Поль Мефано¹⁷, с которым мы когда-то вместе посещали класс композиции Дариуса Мийо. Поль Мефано родился в 1937 году, он — прекрасный композитор, а также основатель и художественный руководитель одного очень влиятельного парижского коллектива, исполняющего современную музыку — ансамбля «2E2M». Годы спустя этот ансамбль подготовил концерт и записал компакт-диск с музыкой Вышнеградского.

На том вечере состоялась мировая премьера моего сочинения для фортепиано *Памяти Александра Унинского*, которое я сам и исполнил. К несчастью, меня тогда мучил грипп, и я остался страшно недоволен своей игрой. Александр Унинский (1910–1972) — великий франко-русский пианист¹⁸, у которого я учился в Торонто в 1956–1957 годах. Вышнеградский присутствовал на том вечере. Вот что он написал мне спустя некоторое время:

Письмо от 1 января 1976 года:

«Мой дорогой друг!

Ваше письмо, на которое я отвечаю с таким опозданием, за что прошу меня простить, очень меня обрадовало. Но Вы совершенно напрасно, на мой взгляд, говорите о Вашем „провале“ на вечере в Канадском культурном центре. Для меня Вы вышли побе-

¹⁷ Мефано, Поль (Paul Méfano, 1937–2020) — французский композитор и дирижер.

¹⁸ Унинский, Александр (Alexander Uninsky, 1910–1972) — американский пианист украинского происхождения. Учился в Киевской консерватории. Эмигрировал с родителями во Францию, где продолжил свое музыкальное образование. Лауреат Второго Международного конкурса имени Ф. Шопена. С начала 1940-х годов концертировал и преподавал в США и Канаде.

дителем из этого концерта-поединка. Вы одержали верх и своей музыкой, и своим исполнением, и своими ответами на непростые вопросы Мефано, равно как и на абсолютно тупой вопрос какого-то слушателя, на который Вы совершенно верно возразили, что пишете ту музыку, которая звучит у Вас внутри. Только так ведь музыку и пишут, и это единственный ответ, который можно дать всем филистерам, будь они правыми или левыми.

Я бы с удовольствием поговорил с Вами после концерта, но в тот день я очень устал, поэтому не остался на дружеское застолье, которое, как я слышал от Клода Баллифа, состоялось после концерта в баре культурного центра.

Желание музыкальной библиотеки Университета Макгилла иметь в своих фондах полное собрание моих сочинений очень мне дорого, и я глубоко благодарен всем Вашим коллегам...

Итак, я с нетерпением ожидаю Вашего визита ближе к 12 января. И все же не уверен, что нам удастся снять копии со всех произведений. Во-первых, из-за их количества (у меня около пятидесяти опусов, некоторые из которых весьма объемные, не говоря уже о сочинениях, не имеющих порядкового номера, а также об одной пьесе вне всякой нумерации — *Дне Бытия*, — которая является на сегодняшний день главным моим творением). Во-вторых, некоторое количество произведений, даже из числа опусов, нуждается в доработке: от простых исправлений до полной переделки. Но мы поговорим обо всем более подробно при встрече. Мне бы очень хотелось, чтобы мы выбрали сочинения вместе, но я подготовлю все заранее, чтобы отнять у Вас как можно меньше Вашего драгоценного времени».

В этом письме опять проявляется крайняя самокритичность Вышнеградского. Когда я пришел к нему утром 12 января, он был без сил, потому что не спал ночь, стараясь подобрать наиболее удачные сочинения для копирования!

Композитор Клод Баллиф, знавший Ивана с 1962 года, рассказывал мне, что рукописи и записи последнего содержались в чудовищном беспорядке. И это огромная заслуга Клода Баллифа, что он помог Вышнеградскому привести архив в порядок, а также инициировал выпуск двойного номера журнала «*Revue musicale*» № 290–291, посвященного Вышнеградскому и Николаю Обухову (1892–1954)¹⁹, еще одному замечательному русскому композитору-эмигранту. Вышнеградский, кстати,

¹⁹ Обухов, Николай Борисович (1892–1954) — русско-французский композитор, теоретик, разработавший индивидуальную систему в рамках серийной техники.

согласился на этот сдвоенный выпуск при условии, что один из номеров будет посвящен его забытому другу Обухову.

В 1989 году, во время моего третьего саббатикала во Франции, я обратился в Ассоциацию Вышнеградского²⁰ с просьбой предоставить мне перечень рукописей последнего, хранившихся у его сына Дмитрия. В числе многочисленных вопросов был один, связанный с *Композицией для четырех фортепиано* (без номера опуса)²¹. Каждое фортепиано здесь имело разную настройку, что давало возможность использовать $\frac{1}{8}$ и $\frac{1}{4}$ тона в одном произведении. Я нашел отдельные партии для всех четырех фортепиано, но не партитуру! Мне удалось восстановить партитуру по этим разрозненным партиям, и в 1996 году я продирижировал в Университете Макгилла премьерой этого сочинения.

Также возник вопрос с *Дифирамбом* для двух разнонастроенных четвертитоновых фортепиано ор. 12 (1924)²². Я нашел две партитуры этого сочинения: партитуру для первого фортепиано (более высокого) с включенной в нее партией второго фортепиано (более низкого) с обозначением четвертей тонов и партитуру для второго фортепиано с включенной в нее партией первого фортепиано (также с обозначением четвертей тонов). Для композитора создание таких партитур — титанический труд. В начале 1940-х годов Вышнеградский оставил подобную практику и стал записывать одну-единственную партитуру с двумя партиями — так, как их исполняют. Проблема же с *Дифирамбом* состояла в том, что в обе партитуры Иван внес изменения, но не одни и те же! Ассоциация Вышнеградского обратилась ко мне с просьбой привести сочинение в надлежащий вид с тем, чтобы отдать переписчику. Тем самым на меня возлагалась огромная ответственность за выбор! В дальнейшем это произведение было включено в программу концерта ансамбля «2E2M» в Центре Помпиду 28 февраля 1991 года. Его исполнили Сильвен Билье²³ и Мартин Жост²⁴.

²⁰ Ассоциация Ивана Вышнеградского (Association Ivan Wyschnegradsky) основана в 1983 году. До 2002 года ее возглавлял Клод Баллиф, затем — Мартин Жост. С 2019 президентом Ассоциации является внучка композитора Мари Шартю (Marie Chartus). Association Ivan Wyschnegradsky, site officiel, [2021]. URL: <https://www.ivan-wyschnegradsky.fr> (дата обращения: 01.03.2021).

²¹ В указанном списке сочинений: *Сочинение без названия для четырех фортепиано* (3 фортепиано в $\frac{1}{8}$ тона, 1 фортепиано в $\frac{1}{4}$ тона; без даты, без опуса).

²² *Дифирамб* для двух фортепиано в $\frac{1}{4}$ тона ор. 12 (1924).

²³ Билье, Сильвен (Sylvaine Billier) — французская пианистка, педагог, известный интерпретатор современной музыки, в том числе произведений Вышнеградского.

²⁴ Жост, Мартин (Martine Joste) — французская пианистка, педагог. Вице-президент Ассоциации Ивана Вышнеградского. Создательница и художественный руководитель международных курсов современной музыки Musica Temporalia (Париж).

Письмо от 27 апреля 1976 года:

«Мой драгоценный друг!

Становится все теплее и теплее, и недалек тот день, когда я смогу наконец воспользоваться твоим великодушным предложением и приехать в Помперен погостить у тебя и твоей семьи. Прекрасная погода, установившаяся с некоторых пор, искушает меня все больше. Но сейчас я, к сожалению, не могу приехать, поскольку связан обещанием, которое намерен сдержать, данным мною ОРТФ²⁵, — представить в начале мая партитуру моего *Дня Бытия* (произведения, о котором я, кажется, тебе рассказывал, и которое, несмотря на то, что оно очень давнишнее и никогда не исполнялось, остается для меня моим главным сочинением; из него вышло все последующее, в том числе, и ультрахроматика). Я чувствую, что настало время, когда мне абсолютно необходимо добиться его исполнения и, таким образом, утвердить себя тем, кем я на самом деле являюсь, а не показывать отрывки. Подозреваю, что это будет непросто. Но в ОРТФ заинтересованы...

Поэтому я смогу выбраться к вам лишь в мае. Точнее, не раньше 7-го, поскольку 6-е — это годовщина смерти моей жены Люсиль, когда я хожу на кладбище, чтобы побывать на ее могиле и поговорить с ней. Я приеду только после этого. Но, вероятно, не 8-го и не 9-го, поскольку это суббота и воскресенье, и поезда, как правило, переполнены. Скажем, 10-го, в понедельник. Тебя это устраивает?»

День Бытия — произведение Вышнеградского для тещи и оркестра длительностью примерно в один час, написанное на слова самого композитора, но под влиянием Ницше, которого Вышнеградский, как и многие другие в начале XX века, почти обожествлял. Первый вариант этого сочинения датируется 1918 годом; последний, усовершенствованный, 1938-м²⁶. Я спрашивал Вышнеградского, почему он никогда не пытался добиться исполнения такого важного для него сочинения. Он неизменно отвечал, что хотел познакомить публику со своей микротоновой музыкой прежде, чем представлять на ее суд сочинение, язык которого гораздо более условен и находится под сильным влиянием музыкального языка Скрябина. Кроме того, у него была другая концепция времени:

²⁵ ОРТФ — ORTF, Office de Radiodiffusion-Télévision Française — Государственная телерадиоконпания Франции, существовавшая с 1959 по 1974 год. К моменту написания письма ОРТФ представлял собой конгломерат коммерческих каналов, лишь формально контролируемых государством.

²⁶ Датировка *Дня Бытия*: см. сноску 12.

он считал, что наше краткое пребывание на земле есть лишь крохотный отрезок вечности. Вышнеградский увлекался философией. Однажды он сказал мне, что если бы не музыка, он выбрал бы языком самовыражения философию. К сожалению, я не мог обсуждать с ним философские проблемы, поскольку никакими познаниями в этой области не обладаю.

Письмо от 12 мая 1976 года:

«Драгоценный друг!

Благодарю тебя за письмо, в котором ты сообщаешь мне всю информацию касательно поездов. В итоге, думаю, что наиболее разумно выехать поездом в 14:00, прибывающим в Пуатье в 16:35. Поэтому если никакие особые обстоятельства мне не воспрепятствуют (в ином случае я позвоню), я приеду в Пуатье в понедельник 17 мая, как ты и советуешь. Только, к сожалению, я не смогу воспользоваться твоим дружеским предложением и задержаться у тебя надолго, поскольку в Париже меня ждет уйма дел (я о них расскажу), поездка к тебе — это своего рода вылазка, которую я позволяю себе ради удовольствия снова повидаться с тобой, познакомиться с твоей семьей и побыть некоторое время с вами вместе. А также немного отдохнуть и подышать свежим воздухом. Если я приеду в понедельник, то должен буду вернуться в Париж не позднее конца недели — в пятницу или субботу.

Я очень опаздываю с вычиткой корректуры *Двадцати четырех прелюдий*²⁷. К тому же одну из прелюдий нужно немного переработать (издатели это ненавидят, но что делать, это необходимо). Еще я только что получил приглашение из Зальцбурга — зовут в Моцартеум прочитать 1 июня доклад о микроинтервалах. По-немецки! А я ведь так плохо знаю этот язык. И вообще я совершенно не готов. Так что пока не знаю, приму я это приглашение или нет».

Мы, разумеется, с радостью в течение нескольких дней принимали нашего высокочтимого друга в замке Помперен. Филиппу и Андре, нашим сыновьям, было тогда соответственно 10 и 8 лет. У нас сохранились фотографии Ивана, читающего с Андре вслух комиксы о Скрудже Макдаке. Иван читал реплики за дядю Скруджа, а Андре — за всех остальных персонажей. У него был прекрасный контакт с детьми.

²⁷ *Двадцать четыре прелюдии во всех тонах шкалы 13-звучной диатонизированной хроматики для двух фортепиано в ¼ тона op. 22 (1934).*

Еще раньше, в Канаде, я поставил Филиппу Третью симфонию Скрябина, которая произвела на него большое впечатление. В один из дней Иван сел за рояль и сыграл по памяти несколько фрагментов этой симфонии.

Однажды днем он отправился пешком в центр Портене, преодолев тем самым расстояние в 6 километров туда и обратно. Совсем неплохо для восьмидесятитрехлетнего старика с одним легким!

В те же дни у нас гостил один наш друг из Квебека, который умел играть в шахматы. Он составлял с Иваном партию «на проходе» (“en passant”). То есть, вместо того чтобы сидеть часами, каждый из них по очереди пытался взять пешку «на проходе». Иван все время побеждал.

Поскольку мне нужно было сделать в Париже кое-какие покупки, я поехал проводить Ивана, когда тот собрался обратно в Париж.

Письмо от 29 мая 1976 года (суббота):

«...Итак, вы будете в Париже 1 июня. Надеюсь, это письмо застанет тебя до твоего отъезда²⁸. Я тут вот что подумал: ты говорил, что хотел бы написать пьесу для двух фортепиано, настроенных с разницей в четверть тона. Думаешь ли ты использовать тот же строй, который ты мне показывал, но с четвертитоновыми интервалами? Мой тебе совет: прежде чем это делать, воспользуйся тем, что ты во Франции, и попробуй немного освоить новую систему на моем фортепиано. В качестве первого ориентира в этом направлении я предлагаю тебе таблицы четверичных структур, которые ты уже видел и которые очень просты, но хороши, я думаю, для начала. Все это пришло мне в голову после твоего звонка; я хотел тебе перезвонить, но не знал, в какой гостинице ты остановился. Я хотел предложить тебе прийти ко мне, чтобы мы поработали над этим вместе. Возможно, теперь это получится — я имею в виду 2 июня».

Однако мое первое микротоновое сочинение появилось лишь в начале 1978 года. Эта пьеса, *Режим 11, тип А*, для двух разнонастроенных четвертитоновых фортепиано, была написана в строгом соответствии с системой неоктавных ладов Вышнеградского. Как я уже упоминал, мы с моей женой Пьеретт впервые исполнили это сочинение в Меце в ноябре 1978 года. На концерте присутствовал и Иван.

²⁸ В оригинале по-английски: “will reach you before your departure”.

В августе 1976 года мы с нашим «Рено-12» (1974) погрузились в Саутгемптоне на польский теплоход «Стефан Баторий». Это грузопассажирское судно отправлялось из Гдыни, пересекало Атлантический океан и, в конце концов, прибывало в Монреаль. Мой саббатикал подошел к концу, и в сентябре я вернулся к преподаванию в Университете Макгилла. Спустя некоторое время я написал Ивану о готовящемся в университете концерте из его произведений, назначенном на конец февраля 1977-го. Моим письмом объясняется его ответ от 1 октября 1976 года.

В конце 1940-х годов Вышнеградскому пришлось провести несколько месяцев в санатории — у него обнаружили туберкулез. В те времена достаточно частой практикой было удаление больного легкого; в результате пациент оставался только с одним здоровым. Вышнеградский перенес именно такую операцию.

Письмо от 1 октября 1976 года:

«Дорогой друг Брюс,

Здоровье мое пошатнулось, и я вынужден лечь в больницу. Да, я получил твое дружеское послание, полное чудесных планов и перспектив, и твое щедрое предложение остановиться в Монреале у тебя. Моей первой реакцией была огромная радость, меня охватило желание немедленно тебе ответить (да, да, разумеется, я приеду к указанной тобой дате!). Но одновременно я испытал серьезное беспокойство, которое повергло меня в сомнения! Смогу ли я вынести холод (главным образом, проникание холодного воздуха в легкое) и большие нагрузки? На самом деле, я уже тогда неважно себя чувствовал и плохо представлял себе, как отправлюсь в путешествие в таком состоянии. Однако желание поехать было столь сильным, что я не решался ответить тебе отказом. Начался период сомнений и колебаний. Когда становилось лучше, я хотел ответить „да“, когда хуже — „нет“. Я был как буриданов осел, который не мог выбрать между двумя копнами сена. Особенно я боялся, что, приняв одно решение, буду впоследствии сожалеть о том, что не принял другое. Ты понимаешь, что я имею в виду. Меж тем продолжалась изнуряющая работа над *Днем Бытия*. Это было отнюдь не счастливое время — скорее, невыносимое. Поэтому на сей раз, как видишь, виновата не моя отвратительная привычка запаздывать с ответом — твое письмо слишком важно для меня, — а проблемы со здоровьем. В конце концов, мое самочувствие ухудшилось. В том состоянии, в котором я сейчас, и речи быть не может, чтобы куда-нибудь ехать. И я не могу гарантировать, что это ста-

нет возможным завтра или послезавтра, или через неделю, или через месяц. Вот такая печальная ситуация. Меня мучает сильная дыхательная недостаточность и все возрастающая слабость. В любом случае, сейчас загадывать бесполезно. Ближайшее будущее покажет, очень ли это серьезно или нет...»

Письмо от 1 декабря 1976 года:

«Мой дорогой Брюс,
Фотографии, которые ты прислал, доставили мне огромное удовольствие! По-моему, очень удачные. Они напомнили мне о приятных днях, которые я провел у вас в Партене.

И новость, которую ты сообщаешь, тоже прекрасна: в твоём рабочем кабинете теперь целых два фортепиано! И о скрипаче Адольфо Борнштейне²⁹, который будет исполнять мою *Ночную песню*³⁰. Спасибо большое за то, что переписал скрипичную партию, такую сложную из-за новых знаков (шестые и восьмые в дополнение к четвертям тона). Я понимаю, что для исполнителя подобная транскрипция необходима по чисто практическим соображениям. Однако знаки должны использоваться для более глубокого осмысления. <...>

Несколько слов по поводу нотных листков, которые я тебе отправляю. К концерту они не имеют никакого отношения. Они относятся к сочинению, которое я дал тебе в день твоего отъезда, *Диалоги двоих*³¹, вместе с таблицами четверичных структур в режимах 11 и 13, в качестве дополнения к этим таблицам. Хотя на самом деле это сочинение, написанное в режиме 11 (пусть даже очень просто), содержит в себе все четыре типа четверичных диспозиций (A, B, C, D), которые приводятся в таблицах³². Недавно я внимательно проанализировал эту пьесу и обнаружил, что начало (вторая и частично третья страницы) совершенно никуда не годится. Поражаюсь, как я мог оставить ее в таком виде, да еще дать ее тебе».

В то время у меня дома еще не было двух роялей, поэтому я попросил поставить в мой кабинет в университете второе фортепиано и настроить его на четверть тона ниже, чтобы иметь возможность готовиться к концерту.

²⁹ Борнштейн, Адольфо (Adolfo Bornstein) — канадский скрипач.

³⁰ *Ночная песня* для скрипки и двух фортепиано в $\frac{1}{4}$ тона оп. 11 (1927).

³¹ *Диалоги двоих* (*Dialogues à Deux*) для двух фортепиано в $\frac{1}{4}$ тона оп. 41 (1958–1973).

³² Ниже Матер дает краткую и неполную характеристику этих диспозиций.

В комментариях Ивана к *Диалогам двоих*, очень красивому сочинению, снова заметен его чрезвычайно развитый дух самокритики.

Письмо от 24 декабря 1976 года:

«...Новость о том, что ты приедешь в Париж 18 февраля, обрадовала меня до глубины души. Будет чудесно, если ты сможешь привезти мне запись февральского концерта. Мне это чрезвычайно дорого. Надеюсь быть 25-го на концерте в Шампиньи. Передавай от меня сердечный привет госпоже Кендержи. Просто потрясающе, что она хочет пустить по радио интервью со мной двухгодичной давности!»

Во время саббатикала я написал пьесу *Музыка для Шампиньи* (для сопрано, меццо-сопрано, контральто, кларнета, валторны, фортепиано, арфы и ударных) по заказу Международного музыкального коллектива Шампиньи (Collectif musical international de Champigny), созданного в 1973 году Полем Мефано. Шампиньи — юго-восточный пригород Парижа.

На концерте, состоявшемся 3 марта в Консерватории Монтрей (Conservatoire de Montreuil) (восточный пригород Парижа), а вовсе не 25 февраля в Шампиньи, исполнялось прекрасное произведение, написанное бельгийским композитором Филиппом Бусмансом³³ по заказу того же коллектива; солировала великолепная пианистка Жаклин Мефано³⁴, жена Поля Мефано. Она же солировала в *Экзотических птицах* Оливье Мессиана³⁵. И Иван, и Мессиан присутствовали на этом концерте. За дирижерским пультом стоял Поль Мефано.

³³ Бусманс, Филипп (Philippe Voesmans, р. 1936) — бельгийский композитор. Окончил Льежскую консерваторию как пианист; технику композиции осваивал самостоятельно. Сотрудничал с основанным Анри Пуссёром Центром музыкальных исследований Валлонии. В начале 1970-х годов посещал Летние курсы новой музыки в Дармштадте. Здесь, вероятно, речь идет о его *Концерте для фортепиано с оркестром* (возможно, в одной из первых редакций).

³⁴ Мефано, Жаклин (Jacqueline Méfano, р. 1940) — французская пианистка, выдающаяся исполнительница современной музыки. В ее концертном репертуаре произведения Булеза, Кагеля, Ксенакиса, Лигети, Фернихоу, а также упоминаемых в «Воспоминаниях» Матера Мессиана, Банкара, Поля Мефано, Бусманса. Композиторы часто посвящали ей свои сочинения.

³⁵ *Экзотические птицы* для фортепиано, ударных и камерного оркестра (1955–1956) Оливье Мессиана.

Письмо от 23 февраля 1977 года (по следам концерта 10 февраля в Монреале):

«...Я знаю, что ты не успеешь получить мое письмо до отъезда (в Париж). Тем не менее, мне хочется тебе написать, чтобы поделиться своей радостью, и я не могу ждать еще несколько дней!

Итак! То, что ты пишешь о многочисленной публике и об успехе, просто чудесно. А также об интересе, вызванном моей музыкой, и о вопросах, которые тебе задавали. Твое намерение писать четвертитоновую музыку для двух фортепиано очень меня интересует. Мне кажется, что ты как пианист сможешь сочинять музыку куда более пригодную для исполнения, нежели это делаю я со своими жалкими пианистическими навыками...

Так что я с нетерпением жду тебя и Пьеретт (но особенно тебя). Вы проделали гигантскую работу... Я вас обоих крепко целую и признателен вам до глубины души. Знаю, что все это было исключительно трудно (из-за синхронизации) и сложно. На мой взгляд, вы просто герои! Искренне ваш, с нежностью и признательностью».

Письмо от 14 апреля 1977 года:

«Мой дорогой друг Брюс,
Я получил твоё письмо. Ну конечно, разумеется, я забрал пленку, которую ты для меня оставил в гостинице, без всяких затруднений вечером того же дня, когда ты уехал. Хозяйка была со мной очень приветлива. Прости, что не написал тебе об этом, пусть даже две строчки. Чудесная новость! Вы опять приедете этим летом в Помперен. На июнь-июль. Осталось не так долго ждать. Значит, я скоро вас увижу! Естественно, перспектива погостить у вас несколько дней, как в прошлом году, очень меня привлекает, так что благодарю тебя за приглашение...

Спасибо, что прислал мне критическую статью Эрика Маклина³⁶. У меня осталось от нее двойственное впечатление. Совершенно очевидно, что он настроен по отношению ко мне очень воинственно. Что ж, не он один, и это его право. Это даже весьма естественно, поскольку революций без борьбы не бывает. Но он упрекает меня за вещи, за которые, на мой взгляд, упрекать не стоит. „Арпеджио“ и „повторяющиеся приемы“³⁷ встре-

³⁶ Маклин, Эрик (Eric McLean, 1919–2002) — канадский пианист, музыкальный критик и историк.

³⁷ Здесь и далее Вышнеградский ссылается на английский текст статьи Маклина.

чаются и у Скрябина (в *Седьмой сонате*, например). Только составляющие эти арпеджио звуки, которые я скорее назвал бы залпами, — другие. „Лист, пропущенный сквозь преломляющий экран“. Не вижу в этом ничего плохого. Впрочем, почему только Лист? Если речь идет о случайных совпадениях, то у меня их много и с другими композиторами. Например, с „Вещей птицей“ Шумана, которая напоминает Вторую вариацию моего опуса 10³⁸. (Я знал это с самого начала, с того момента, как я ее сочинил). И это меня несколько не смущает! Это может показаться странным, но я скорее испытываю удовлетворение, когда обнаруживаю подобные совпадения. Словно я посылаю дружеский привет коллеге через толщу времени. Разве я не сообщил тебе запросто и чуть ли не с радостью о кровной связи моего *Первого концертного этюда* с этюдом Шопена?.. Что же касается Скрябина, то здесь совсем другая история. Здесь речь идет скорее о глубинном духовном родстве (а в нашей с ним музыке я не вижу такого уж сходства).

<...> И потом я не понимаю, что Эрик Маклин подразумевает под „меняющимся фокусом“ и „колеблющимся Ля“ <...>. Очевидно, он не делает различия между Ля и Ля †. Для него эти два звука не обладают всей полнотой прав, а представляют собой фактор путаницы. Поэтому для него „преломляющий экран“ будет, в лучшем случае, чем-то неважным или бесполезным, а в худшем — помехой. Это старая концепция, старое восприятие. Но ведь все дело как раз в этом экране! Новая гармония, деликатная звуковая расцветка, открывающая новые горизонты во вселенной звука, позволяющая заглянуть в глубины музыкального пространства и взывающая к бесконечности! Именно так понимал музыку Скрябин! В отличие от Шёнберга, кстати».

Эрик Маклин долгое время работал музыкальным критиком в англоязычной монреальской газете «The Montreal Star». По поводу отзывов о концерте интересно отметить, что некоторые говорили о произведениях, написанных начиная с 1950-х годов, например, *Интеграциях* или *Двух фугах*³⁹, тогда как другие предпочитали более ранние произведения.

На лето 1977 года у нас были зыбкие планы поехать в Югославию, но наш педиатр предложил нам снять на июль-август замок Помперен за умеренную плату, и мы остановились на этом варианте.

³⁸ *Семь вариаций на ноту До* для двух фортепиано в ¼ тона оп. 10 (1918–1920).

³⁹ *Две фуги* для двух фортепиано в ¼ тона оп. 32 (1951).

Письмо от 24–26 апреля 1977 года:

«...Теперь я хочу перейти к трудной для меня теме, касающейся *Первого симфонического фрагмента*⁴⁰ и моей непростительной ошибки. Я уверен, что нашел ключ к разгадке. ММ=120 относился к восьмым, а не к четвертям. Я прекрасно помню, что, когда впервые дирижировал этим произведением (это было в 1937 году, в рамках первого концерта, посвященного исключительно моим сочинениям), я повел его в достаточно медленном темпе, не меньше чем $\text{♩} = 120$ или $\text{♩} = 60$, если угодно), поскольку это совпадало с моими тогдашними умонастроениями. В то время я не ставил в начале своих партитур метрономических обозначений. Мне самому это было не нужно, а перспективы, что когда-нибудь мои произведения будет играть кто-то кроме меня, не существовало. Да мне и не хотелось.

Я наконец нашел способ музыкального самовыражения, и мне хотелось сохранять над ним полный контроль. Именно тогда, ободренный успехом, я задумал давать каждый год по концерту, состоящему из моих произведений, причем программа должна была быть каждый раз разной (хотя бы частично); и дирижировать этими концертами я тоже собирался сам. Но жизнь распорядилась иначе. Уже в 1938 году началась война. А с ее началом прекратились все творческие и исполнительские инициативы. Прекратились до такой степени, что я лишь после войны, в 1945-м, смог дать свой второй (и, как оказалось, последний) концерт с частично обновленной программой, в рамках которого я еще раз сыграл *Фрагмент*. Затем я заболел и провел три года в санатории. По выходе оттуда я обнаружил, что музыкальный мир кардинальным образом изменился. И речи больше не было о том, чтобы давать каждый год по концерту. Интересы общества переместились в другие сферы. Да и сам я изменился. Болезнь и операция так ослабили меня, что я начал считать возможным, — даже необходимым, — чтобы моими сочинениями дирижировал кто-то другой. В 1953 году меня пригласили в Кёльн продирижировать все тем же *Фрагментом*, и это оказалось для меня достаточно утомительно. Отсюда и надобность в указаниях темпа метронома. Так, когда я решил в 1958 году сделать из этого сочинения аранжировку для двух фортепиано в четыре руки, я поставил обозначение темпа, который я тогда считал правильным, но который на проверку оказался чуть медленнее,

⁴⁰ *Первый Симфонический фрагмент* для четырех фортепиано в $\frac{1}{4}$ тона ор. 23 (1934–1967). Существуют также более поздние версии для двух фортепиано в четыре руки и для оркестра. В письме речь идет о первой версии.

чем нужно. Поскольку раньше я не имел привычки к метроному, мне было очень трудно к нему приспособиваться. И до сих пор тиканье этой адской машины заставляет меня терять ощущение движения звука. Таким образом, появление фатальной ошибки я объясняю различными психологическими факторами и, среди прочих, крайней усталостью, которую я тогда испытывал.

Я буду счастлив, если смогу быть тебе чем-нибудь полезен — советами, своим роялем, который всегда к твоим услугам. Возможно, мы могли бы также проанализировать вместе какие-нибудь мои сочинения, например, *Две фуги* или *Два концертных этюда*. Они написаны на ощупь, совершенно эмпирически, в обход создания предварительных структур, образующих гармонию (которые пришли ко мне гораздо позднее, но так меня и не поработили, что доказывает, например, вторая *Интеграция*). Я рассматриваю подобные занятия не как „уроки“, а как дружеские встречи, в ходе которых ты задаешь мне вопросы или высказываешь возражения. Пока же я посылаю тебе экземпляр моих *Двух фуг*, записанных на двух нотоносцах с обозначением четвертей тона (то, что немцы называют Studienpartitur⁴¹), поскольку знаю, что у тебя есть только партии фортепиано. Попробуй их проанализировать, посмотреть, как образуются интервалы в партиях, и как они соотносятся друг с другом. С точки зрения анализа это достаточно простые вещи, но *Концертные этюды* (особенно первый) содержат несколько особенностей, которые кажутся мне достаточно интересными... С нежностью к тебе и всей твоей семье: Пьеретт, которая так отстаивала мой *Магический квадрат*, Филиппу и Андре».

Я очень сожалею, что так и не воспользовался предложением Ивана проанализировать вместе с ним его произведения. В то время мне казалось, что куда большую пользу принесет их исполнение в концертах. Гораздо позднее я дал в университете несколько курсов длиной в триместр, посвященных его музыке. Я также написал шесть статей, где анализировал его сочинения, в том числе, и *Две фуги*.

В конце июля 1977 года Иван во второй раз приехал погостить к нам в замок Помперен. Наш старший сын Филипп увлеклся тогда карате и испускал во время тренировок крики. На фортепиано он разучивал «К Элизе» Бетховена.

⁴¹ Буквально «учебная партитура». Представляет собой издание меньшего формата, чем партитура дирижера. Эквиваленты: «карманная партитура», «рабочая партитура».

Письмо от 6 августа 1977 года:

«...Жизнь понемногу входит в обычное русло. Вначале мне казалось, что Париж — это только сон. Перед ужином я ожидал диких криков карате, а наутро мне явственно почудились переливы бетховенской мелодии. Теперь это прошло. По возвращении меня ждала кипа писем. Мне также нужно было сделать много покупок. К своему великому удовлетворению я узнал, что мой „копировальщик“ не уехал 1 августа, как я думал, а уезжает лишь 6-го. Поэтому мне удалось „ксерокопировать“ (это франглийское или двуязычное, как сказал бы Андре, слово) неполные троичные бихромные структуры (тип А и Б), не дожидаясь сентября. Таким образом, у тебя теперь есть все типы троичных структур, полных и неполных, как были до того двоичные и четверичные (четверть тона)...»

Иван послал мне таблицы «троичных бихромных структур», относящихся к шестым долям тона. Я использовал их в 1982 году в своем сочинении *Поэма Исступления* (*Poème du Délire*) для трех шеститоновых фортепиано, посвященном памяти Александра Скрябина и Ивана Вышнеградского.

Письмо от 15 декабря 1977 года:

«Спасибо за твое письмо! Спасибо большое, что прислал статью-интервью с тобой. Это очень великодушно с твоей стороны уделить мне и моей музыке целую колонку... Мне понравилось то, что ты говорил, особенно, что „ноты становятся музыкой, только когда вы их играете“. Это совпадает с моими собственными мыслями. Сколько раз я повторял: „Музыкальная рукопись — это еще не произведение, это всего лишь проект произведения, и лишь исполнитель реализует этот проект“. Мне всегда этого не хватало — иметь возможность послушать свое сочинение сразу после того, как оно было написано. В этом отношении то, что я сам не пианист, всегда было для меня неблагоприятным фактором. Вот почему я так признателен тебе и Пьеретт, и всем другим (например, Мартин Жост). Спасибо также за фотографии, которые мне показались очень удачными и доставили много удовольствия. Что касается Авторского вечера Ивана Вышнеградского (*Journée Ivan Wyschnegradsky*), который я воспринимаю теперь как большую обузу (впрочем, много моей музыки не будет, главное для меня — *День Бытия*), — сплошные революции



Ил. 2. Слева направо: Мартин Жост, Жан-Франсуа Эссе, Жан Кёрнер, Сильвен Билье. Дирижует Мишель Декуст. В зале (со спины) Иван Вышнеградский. Репетиция концерта 7 января 1977 года на «Радио Франс». Фото: Яффа Элленбергер. Источник: Ассоциация Ивана Вышнеградского [официальный сайт, 2021]

Fig. 2. De gauche à droite: Martine Joste, Jean-François Heisser, Jean Koerner, Sylvaine Billier. Direction Michel Decoust. De dos dans la salle, Ivan Wyschnegradsky. Répétition du concert du 7 janvier 1977 à Radio-France. Photo Yaffa Ellenberger. Association Ivan Wyschnegradsky, site officiel, [2021]⁴²

и адский труд (помимо прочего, правка более двухсот страниц оркестрового материала: большую часть я сделал, но сколько ошибок я пропустил! Лучше об этом не думать). Я расскажу тебе обо всем позже. Когда ты основательно продвинешься со своей композицией, дай мне знать».

Я тогда начал писать свое первое микротоновое сочинение *Режим 11, min A*, которое мы впервые исполнили с моей супругой Пьеретт на концерте в Меце в 1978 году.

⁴² Association Ivan Wyschnegradsky, site officiel, [?-2021]. URL: <https://www.ivan-wyschnegradsky.fr/fr/biographie/> (дата обращения: 15.03.2021).

Письмо от 3 мая 1978 года:

«Я получил твое письмо, а через несколько дней мне доставили большую посылку из Канады, 20 пластинок. Спасибо, спасибо тебе, мой дорогой друг! Вот уж щедрость так щедрость — именно так это называется! Я хотел подарить одну пластинку Клоду Баллифу, но он сказал, что ты ему ее уже прислал.

В конце июня я, наверно, поеду на несколько дней в Кёльн, куда меня приглашает Радио Западной Германии (Westdeutsche Rundfunk) для участия в одной из передач „Мастер-класс“. Это серия передач, построенных по одному сценарию. Ставят какое-нибудь произведение (современное, длительностью 10–15 минут), после чего происходит обсуждение с участием композитора, и в конце передачи это произведение предлагается для прослушивания во второй раз. Я с радостью согласился на это приглашение. Выбор произведения вызвал у меня некоторые сомнения, поскольку ни одно из моих сочинений не представляет меня полностью (как в случае с Веберном, например). Они все разные, и мне дорого это разнообразие. В конце концов я остановился на *Интеграциях*, которые длятся как раз около десяти минут (мне бы хотелось добавить к ним *Вторую фугу*, значительно отличающуюся от *Интеграций*, чтобы в общем и целом получилось 15 минут; возможно, это удастся — посмотрим). Этим приглашением я обязан старому другу, который работал на „Радио Бремен“...

Думаю, что на „Радио Бремен“ есть магнитофонная запись Авторского концерта Клода Баллифа (Journée Claude Ballif), на которой это также имеется (в исполнении двух французских пианисток: госпожи А. Пуиг-Роже⁴³ и госпожи Бувье, тоже очень хорошо). И вполне возможно, что Детлефу Гойови⁴⁴ (так зовут этого человека) будет удобнее передать эту запись. Я бы конечно предпочел вашу. Но это будет решать Гойови. Если же на радио захотят поставить и *Вторую фугу*, мне надо будет захватить с собой в Кёльн мою магнитофонную ленту и пластинку (точнее, вашу ленту и вашу пластинку)».

Самая первая пластинка, которую выпустила Студия звукозаписи Университета Макгилла, представляла дуэт Лепаж — Матер (т. е., мою супругу и меня самого), в исполнении которого на одной стороне были

⁴³ Пуиг-Роже, Анриетта (Henriette Puig-Roget, 1910–1992) — французская пианистка, органистка и педагог.

⁴⁴ Гойови, Детлеф (Detlef Gojowy, 1934–2008) — немецкий музыковед. Автор книги «Новая советская музыка 20-х годов» (Москва: Композитор, 2006. 368 с.).

записаны три четвертитоновых сочинения Вышнеградского (*Интеграции* ор. 49, *Два концертных этюда* ор. 19 и *Две фуги* ор. 32), а на другой — два сочинения в полутоновой системе: мою *Сонату для двух фортепиано* (1970) и *Carillon* (1973) Бенгта Хамбреуса. Этой прекрасной инициативой, первой долгоиграющей пластинкой с произведениями Вышнеградского, мы обязаны тогдашнему декану факультета музыки Полу Педерсену.

Письмо от 16 февраля 1978 года:

«...И вот Ален Банкар⁴⁵, который был в курсе, неожиданно позвонил мне в начале ноября и предложил провести Авторский вечер Ивана Вышнеградского 21 января и тогда же исполнить *День Бытия*. Не имеет смысла говорить, что я принял его предложение с огромной радостью. Неудобство заключалось только в том, что всю подготовительную работу для этого исполнения (выправить 200 страниц оркестрового материала, не говоря уже о других заботах) надо было проделать меньше, чем за два месяца. Я забыл обо всем остальном (в том числе, и о сочинении трио, которое я обещал закончить к концу декабря) и отдался телом и душой своему концерту. Прилагаю к письму небольшой проспект, что-то вроде программы двух концертов (программу составлял я) и рецензию, которая вышла в “Le Monde”.

Успех был огромный, гораздо больший, чем я мог себе представить и чем у меня когда-нибудь был. Исполнение — просто великолепное. Я имею в виду *День Бытия*. Остальное имело для меня не столь большое значение.

Кстати, как поживает твоя пьеса в четвертитоновой системе? Ты мне ничего не пишешь об этом, а между тем я — главный заинтересованный! Означает ли твое молчание, что дела плохи? Или, наоборот, все хорошо, но ты загордился и пренебрегаешь своим старым другом? (Это шутка...).

Из этого письма видно, почему Иван так и не закончил струнное трио, свой первый заказ от «Радио Франс» (Radio France).

Письмо от 24 марта 1978 года:

«Мой дорогой Брюс,
Я собирался тебе написать, что получил твое письмо, которое порадовало меня сразу несколькими вещами. Сначала я хотел

⁴⁵ Банкар, Ален (Alain Bancquart, р. 1934) — французский композитор. Ученик Д. Мийо. Пропагандист творчества Скрябина, Вышнеградского и Обухова.

достаточно пространно поговорить с тобой о наброске твоего четвертитонового сочинения, но предпочитаю сделать это позднее, когда ты его закончишь... Чтобы как следует разобраться, мне бы пришлось снять копию с твоей рукописи, чтобы проставить в ней обозначения четвертей тона. А затем проанализировать ее при помощи моих таблиц, чтобы увидеть наверняка, в какой степени ты „верен“ „графам“, составляющим таблицы, а в какой — нет. И если ты не верен, то посмотреть, намеренно или нет. И все это нужно разбирать только вместе... Кроме того, советую приписать (как я сделал в своих *Интеграциях*) под партиями двух фортепиано клавира с обозначениями четвертей тона».

В то время я сочинял свое самое первое микротоновое произведение *Режим 11, тип А* для двух фортепиано, настроенных с разностью в четверть тона. Думается, я был первым композитором, использовавшим организацию высот в микроинтервалах именно так, как это было задумано и проработано Вышнеградским. Этим и объясняется его интерес к моей пьесе, из которой я послал ему несколько фрагментов. В процессе сочинения я сделал набросок клавира с обозначением четвертей тона, суммирующий текст обеих партий. Затем материал следовало распределить между двумя фортепиано: фортепиано 1 (с нормальным строем) и фортепиано 2 (настроенном на четверть тона ниже). В партитуре своих *Интеграций* ор. 49 Иван сначала выписал две партии фортепиано (для исполнения), а затем под ними — на одном нотоносце (с обозначением четвертей тона) клавира для анализа. Мне, разумеется, тоже следовало бы прислать ему подобную партитуру фрагмента своего сочинения.

Пьеса *Режим 11, тип А* — это частный случай использования «неоктавных ладов», то есть циклов, которые повторяются не внутри октавы, а внутри интервала шире или уже нее. *Режим 11* использует интервал большой септимы (11 полутонов). Иван снабдил меня таблицами для *Режима 11* и *Режима 13* (малая нона), а также для рядов в одну шестую тона, которые я использовал в своей *Поэме исступления* для трех разнонастроенных в $\frac{1}{6}$ тона фортепиано (1982): одно с нормальным строем, второе на шестую тона выше и третье на шестую часть тона ниже, — что в целом давало мне 36 звуков в октаве на расстоянии $\frac{1}{6}$ тона друг от друга.

Режим 11, тип А основан на четверичном дроблении звукоряда. Здесь большая септима делится на два равных интервала по 11 четвертей тона в каждом.

Тип С — это деление полутонового звукоряда. Здесь большая септима делится на два неравных интервала — кварту и увеличенную кварту.

Письмо от 13 августа 1979 года, понедельник:

«Мой дорогой Брюс,

Твоя открытка и несколько слов, которые ты написал, доставили мне большое удовольствие. Дом, где вы поселились, очень мил — игрушка, да и только. Очень симпатично выглядит также и лес на заднем плане. А внутри дом вам нравится (если забыть о шуме)? Мое здоровье все в том же состоянии. Я чувствую себя то лучше, то хуже — день на день не приходится. Чем меньше я „шевельюсь“, то есть устаю, тем лучше. А большего мне и не надо.

Главное — я работаю, хоть и медленно. К сожалению, так не может продолжаться вечно. Я опасаясь за будущее, которое потребует от меня дополнительных усилий. Особенно меня пугает концерт 5 октября в Центре Бобур (Centre Beaoburg)⁴⁶ <...> вкупе с репетициями. Но сейчас я стараюсь об этом не думать. Жизнь покажет.

Как быстро летит время! Уже середина августа... Мне очень жаль, что я не смог выбраться и погостить у вас хотя бы дней десять!

С нежностью ко всем вам,
Иван В.»

На август 1979 года, перед нашим возвращением в Канаду, мы сняли «хижину» (низкий домик с соломенной крышей) в Оруэ близ городка Сен-Жан-де-Мон в Вандее. Хижина была расположена у дороги, поэтому в определенные часы нас беспокоил шум машин. Мы предложили Ивану приехать погостить, но здоровье не позволило ему это осуществить.

Письмо от 16 сентября 1979 года:

«Дорогой Брюс,

Посылаю тебе наконец, как обещал, версию В двадцати девяти последних тактов моего *Второго симфонического фрагмента*⁴⁷, то есть дополнительные страницы, нумерация которых продолжает нумерацию партитуры, а также нумерацию каждой из двух групп, составляющих ансамбль четырех фортепиано... Ты можешь сыграть тот из вариантов, который тебе больше понравится. Старая версия, версия А, не так плоха. Она столь же со-

⁴⁶ Центр Жоржа Помпиду (Бобур).

⁴⁷ *Второй симфонический фрагмент* для четырех фортепиано в $\frac{1}{4}$ тона, литавр и ударных ор. 24 (1937).

зерцательна, но более спокойна, более мечтательна, чем версия В, которая с этим повторением нижнего *ми* несколько мрачновата. Короче говоря, делай, как пожелаешь...».

Это очень характерно для Ивана. Он не мог выбрать между двумя концовками *Второго симфонического фрагмента* (для двух фортепиано с нормальным строем и двух фортепиано, настроенных на четверть тона ниже). Он умер в больнице в конце сентября. Таким образом, мой концерт в январе 1980 года в Университете Макгилла стал концертом его памяти.

Литература

- [1] Вышнеградский 2001 — Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневники, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах: [в 2 кн.]. Кн. 2 / сост. и ред. А. Л. Бретаницкая, публ. Е. Г. Польдяева. Москва: Композитор, 2001. 320 с.
- [2] Остер 2010 — *Остер, Пол*. Запертая комната // *Остер, Пол*. Нью-Йоркская трилогия / перевод с англ. С. Э. Таска. Москва: Эксмо-Пресс, 2010. 416 с. Электронная версия: knigi-for.me, [?–2021]. URL: <https://knigi-for.me/books/proza/sovremennaja-proza/page-1-121835-pol-oster-zapertaya-komnata.html> (дата обращения: 01.03.2021).
- [3] Gayden 1973 — *Gayden L.* Ivan Wyschnegradsky. Frankfurt am Mein: Peters, 1973. 39 S.
- [4] Wyschnegradsky 1972 — *Wyschnegradsky, Ivan*. L'ultrachromatisme et les espaces non octavians // *La Revue musicale*. 1972. Nr. 290–291, pp. 73–130.

© Bruce Mather, 2021

© И. С. Воробьев, 2021

© Л. Г. Семёнова, 2021

My Memories of Ivan Wyschnegradsky

Mather, Bruce

Composer, pianist. Professor (1966–2001) of the University McGill (Montréal, Canada).
845 Sherbrooke Street West, Montréal, Québec H3A 0G4, Canada

Translated from the French by Lidia G. Semyonova

Publication, general edition and comments by Igor S. Vorobyov

Abstract. “My memories of Ivan Wyschnegradsky” by Canadian composer Bruce Mather is one of the unique testimonies about the last years of life and work (1974–1978) of the outstanding Russian composer, one of the founders of European microtonal music. Under the pen of Mather, Wyschnegradsky’s personality appears in its entirety: as a composer, theorist, teacher, and ascetic. Wyschnegradsky’s letters, which capture the composer’s style of speech and thinking, add special value to the text of his memoirs. At the same time, Mather conveys the spirit of the time and the nuances of the artistic life of France and Canada in the 1970s in short but precise strokes. In Russian, “Memoirs” by Bruce Mather is published for the first time.

Keywords: *Ivan Wyschnegradsky, Bruce Mather, microtonal music, Hélène Benois, Lucile Gayden, Pierrette Lepage, Darius Milhaud, Claude Ballif, Bengt Hambraeus, Paul Mefano, Olivier Messiaen, Nicolas Oboukhov.*

Submitted on: 31.08.2020

Published on: 15.03.2021

For citation: *Mather, Bruce.* “My Memories of Ivan Wyschnegradsky”, translated from the French by Lidia Semyonova, publication, general edition and comments by Igor Vorobyov. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 1 (2021), pp. 91–122 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.005.

Works Cited

- [1] Wyschnegradskiy, Ivan A. (2001). “Ivan Wyschnegradskiy: Piramida zhizni: Dnevnik, pis'ma, vospominaniya” [“Ivan Wyschnegradskiy: Pyramid of life: Diaries, letters, memories”]. In *Russkoe muzykal'noe zarubezh'e v materialakh i dokumentakh* [*Russian music abroad in Materials and Documents*]: [in 2 books]. Book 2, edited by Alla L. Bretanitskaya, publication by Elena G. Pol'dyaeva. Moscow: Kompozitor, 320 p. (in Russian).
- [2] Auster, Paul (2010). “Zapertaya komnata” [“Actes Sud”]. In Paul Auster, *N'yu-Yorkskaya trilogiya* [*The New York Trilogy*], translated from English by Sergey E. Task (in Russian). Available at: <https://knigi-for.me/books/proza/sovremennaja-proza/page-1-121835-pol-oster-zapertaya-komnata.html> (accessed 01.03.2021).

[3] Gayden, Lucile (1973). *Ivan Wyschnegradsky*. Frankfurt am Mein : Peters, 39 S.

[4] Wyschnegradsky, Ivan (1972) “L’ultrachromatisme et les espaces non octavians”. In *La Revue musicale*, no. 290–291 (1972), pp. 73–130.

© Bruce Mather, 2021

© Igor S. Vorobyov, 2021

© Lidia G. Semyonova, 2021

About the Author

Mather, Bruce

B. 1939. Composer, pianist. Professor (1966–2001) of the University McGill (Montréal, Canada).

845 Sherbrooke Street West, Montréal, Québec H3A 0G4, Canada



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)

УДК: 78.08

ББК: 85.313(2)

DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.006

**«Концерта партитура шумная...»
(из писем А. И. Кос-Анатольского к К. А. Эрдели)**

Подгузова, Марина Михайловна

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6

Аннотация. История создания и дальнейшая судьба Концерта для арфы с оркестром А. И. Кос-Анатольского рассматриваются на основе писем композитора к выдающейся отечественной арфистке К. А. Эрдели, принявшей активное участие в появлении этого сочинения, а также ставшей первой его исполнительницей. Эпистолярный, относящийся к периоду 1954–1970 годов, посвящен процессу работы Кос-Анатольского над партитурой и голосами первого украинского концерта для арфы. Одной из центральных тем корреспонденции также становится исполнительская и издательская судьба сочинения. В целом письма дают возможность составить живой портрет композитора, с полной отдачей посвятившего себя созданию советского произведения концертного жанра для арфы. Также предлагается взгляд на положение Концерта Кос-Анатольского в отечественном арфовом репертуаре.

Ключевые слова: *Анатолий Иосифович Кос-Анатольский, Ксения Александровна Эрдели, арфа, концерт для арфы с оркестром.*

Дата поступления: 11.11.2020

Дата публикации: 15.03.2021

Для цитирования: *Подгузова М. М. «Концерта партитура шумная...» (из писем А. И. Кос-Анатольского к К. А. Эрдели) // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 1. С. 123–138. DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.006.*

Марина Подгузова

«Концерта партитура шумная...» (из писем А. И. Кос-Анатольского к К. А. Эрдели)

Становление жанра сольного арфового концерта началось в XVIII веке с произведений Г. Ф. Генделя¹ и В. А. Моцарта². Первым отечественным сочинением такого рода стал Концерт виртуоза Мариинского театра, арфиста А. Цабеля³. В XX веке вышеназванный жанр переживает период развития, подлинного расцвета. Появляется значительное количество новых произведений, в них формируется определенный круг технических и стиливых приемов.

Без преувеличения можно утверждать, что существенная часть отечественных сочинений подобного рода была создана при содействии блистательной арфистки Ксении Александровны Эрдели, которая на протяжении всей своей исполнительской деятельности неустанно привлекала выдающихся советских композиторов к созданию произведений для своего инструмента.

К. А. Эрдели вела обширную деловую переписку, основной темой которой были настоятельные просьбы писать новые сочинения для арфы. Ксения Александровна сотрудничала с М. М. Ипполитовым-Ивановым, Р. М. Глиэром, Д. Б. Кабалевским, Б. В. Асафьевым и многими другими ведущими композиторами нашей страны. В результате такого творческого содружества отечественный арфовый репертуар значительно обогатился. Назовем Концерт для арфы ми мажор Р. М. Глиэра⁴, который сразу же приобрел большую популярность. По сей день это сочинение широко исполняется современными арфистами с концертной эстрады.

Инициатором появления Концерта для арфы с оркестром Анатолия Кос-Анатольского стала украинская арфистка Виктория Петровна Полтарева⁵.

¹ Гендель Г. Ф. Концерт для арфы с оркестром B-dur op. 4 № 6 HWV 294 (1736).

² Моцарт В. А. Концерт для флейты и арфы с оркестром C-dur KV 299 (1778).

³ Цабель А. Концерт для арфы с оркестром c-moll op. 35 (1904).

⁴ Глиэр Р. М. Концерт для арфы с оркестром Es-dur op. 74 (1938).

⁵ Полтарева, Виктория Петровна (1919–1991) — советская арфистка, в описываемое время преподаватель, а позднее — профессор Львовской консерватории. Родилась в дворянской семье, в городке Ромны Полтавской губернии. Отец во время Первой мировой войны служил генерал-интендантом территорий, занятых войсками Российской империи на Австро-Венгерском фронте, позже был юристом. Избегая преследований,

Виктория Петровна училась у Ксении Александровны Эрдели в период 1938–1944 годов, и, вероятно, была свидетельницей совместной работы своего педагога с одним из ведущих отечественных композиторов — Р. М. Глиэром — над сольным арфовым Концертом. В 1954 году Полтарева уже сама сотрудничала с А. И. Кос-Анатольским, помогая создать первое украинское сочинение концертного жанра для арфы.

Произведение было уже почти закончено, когда к работе над ним подключилась Ксения Александровна. Она же написала и арфовую каденцию. Вот что вспоминала сама арфистка о том, как начиналось ее творческое сотрудничество с Анатолием Иосифовичем Кос-Анатольским:

«Однажды, в июне 1954 года <...> мне позвонил по телефону незнакомый человек, назвал себя композитором Кос-Анатольским из Львова и просил принять его. Оказалось, что этот композитор <...> решил написать Концерт для арфы и вчерне уже окончил его» [Эрдели 1967, 141].

Партия арфы требовала корректировки, и автор сочинения попросил Ксению Александровну отредактировать ее. Совместная деятельность арфистки и композитора началась в Карпатах во время летних студенческих каникул. Из воспоминаний К. А. Эрдели:

«Наслаждаясь природой, я работала над Концертом. Анатолий Иосифович <...> приходил ко мне три-четыре раза в неделю. Я проигрывала ему на арфе свои дополнения, изменения и но-

обусловленных деятельностью отца, семья переехала в Ленинград, где Полтарева поступила на фортепианный факультет консерватории и одновременно училась игре на арфе у профессора Н. И. Амосова. В 1937 году отец арфистки был арестован и расстрелян, что стало причиной переезда семьи в Москву. Виктория Петровна продолжила обучение игре на арфе в Московской консерватории у К. А. Эрдели. В 1941 году молодую арфистку пригласили работать в Ереванский оркестр на один сезон. Начало войны она застала в Армении. Вернуться в Москву было невозможно, и Виктория Петровна осталась в Ереване. По окончании сезона арфистка была приглашена в оркестр Рашида Бейбутова. Коллектив выехал на гастроли в Иран, где Полтарева заболела тропической лихорадкой и попала в госпиталь. Вернувшись в Москву только в 1944 году, она окончила Московскую консерваторию и была направлена во Львов по «распределению молодых кадров на периферию». В дальнейшем арфистка во многом повторила судьбу своего отца. В 1945 году она была арестована за иностранную переписку, которую вела со своими друзьями, приобретёнными во время гастролей в Иране. Виктория Петровна провела под арестом девять месяцев, но была оправдана и восстановлена на работе. В 1969 году Полтарева защитила кандидатскую диссертацию на тему «Проблемы развития искусства игры на арфе в Советском Союзе» (Киев). В 1986 году — переехала в Киев, где продолжала концертную деятельность до конца жизни.

вые технические пассажи. Анатолий Иосифович под мою музыкальную диктовку записывал всё это» [Эрдели 1967, 142].

Концерт был завершён летом, и к началу учебного года Ксения Александровна вернулась в Москву. Последние коррективы, которые автор вносил в сочинение, обсуждались в переписке. Это и стало одной из центральных тем корреспонденции двух выдающихся музыкантов на протяжении многих лет.

Письма А. И. Кос-Анатольского к К. А. Эрдели содержатся в архивном фонде блистательной арфистки, хранящемся в Российском национальном музее музыки⁶. Эпистолярный, охватывающий более полутора десятка лет (1954–1970), помогает воссоздать процесс появления на свет нового масштабного произведения для арфы, а также, на примере выше-названного сочинения, даёт возможность составить мнение о ходе формирования советского арфового репертуара.

Письма Ксении Александровны к композитору пока не найдены. Думается, что и они представляли бы значительный интерес и могли бы существенно дополнить картину создания Концерта, детализируя этапы работы над партией солирующего инструмента. Однако и сохранившаяся часть корреспонденции позволяет достаточно подробно изучить процесс написания и судьбу нового сочинения.

К началу работы над Концертом заслуженная артистка РСФСР, профессор Московской консерватории Ксения Александровна Эрдели имела обширный исполнительский опыт, тридцать лет проработав в Большом театре и став одной из блистательных концертирующих исполнительниц на арфе. Анатолий Иосифович, автор опер, балетов, произведений для симфонического оркестра, лауреат Сталинской премии, в то время преподавал во Львовской консерватории.

Переписка двух музыкантов, начавшаяся как обмен профессиональными мнениями, со временем превратилась в дружеское общение. Деловой тон стал доверительным, сердечным. В письмах мелькают теплые воспоминания о совместной работе в Карпатах. Кос-Анатольский даже посвятил стихотворение этому прекрасному периоду творчества:

«О, божеская, златострунная
Тебе тоска моя безумная
И ночь карпатская, ночь лунная,
Концерта партитура шумная.

⁶ РНММ. Ф. 347. №№ 1852–1901, 8312.

Прими же, золотая арфа,
Привет на крыльях телеграфа.
Сигнал моей посылки ценной
И арфной страсти неизменной»⁷.

Первые письма датированы осенними месяцами 1954 года. Это — время заключительной корректуры Концерта перед его первым исполнением. Корреспонденты обсуждали последние правки и уточнения. На финальном этапе работы Анатолий Иосифович вносил лишь мелкие исправления в арфовую партию, стараясь не обременять солистку переучиванием нотного текста перед премьерой сочинения:

«В финале (III часть) я убрал немного этого надоедающего фамажора, но это всё ни в чём не меняет партии арфы, кроме одного единственного аккорда. Под номером 25 III части сейчас должен быть у арфы не аккорд F-dur, а только аккорд Des-dur»⁸.

Работа над Концертом постепенно подходила к концу. Первое исполнение было назначено во Львове на 30 ноября 1954 года. Принимая Ксению Александровну в своем городе, композитор старался обеспечить ей максимально комфортные условия, организовать совместное выступление с оркестром Львовской филармонии на высоком уровне:

«Я немедленно связался с Гончаровым — художественным руководителем Львовской филармонии, который просил передать Вам привет и сообщить, что всё будет так, как Вы желаете.

Мы надеемся, что Вы предупредите нас телеграммой о своём выезде, что даст нам возможность встретиться Вас на вокзале»⁹.

Перед концертом состоялась репетиция, оркестром дирижировал Николай Филаретович Колесса¹¹. Исполнительский стиль Ксении Александровны всегда отличался яркой эмоциональностью; такого же исполнения

⁷ РНММ. Ф. 347. № 1855. Л. 5. Из письма от 29 июня 1955 г., Косов.

⁸ РНММ. Ф. 347. № 1854. Л. 3. Из письма от 19 ноября 1954 г., Львов.

⁹ РНММ. Ф. 347. № 1853. Л. 2. Предположительно ноябрь 1954 года, Львов.

¹⁰ РНММ. Ф. 347. № 1853. Л. 2об.

¹¹ Колесса, Николай Филаретович (1903–2006) — советский композитор, симфонический, оперный и хоровой дирижер, педагог. Народный артист СССР (1991). Кавалер ордена Ленина (1961). Лауреат Государственной премии Украинской ССР имени Т. Г. Шевченко (1983). Герой Украины (2002). В описываемое время — доцент, ректор Львовской консерватории имени Н. Лысенко.

требовала она и от оркестра. В первый момент это не понравилось дирижеру. И он, как вспоминала арфистка, заметил: «Темперамент, регулируемый рассудком, — великая сила, которая не всем дана и которой многие музыканты завидуют» [Эрдели 1967, 142]. Однако солистке и дирижеру удалось прийти к общему мнению относительно трактовки сочинения, и премьера прошла с огромным успехом. Через несколько дней во Львовском отделении Украинского театрального общества¹² состоялось повторное исполнение Концерта, которое, как и первое, было прекрасно встречено публикой. Отметим, что произведение для арфы с оркестром во львовских концертных залах звучало впервые.

Несмотря на признание нового сочинения большой слушательской аудиторией, композитор не переставал редактировать свое детище. Фактически через год после премьеры Концерта Кос-Анатольский писал:

«Теперь о самой партитуре. Прошу обратить внимание на страницы: 38, 39, 40, 41, где я „поднял“ арфную партию на октаву, ибо, слушая много раз запись Концерта по радио, я убедился в том, что там арфа „проваливалась“ в низком регистре против реплик оркестра. Это — единственное, что относится к арфе.

Остальные „новости“ касаются удвоения некоторых фраз и реплик в оркестре, там, где опять-таки я убедился, что что-то пропадает и недостаточно выделяется, как бы этого хотелось. Это уж не касается арфной партии.

Например, страница 99 — *viola*, страница 100 — *I violino*, страница 181 — *fagot*, страница 182 — *fg, corno I*, страница 180 — *fagot* и т. д. Всё это несущественно. Но если Ваш рижский дирижёр соизволит эти мелкие прелести осуществить (это нужно вписать в голоса), то прошу его искренне поблагодарить „от имени композитора, лауреата Сталинской премии А. Кос-Анатольского“.

Впрочем, все мои мелкие корректуры видны в партитуре, поскольку я всё исправил синими чернилами¹³, а партитура писана, в основном, тушью. Голоса, которые я Вам послал — это те самые, с которыми Вы уже дважды концертировали, значит, ошибок нет, но, повторяю, можно бы туда вписать некоторые мелкие добавления, вышеупомянутые»¹⁴.

Одновременно с тщательной отделкой оркестровых голосов шла работа и над транскрипцией Концерта для арфы в сопровождении струнного

¹² Украинское театральное общество — творческая организация, объединяющая работников театра Украинской ССР, основана в Киеве в 1944 году.

¹³ РНММ. Ф. 347. № 1856. Л. 5. Из письма от 29 июня 1955 г., Львов.

¹⁴ РНММ. Ф. 347. № 1856. Л. 5 об.

квинтета, о чем Кос-Анатольского просила Эрдели. Композитор приступил к записи партий квинтета еще до премьеры сочинения, в середине ноября 1954 года.

«Сейчас работаю над переложением Концерта для струнного квинтета (по Вашему желанию), а клавиром буду заниматься, когда таков окажется нужен»¹⁵.

Однако работа над партитурой квинтета затянулась. Закончена она была лишь в 1957 году и уже в варианте для арфы и струнного квартета.

«О Квартете я не забыл, наоборот, я уже всё обещанное сделал и сейчас сдал партитуру в переписку. После переписки и корректуры я немедленно Вам вышлю, а, возможно, что в конце марта буду на Съезде композиторов в Москве¹⁶, и тогда Вам лично привезу этот квартетный вариант нашего Концерта»¹⁷.

Очень скоро после премьеры Концерт для арфы с оркестром был записан на радио. Сочинение многократно исполнялось К. А. Эрдели, в том числе, во время гастрольных поездок по стране, и вызвало большой интерес среди широкого круга арфисток. Вот что писал Анатолий Иосифович об очередном исполнении своего произведения:

«У нас будет Пленум композиторов Львова 28, 29, 30 октября с. г. [1955 — М. П.]. На этом Пленуме Наташка¹⁸ будет играть I часть моего Концерта»¹⁹.

Ксения Александровна, являясь первой исполнительницей сочинения, со своей стороны активно способствовала широкому знакомству музыкантов и руководства в музыкальной культуре с новым Концертом. Приведу письмо, адресованное Ф. Е. Козицкому²⁰:

¹⁵ РНММ. Ф. 347. № 1854. Л. 3об. Из письма от 19 ноября 1954 г., Львов.

¹⁶ Речь идет о II Всесоюзном съезде композиторов, который состоялся 28 марта — 5 апреля 1957 года.

¹⁷ РНММ. Ф. 347. № 1862. Л. 11. Из письма от 4 марта 1957 г., Львов.

¹⁸ Мальчевская, Наталья Павловна (р. 1940) — арфистка, ученица К. А. Эрдели. Заслуженная артистка РФ. В настоящее время солистка Саратовской филармонии имени А. Г. Шнитке.

¹⁹ РНММ. Ф. 347. № 1856. Л. 8. Из письма от 29 июня 1955 г., Львов.

²⁰ Козицкий, Филипп Емельянович (1893–1960) — советский композитор, музыковед. Заслуженный деятель искусств УССР (1943). Заведующий кафедрой истории музыки

«Так как Кос-Анатольскому как автору неудобно самому предлагать исполнение своего произведения, то очень желательно, чтобы Вы как Председатель Союза композиторов Украины внесли такое предложение и написали бы ходатайство на имя Хренникова о включении Концерта Кос-Анатольского в план для показа на Пленуме²¹.

Очень желательно, чтобы Вы указали в Вашем ходатайстве, что Концерт очень хорошо прошёл²² в Киеве и во Львове, и что он исполняется по киевскому радио.

Оргкомитет Пленума состоит из следующих товарищей: Комитас, Хренников, Шапорин, Белый.

Я высказала свои соображения Шапорину, но мне нужна Ваша поддержка.

Очень прошу Вас поскорее ответить мне по этому вопросу, который меня крайне интересует. Не откажите в любезности прислать мне авиаответ»²³.

Новым советским концертом заинтересовались и зарубежные исполнители. Одним из них был ведущий американский арфист Аристид Вюрцлер²⁴.

«Уважаемая, дорогая Ксения Эрдели!

13 июня буду в Москве. У меня к Вам большая просьба: если бы Вы были так любезны и дали бы переписать для меня I, II, III части Концерта Кос-Анатольского, чтобы я мог взять с собой, так как я их не смогу достать.

Киевской консерватории, профессор. В 1943–1948 годах являлся заместителем председателя Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров Украинской ССР. В 1952–1956 — председатель правления Союза композиторов Украинской ССР.

²¹ Речь идет о показе сочинения А. И. Кос-Анатольского на X Всесоюзном пленуме правления Союза композиторов, который состоялся 22–24 января 1957 года. Председателем Союза Советских композиторов в то время являлся Т. Н. Хренников.

²² РНММ. Ф. 347. № 672. Л. 26. 15 марта 1956 г.

²³ РНММ. Ф. 347. № 672. Л. 26об.

²⁴ Вюрцлер (Вюртцлер фон), Аристид (1925–1997) — венгеро-американский арфист, педагог. Игре на арфе начал обучаться в 12 лет. Окончил Музыкальную академию Ференца Листа в Будапеште. Работал в Детройтском симфоническом оркестре и Нью-Йоркской филармонии. Преподавал в Нью-Йоркском университете, Нью-Йоркском Куинз-колледже, Бриджпортском университете в Коннектикуте, а также Университете Хофстра, где ежегодно организовывал мастер-классы ведущих арфистов мира (П. Жаме, Г. И. Цингеля, В. Г. Дуловой). В 1970 году основал концертирующий квартет арф, для которого создал репертуар из почти двухсот произведений. Квартет выступал в более чем шестидесяти странах, записал множество компакт-дисков. Аристид Вюрцлер — автор значительного числа сочинений и транскрипций для арфы.

Я беру с собой концертные пьесы, разные соло и ноты камерно-инструментальной музыки.

Буду Вам очень обязан. Заранее благодарю. Надеюсь Вас застать в хорошем состоянии»²⁵.

А композитор хлопочет о передаче нот для еще одной американской арфистки:

«Две партитуры Концерта уже есть в Польше. Днями — арфистка²⁶ американского Филадельфийского оркестра²⁷ в одном разговоре в Киеве спрашивала, нет ли кроме Концерта Глиэра ещё какого-нибудь Концерта. Ей сказали о моём, и она выразила желание его достать. Но ей ответили, что он ещё не напечатан. И вот, я предлагаю такое: я готов в ближайшие дни выслать оркестровую партитуру Концерта на Ваш адрес. Не были бы Вы²⁸ склонны лично или через любезность Софии Ивановны²⁹ передать партитуру этой арфистке, когда Филадельфийский оркестр будет в Москве. Можно бы вначале с этой арфисткой связаться, а потом, когда этот оркестр возвратится опять в Москву из гастролей в Ленинграде, вручить ей партитуру, которую я тем временем подошлю на Ваш адрес.

<...>. Думаю, что всё это было бы очень приятно, несмотря на то, сыграет она этот Концерт или нет»³⁰.

Премьерный успех, широкая концертная география, особенно в первые годы, записи на радио и телевидении — всё это должно было служить достаточными условиями для публикации вновь созданного сочинения.

²⁵ РНММ. Ф. 347. № 1359. Л. 1. Из письма от 13 июня 1956 г.

²⁶ По-видимому, речь идет о солистке Филадельфийского оркестра Мерилин Костелло (1925–1998). М. Костелло родилась в Кливленде, начала заниматься музыкой как пианистка. В 14 лет стала осваивать игру на арфе. Позже училась в Кёртисовском институте музыки у Карлоса Сальседо. Будучи студенткой второго курса (1945), начала работать в качестве второй арфы Филадельфийского оркестра. Уже в 1946 году стала солисткой оркестра и проработала на этом месте 46 лет, до 1992 года. С 1962 года преподавала в Кёртисовском институте музыки. Среди ее учеников — арфисты, работающие в ведущих оркестрах мира, в том числе в Берлинской филармонии, оркестре Метрополитен-опера, Сент-Луисском симфоническом оркестре и Национальном симфоническом оркестре.

²⁷ В 1958 году состоялись гастролы Филадельфийского оркестра в СССР. За время пребывания в Советском Союзе было дано 12 концертов, все они прошли с большим успехом.

²⁸ РНММ. Ф. 347. № 1863. Л. 12. Из письма от 28 мая 1958 г., Львов.

²⁹ Муромцева, София Ивановна (1903–1982) — секретарь К. А. Эрдели.

³⁰ РНММ. Ф. 347. № 1863. Л. 12 об. Из письма от 28 мая 1958 г., Львов.

Однако издательская судьба Концерта в начале его существования оказалась далеко не самой простой и успешной.

Первые сдержанные упоминания о возможной публикации произведения появляются в письмах композитора к Ксении Александровне уже летом 1955 года:

«Если бы когда-нибудь встал серьезно вопрос об издании Концерта, тогда мне было бы необходимо еще раз взять партитуру к исправлению, ибо я, учитывая некоторые замечания, немного переменял основной мотив III части. На партию арфы это имеет минимальное влияние, больше это отразилось на оркестровке»³¹.

Работа над последними правками заняла довольно длительное время. Только в 1958 году Анатолий Иосифович начал вести переговоры с издательством:

«Спешу сообщить Вам, что сегодня я, в конце концов, отправил в издательство «Советский композитор» на имя С. Стемпневского³² рукописи нашего арфного Концерта, специально переписанные для издательства, а именно:

- а) Партитуру для арфы с оркестром;
- б) Клавір;
- в) Транскрипцию для арфы и струнного квартета.

На каждой из рукописей³³ написано, что редакция арфной партии принадлежит Вам. Кроме того, весь Концерт, разумеется, само собой, — Вам. Сейчас просьба к Вам действовать на полный ход.

Будем надеяться, что Концерт этот, в конце концов, дождётся печати, а пока пусть заключат договор»³⁴.

Однако выход в свет сочинения затягивался, переговоры «буксовали»:

³¹ РНММ. Ф. 347. № 1857. Л. 6. Из письма от 23 июля 1955 г., Львов.

³² Стемпневский, Станислав Владиславович (1923–1996) — композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР. В описываемое время заведующий оперно-симфонической редакцией издательства «Советский композитор». В 1954–1956 годах — редактор издательства «Музгиз». Также являлся старшим музыкальным редактором «Мосфильма», заместителем главного редактора репертуарно-редакционной коллегии по музыкальным произведениям Министерства культуры СССР. В 1970–1973 годах был ответственным секретарем правления Союза композиторов РСФСР, с 1975 года — заместителем главного редактора Главной редакции музыкальных программ Гостелерадио СССР.

³³ РНММ. Ф. 347, № 1865. Л. 14. Из письма от 13 июля 1958 г., Львов.

³⁴ РНММ. Ф. 347. № 1865. Л. 14 об.

«Недавно я выслал в издательство партитуру, клавир и квартетную транскрипцию арфного Концерта заместителю главредактора Стемпневскому, о чём и Вам отдельно написал письмо. Пока никакого ответа из издательства нет»³⁵.

Через год проволочек Кос-Анатольский получил отказ в публикации Концерта:

«Что касается моего арфного Концерта, то из Москвы я получил отрицательный ответ за подписью того самого Аксюка³⁶, который лично заверил меня неоднократно в том, что Концерт будет издан. Я не думаю вдаваться с ним в дискуссию. Я послал Концерт в Киевско-Украинское отделение Всесоюзного музыкального издательства «Советский композитор» — ул. Чекистов, 3, главному редактору Малышеву³⁷. Сегодня я рад узнать от Вас, что именно это Вы и советуете сделать. Если Вы будете так любезны организовать соответствующую заявку из Московской консерватории, то буду Вам очень благодарен.

Из других консерваторий это также можно сделать, так как Концерт играют в Киеве, Харькове, Одессе, Вильнюсе, Ленинграде, Запорожье, Луганске (т. е. Ворошиловграде). Это я сделаю через Викторию Петровну, потому что мне самому неудобно заниматься агитацией»³⁸.

Однако и в Киевском отделении издательства дело не двигалось. Через два года — в 1961-м — Кос-Анатольский сетовал на то, что Концерт так и остался рукописью:

«Весь нотный материал (клавир, партитура оркестровая и партитура квартетная) сейчас лежат в Киеве в издательстве «Советский композитор», где (неофициально пока что) обещают издать. Но это еще не твердо.

³⁵ РНММ. Ф. 347. № 1866. Л. 15, 15 об. Из письма от 5 августа 1958 г., Львов.

³⁶ Аксюк, Сергей Васильевич (1901–1994) — советский композитор и музыкальный критик. В описываемое время — главный редактор издательства «Советский композитор». Был также консультантом правления Союза композиторов СССР (1951–1956), секретарем правления Союза композиторов СССР (1957–1962).

³⁷ Малышев, Юлий Владимирович (1924–2006) — украинский музыковед, критик и педагог. В 1952–1953 годах преподавал в Киевской консерватории. В 1953–1957 годах являлся консультантом отдела науки и культуры ЦК КП Украины. В описываемое время — ответственный секретарь правления Союза композиторов Украины, а также — главный редактор Украинского отделения издательства «Советский композитор». С 1966 года являлся главным редактором издательства «Музична Україна».

³⁸ РНММ. Ф. 347. № 1869. Л. 19 об. Из письма от 21 августа 1959 г., Львов.

Начинать опять разговоры с Московским издательством — это очень для меня трудно и малоперспективно. Если Вы считаете возможным сделать что-либо со своей стороны, конечно, я не только не возражаю, но и буду благодарен»³⁹.

В 1963 году, после множества отсрочек, Концерт впервые вышел в свет, однако оформление издания не соответствовало ожиданиям композитора и первой исполнительницы. Анатолий Иосифович ощущал свою вину в том, что не доглядел, и в печать вышла верстка, не отражающая участие Ксении Александровны в работе над сочинением:

«Когда я проводил корректуру Концерта, на первой странице сверху согласно моему требованию была надпись о том, что Концерт посвящен Вам.

Потом мне больше не предоставлено было возможности окончательной корректуры, и когда я получил готовый первый авторский экземпляр и сразу с большим⁴⁰ огорчением заметил, что эта надпись не была напечатана.

Издатели извиняются в разнообразных вариантах, но, конечно, ничего уж нельзя сделать.

Я умоляю Вас не огорчаться этой неприятностью чрезмерно.

Никто и никогда не сможет смазать чудесного факта, что этот арфный (а потом фортепианный) Концерт посвящён только Вам!!!»⁴¹ (подчеркнуто автором письма — М. П.).

Возможно, эмоциональное свидетельство композитора о посвящении Концерта блистательной арфистке, а также ее роли в создании сочинения связано с неоднозначной ситуацией, возникшей по этому вопросу между Ксенией Эрдели и ведущей украинской исполнительницей Викторией Полтаревой, принявшей непосредственное участие в работе над произведением в начальной стадии. Вот что писала Виктория Петровна Д. Р. Рогаль-Левицкому⁴²:

³⁹ РНММ. Ф. 347. № 1893. Л. 23об. Из письма от 30 июля 1961 г., Львов.

⁴⁰ РНММ. Ф. 347. № 1877. Л. 27. Из письма от 26 декабря 1963 г., Львов.

⁴¹ РНММ. Ф. 347. № 1877. Л. 27об.

⁴² Рогаль-Левицкий, Дмитрий Романович (1898–1962) — советский музыковед, педагог, профессор Московской консерватории, кандидат искусствоведения. В 1931–1938 годах работал в музыкальной редакции (Музгиз) государственного издательства. Рогаль-Левицкий сыграл значительную роль в развитии жанра оркестровой сюиты. Оркестровал ряд опер русских композиторов. Составлял партитуры ряда произведений С. С. Прокофьева по его клавирам с размеченной инструментровкой. Осуществил полную редакцию оперы «Кармен» Ж. Бизе (М., 1953, 1956). В 1925 году Рогаль-Левицкий

«Теперь, относительно Эрдели. <...>. Концерт для арфы Кос-Анатольского она присвоила себе, хоть он написан для меня и по моей инициативе, и при большом моем труде в первой редакции, где многие куски в редакции Эрдели остались неизменными» [Подгузова 2010, 125].

Однако сама Полтарева в своей монографии «Творческий путь К. А. Эрдели» отмечала, что именно Ксения Александровна принимала участие в создании вышеназванного Концерта. Отметим, что последнее издание сочинения, увидевшее свет в Киеве уже после ухода из жизни его автора, вышло с пометкой о редакции партии арфы В. П. Полтаревой⁴³.

Концерт для арфы с оркестром А. И. Кос-Анатольского сразу же после своего появления стал очень популярен и востребован среди отечественных и зарубежных арфистов. Однако постепенно сочинение сошло со сцены. Сегодня Концерт, с таким энтузиазмом принятый в первые годы своего существования, фактически не исполняется.

По-видимому, причиной тому служит некоторое сходство тематизма, музыкального языка и ряда приемов, использованных в партии солирующего инструмента, в сочинениях для арфы с оркестром Глиэра и Кос-Анатольского. Это отмечает и Н. Х. Шамеева⁴⁴:

«Концерт Кос-Анатольского продолжает ту линию развития арфового концерта, которая началась от Глиэра, вернее, это произведение вслед за Концертом Василенко повторяет многое из того, что уже написал Глиэр» [Шамеева 1994, 44].

Думается, что сочинение Глиэра, также созданное при активном содействии Ксении Эрдели, оказало сильнейшее — одновременно благотворное и губительное — влияние на Кос-Анатольского, выделяясь как более яркое и самобытное, и тем самым сократило исполнительскую судьбу первого украинского Концерта для арфы.

Письма А. И. Кос-Анатольского к К. А. Эрдели не только дают возможность составить непосредственный, живой портрет композитора,

окончил Московскую консерваторию по классу арфы М. А. Корчинской. Именно как к профессиональному арфисту и обращается к нему в своих письмах Полтарева.

⁴³ Кос-Анатольский А. И. Концерт для арфы с оркестром / ред. партии арфы В. П. Полтаревой. Киев, 1986. 72 с.

⁴⁴ Шамеева, Наталия Хамидовна (р. 1939) — отечественная арфистка, заслуженная артистка РФ, заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения. Долгое время являлась солисткой оркестра Большого театра. В настоящее время — профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.

создающего новое масштабное сочинение для арфы, но и являются уникальным материалом в контексте изучения вопросов отечественного арфового творчества и исполнительства середины XX века. Дальнейшее исследование архивных источников в этом направлении поможет воссоздать детальную картину развития отечественного композиторского творчества в арфовом искусстве.

Аббревиатуры

РНММ — Российский национальный музей музыки (г. Москва)

Литература

- [1] Подгузова 2010 — *Подгузова М.* Арфовое искусство России первой половины XX века (творчество, исполнительство). Москва: Эдитус, 2010. 210 с.
- [2] Шамеева 1994 — *Шамеева Н.* История развития отечественной музыки для арфы (XX век). Москва: [б. и.], 1994. 146 с.
- [3] Эрдели 1967 — *Эрдели К.* Арфа в моей жизни. Москва: Музыка, 1967. 239 с.
- © М. М. Подгузова, 2021

Сведения об авторе

Подгузова, Марина Михайловна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8397-477X>

SPIN-код: 4149-2646

e-mail: marina.podguzova@gmail.com

Кандидат искусствоведения (2009), редактор отдела компьютерных технологий и информационной безопасности Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6

“This Noisy Concerto Score...” (From the Letters of Anatoliy Kos-Anatolsky to Kseniya Erdeli)

Podguzova, Marina M.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russia

Abstract. The article is dedicated to the history of creation and the future fate of the Concerto for harp and orchestra by Anatoliy Kos-Anatolsky, which are considered on the basis of the composer's letters to the outstanding national harpist Kseniya Erdeli, who took an active part in the appearance of this composition, and also became its first performer. The epistolary dating back to the period of 1954–1970 is dedicated to the process of Kos-Anatolsky's work on the score and voices of the first Ukrainian concerto for harp. One of the central topics of the correspondence is also the performing and publishing fate of the work. In general, the letters make it possible to draw a live portrait of the composer, who fully immersed himself in creating the Soviet work of the concert genre for harp. It also offers a look at the place of the newly created composition in the national harp repertoire.

Keywords: *Anatoliy Kos-Anatolsky, Kseniya Erdeli, harp, harp concerto.*

Submitted on: 11.11.2020

Published on: 15.03.2021

For citation: Podguzova, Marina M. “ ‘This Noisy Concerto Score...’ . From the letters of Anatoliy Kos-Anatolsky to Kseniya Erdeli”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 1 (2021), pp. 123–138 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.006.

Works Cited

- [1] Podguzova, Marina (2010). *Arfovoye iskusstvo Rossii pervoy poloviny XX veka (tvorchestvo, ispolnitel'stvo)* [*Harp art of Russia in the first half of the 20th century (creativity, performance)*]. Moscow: Editus, 210 p. (in Russian).
- [2] Shameeva, Natalia (1994). *Istoriya razvitiya otechestvennoy muzyki dlya arfy (XX vek)*. [*The history of the development of domestic music for harp (XX century)*]. Moscow, 146 p. (in Russian, unpublished).
- [3] Erdeli, Ksenia (1967). *Arfa v moey zhizni* [*Harp in my life*]. Moscow: Muzyka, 239 p. (in Russian).

About the Author

Podguzova, Marina M.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8397-477X>

SPIN-код: 4149-2646

e-mail: marina.podguzova@gmail.com

PhD (2009), Editor of the Department of Computer Technologies and Information Security of Moscow State Tchaikovsky Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russia



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY4.0)

Рецензии

УДК 781.7

ББК 85.313(2)

DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.007

Новое учебное пособие по истории фольклористики и этномузыкологии

Некрылова, Анна Фёдоровна

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4

Аннотация. Новаторское учебное пособие по истории фольклористики и этномузыкологии, созданное преподавателями Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, состоит из двух частей. Основу первой части составляет прошедший многолетнюю апробацию лекционный материал (семь разделов соответствуют главным этапам формирования и развития российской этномузыкологии на протяжении XVIII–XIX веков); во вторую часть пособия вошли биобиблиографические словарные статьи, посвященные деятелям культуры, внесшим свой вклад в становление отечественной музыкальной фольклористики. Обе части, дополняя друг друга, воссоздают историко-культурный контекст, без которого трудно осмыслить причины широкого общественного интереса к традиционному музыкальному наследию России. Особое внимание уделяется важнейшим научным направлениям, достижениям исследователей в области теории и методологии изучения фольклора. Рассматривается масштабная деятельность представителей разных слоев населения по сбору и накоплению фольклорного материала, особенности использования песенного и инструментального фольклора в произведениях композиторов, в исполнительской практике музыкантов. В пособии дается обзор наиболее показательных нотных публикаций — от любительских до сугубо научных. Ценность учебного издания рецензент также видит в обильном цитировании первоисточников и внушительном списке литературы. В рецензии содержится несколько предложений по уточнению отдельных положений; автор выражает уверенность в необходимости включения данного пособия в качестве обязательной литературы для многих гуманитарных специальностей и направлений подготовки в сфере высшего образования.

Ключевые слова: учебное пособие, фольклористика, этномузыкология, историко-культурный контекст, библиография, персоналия.

Дата поступления: 20.02.2021

Дата публикации: 15.03.2021

Для цитирования: *Некрылова А. Ф.* Новое учебное пособие по истории фольклористики и этномузыкологии // *Opera musicologica*. 2021. Т. 13. № 1. С. 140–150.
DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.007.

Анна Некрылова

Новое учебное пособие по истории фольклористики и этномузыкологии

Лобкова Г. В., Иванова Т. Г. История фольклористики и этномузыкологии (конец XVIII–XIX век): учебное пособие / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова; ред. К. А. Мехнецова. Санкт-Петербург; Саратов: Амирит, 2020. 396 с. ISBN 978-5-00140-653-2

Лекционный курс «История фольклористики и этномузыкологии» не столь давно введен в систему высшего образования в связи с открытием в 1989 году в Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова «музыкальной фольклористики» как специализации в области музыковедения. Впервые примерная программа дисциплины была опубликована в 2005 году, когда этномузыкология была утверждена в качестве самостоятельной специальности [Мехнецов, Иванова, Лобкова 2005, 315–348].

Коллектив преподавателей под руководством А. М. Мехнецова, разрабатывая комплекс программ, опирался на научный багаж знаний и методов, на имеющиеся к тому времени экспедиционные материалы, на результаты архивных разысканий и, конечно, на свой долгий и богатый педагогический опыт. Курс «Истории фольклористики и этномузыкологии» здесь читается уже с 1989 года.

Теперь настала пора создания учебного пособия, которое и увидело свет в конце 2020 года.

Повторю сказанное мной¹ по отношению к другому учебному пособию, посвященному записям сказочного материала из архива Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова (2019), — «Сказки в записях А. С. Пушкина и их варианты в фольклорных традициях Северо-Запада России»². Настоящее пособие тоже выделяется среди образовательной

¹ См.: [Некрылова 2020, 59–62].

² Сказки в записях А. С. Пушкина и их варианты в фольклорных традициях Северо-Запада России (с экспедиционными материалами из фондов Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова): учебное пособие / сост. Т. Г. Иванова, Г. В. Лобкова. Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2019. 202 с.

литературы, адресованной студентам консерваторий, будущим фольклористам, этномузыкологам. Разумеется, оно основано на лекционном материале, но не одного преподавателя и даже не одной специализации. Само название пособия «История фольклористики и этномузыкологии» предполагает привлечение обширного историко-культурного контекста. Значит, необходим комплексный, междисциплинарный подход, обращение к смежным наукам. На примере рецензируемого пособия лишний раз убеждаешься, насколько плодотворной оказывается работа специалистов, представляющих разные стороны фольклористики, естественно, при глубоком взаимопонимании, едином отношении к традиционной культуре. В данном случае это содружество признанных ученых — музыковеда, этномузыколога Галины Владимировны Лобковой и филолога Татьяны Григорьевны Ивановой.

Учебное пособие состоит из двух частей. Первая представляет собой тексты лекций, читаемых в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова по базовой дисциплине «История фольклористики и этномузыкологии», с учетом всех наработок в рамках лекционного курса за последние тридцать с лишним лет. Вторая часть — ранее никогда не встречавшаяся в учебных пособиях — «Избранные словарные статьи» (их 55), посвященные деятелям русской культуры, внесшим значительный вклад в отечественную музыкальную фольклористику. Включение подобного материала стало возможным благодаря выходу в свет фундаментального пятитомного издания «Русские фольклористы: Биобиблиографический словарь. XVIII–XIX вв.» под редакцией Т. Г. Ивановой³.

В приложении дается таблица — «Хронологический указатель основных событий в сфере русской этномузыкологии конца XVIII — начала XIX века», где отражены основные научные труды, издания сборников, собирательская деятельность. Это чрезвычайно важное дополнение, наглядно демонстрирующее этапы развития музыкальной фольклористики, тенденции и приоритеты, наиболее характерные черты того или иного отрезка времени.

Две основные части учебного пособия не дублируют, но прекрасно дополняют друг друга. Если в лекционном материале акцент делается на собственно музыковедческой стороне, на деятельности именно в области фольклористики того или иного исследователя, композитора, собирателя, издателя, музыканта, то в словарных статьях дается достаточно

³ Русские фольклористы: Биобиблиографический словарь. XVIII–XIX вв.: в 5 т. / под ред. Т. Г. Ивановой. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2016–2020.

подробная биография персонажа, раскрываются его дружеские и коллегиальные связи, участие в разного рода мероприятиях, не имеющих прямого отношения к музыке и традиционной культуре, вклад в другие области культуры и науки. Считаю целесообразным включение во вторую часть пособия наряду с крупнейшими музыковедами, композиторами, причастными к этномузыкологии (А. П. Бородин, К. П. Вильбоа, А. К. Лядов, М. П. Мусоргский, А. Н. Серов и другие), нескольких фигур «второго плана» (например, В. А. Бирюков — учитель пения; П. И. Богатырев — исполнитель народных песен, выдающийся тенор; Е. П. Якубенко — песельница, собиратель песен в Тамбовской губ.). В результате предстает сложная, многогранная, в значительной степени объективная картина, в которой видное место занимает музыкальный фольклор и фольклористика, отзывавшиеся на потребности, запросы, достижения соответствующего времени, и в свою очередь, в определенном смысле формирующие культуру и гуманитарную научную сферу данной эпохи, вносящие свой вклад в развитие и таких наук, как акустика, механика, способствующие развитию печатного, типографского дела.

Хронологические рамки пособия оправданны: они охватывают важнейший период становления, формирования самой фольклористики и этномузыкологии. Первая часть включает семь разделов:

1. Начальный этап формирования общественного и научного интереса к народной песне (конец XVIII — первая треть XIX века).
2. Собрания и исследования народных песен середины XIX века. Деятельность членов «молодой редакции» журнала «Москвитянин». Народная песня в творчестве М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского.
3. Научная и собирательская деятельность В. Ф. Одоевского. Труды А. Н. Серова.
4. Деятельность П. П. Сокальского. Теоретические достижения Ю. Н. Мельгунова. Издание сборников, отражающих особенности многоголосия народных песен.
5. Сборники народных песен М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова — представителей Новой русской музыкальной школы (Балакиревского кружка).
6. Деятельность А. И. Рубца, А. С. Фаминцына, Н. Ф. Соловьёва, профессоров Санкт-Петербургской консерватории, в сфере собирания и изучения образцов народной музыки.
7. Деятельность членов Песенной комиссии Русского географического общества, научные экспедиции, исследования, издания.

В указанных разделах раскрываются особенности каждого выделенного отрезка времени: главные события, принципиально новые отношения к традиционной культуре, новое понимание жанров и видов музыкального народного искусства; основополагающие теоретические и исторические труды, экспедиционные разыскания; переход в иное качество нотных печатных сборников, введение (использование) фонографов в собирательскую деятельность.

Учебное пособие, насколько я понимаю, в отличие от учебника, нацелено не на заучивание, запоминание нужных «правильных» положений и фактов, а на помощь («пособие» ведь от «пособлять, помогать»!) в осмыслении имеющихся данных, оно призвано учить думать, сопоставлять, осознавать сложность, неоднозначность и противоречивость как самого предмета изучения, так и методов исследования; способствовать постижению того, что наука не развивается прямолинейно и на ее тернистом пути неизбежны как ошибки, тупики, так и озарения, открытия.

Рецензируемое учебное пособие в полной мере отвечает этой цели. Безусловно ценным для понимания того, как формировалась и развивалась музыкальная фольклористика, превращаясь постепенно в этномузикологию, является обращение ко всему кругу деятелей культуры, имеющих отношение к музыкальному фольклору. Это не только исследователи, собиратели, композиторы, музыканты-исполнители (профессионалы и любители), но и издатели, публикаторы, педагоги, коллекционеры. Понятно, что «каждому воздается по делам его»: крупным, значимым лицам отводится ряд страниц или отдельная словарная статья, другим — всего несколько строк и короткая справка во второй части пособия. Но именно это создает правдивую историю становления и развития музыкальной фольклористики, показывает, как, когда, при каких условиях, на основе чего выкристаллизовывалась теория, вырабатывались критерии, методы исследования фольклора и методы преподавания; как становилась всё более профессиональной экспедиционная работа и эдидиционная практика.

Учебное пособие доказывает, что без знания общего историко-культурного движения, тенденций, наблюдаемых в том числе и в сфере музыкальной культуры, без учета влияния европейской музыкальной культуры и формирования в России с XVIII века специфической урбанической культуры — без этого невозможно понять и оценить популярность стилизаций под народную музыку, с одной стороны, и, с другой — «противоположение художественной (т. е. городской, культивированной) музыки музыке народной» — выражение Б. В. Асафьева [Асафьев 1979, 104–105],

и, наконец, изучение подлинного, аутентичного фольклора в его историческом, жанровом, региональном вариантах.

Так что не случайно немалое внимание уделяется насущной для двух предшествующих столетий проблеме обработки, аранжировки, стилизации, подражания песенному и инструментальному фольклору, включению его в произведения великих и малоизвестных композиторов, в исполнительскую практику пианистов, гитаристов и т. д.

Мне кажется чрезвычайно важным не только всесторонний анализ основополагающих трудов ученых, собирателей (что само собой разумеется), но и отдание должного скромным краеведческим публикациям, раскрытие судеб (нередко непростых) различных изданий (сборник Кириши Данилова — наиболее яркий пример). Не менее значимо указание на неодинаковое, часто противоречивое отношение современников и более поздних исследователей к историческим и теоретическим работам соотечественников, к деятельности собирателей, издателей, популяризаторов народного музыкального наследия. К примеру, негативная оценка концертных выступлений «Славянской капеллы» Д. А. Агренева-Славянского ведущими отечественными музыкантами того времени является не просто свидетельством имевшихся разногласий по поводу эстетической составляющей репертуара и манеры исполнения популярнейшим коллективом. Это полезно знать и сегодняшним руководителям фольклорных коллективов, поскольку в ряде случаев очевидна установка на неоправданную зрелищность, развлекательность, погоня за легким зрительно-слушательским успехом, что оборачивается дилетантизмом, искажением подлинного фольклорного искусства и приводит к выработке пошлых стереотипов «русскости» и «народности».

О том, сколь много важных положений, сведений, трактовок имеется в учебном пособии, можно говорить и писать долго. Хотелось бы отметить тему эволюции песенных сборников — от лубочных, любительских до научных; обращение к русскому музыкальному фольклору иностранных композиторов, музыкантов, издателей; расширение к концу позапрошлого века внимания к фольклору неславянских народов, населяющий Россию, к фольклору представителей таких социальных групп, которые раньше не попадали в поле зрения собирателей и музыковедов (выкрики уличных торговцев и нищих, студенческий и бурлацкий фольклор, пастушеские наигрыши и т. д.).

Естественно, нельзя не поблагодарить составителей пособия за большое количество сносок, за обилие цитируемых первоисточников (в лекционной части); а с учетом обеих частей пособия перед читателем

предстает внушительный список литературы, отсылающий к серьезным, фундаментальным исследованиям, справочникам и энциклопедиям, к известным изданиям авторских произведений и сборников, к архивам и даже к местной периодике, газетным и журнальным материалам. Таким образом, студентам, начинающим этномузыкологам дается в руки огромный материал для осмысления уже сделанного, изученного, введенного в научный оборот и в то же время раскрывается необозримое поле деятельности в разных направлениях, аспектах, интерпретациях и практическом освоении богатейшего фольклорного наследия России.

Каждый из нас сталкивался с таким фактом: чем серьезнее исследование, чем оно глубже и разностороннее, тем больше возникает к нему вопросов и желания что-то дополнить, уточнить, подробнее раскрыть. Понятно, что учебное пособие — особый жанр, на него распространяются свои правила и требования, свой объем информации, оно адресовано в первую очередь своей конкретной аудитории. Осознавая это, всё же позволю себе несколько замечаний и пожеланий.

- Об авторских стилизациях, подражаниях, переделках народных песен и наигрышей, о включении мелодий в произведения композиторов, профессиональных исполнителей сказано достаточно полно, однако стоило бы подробнее остановиться и на обратном процессе, очень показательном для XVIII и XIX столетий. Я имею в виду вхождение в репертуар народных исполнителей песен литературного происхождения, романсов и арий из популярных опер, водевилей. При этом происходит переложение и слов, и мелодий в народном духе, то есть своеобразная фольклоризация произведений профессионального искусства. Получается интересное сочетание: примерно в одно и то же время наблюдается явление фольклоризма в сфере профессионального искусства и фольклоризация в народной культуре.
- Я бы еще более подчеркнула невероятный размах собирательской деятельности в России, особенно со второй четверти XIX века. Такого, пожалуй, не было ни в одной стране. Записью разных жанров фольклора, описанием обрядов, обычаев, суеверий, хозяйственного уклада, местного диалекта, местных исторических и археологических достопримечательностей, музыкальных инструментов, коллекционированием произведений прикладного искусства занимались и именитые ученые, высоко образованные люди, и крестьяне, чиновники, священники, гимназисты, учителя сельских школ. На таком фоне более выпукло, ярко предстает и увлечение музыкальным фольклором. С этим же связано и появление разнообраз-

ных программ в помощь собирателям. Может быть, к упомянутому в пособии автору одной из программ Н. Н. Харузину имеет смысл добавить Н. Ф. Сумцова, который с 1879 по 1900 г. составил несколько программ. С этим же корреспондирует и деятельность Русского географического общества, Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете и т. д. К этому следует присоединить и появление сборников для учебных заведений (для школ, родителей и учителей), в которых фольклорная составляющая занимала видное, а то и главное место. Не призываю всё это включать в основной текст учебного пособия, но, уверена, можно сделать указания на соответствующие исследования. В связи с последним еще одно пожелание. Неплохо было бы сделать сноску, в которой отметить, что подробные сведения об упоминаемых в лекционном материале лицах содержатся в Библиографическом словаре под редакцией Т. Г. Ивановой.

- В будущем хорошо бы (на основе того же Словаря) составить список всех лиц, так или иначе связанных с музыкальным фольклором, внесших свой вклад в этномузыкологию.

Думаю, там, где речь идет о рукописных песенных сборниках, следовало бы подробнее остановиться на собрании А. А. Титова, тем более, что один из таких сборников полностью опубликован⁴.

- В таблицу под 1904 годом я бы включила сборник А. П. Аристова «Песни казанских студентов 1840–1868 гг.»⁵.

Все замечания, предложения вызваны не сколько-нибудь серьезными претензиями к учебному пособию. Напротив, они свидетельствуют о высоком профессиональном уровне книги. Я уверена, она будет не единожды переиздана: тираж в 50 экземпляров совершенно не соответствует научному и образовательному уровню и востребованности издания. Это пособие должно быть в обязательном списке литературы, адресованной не только консерваторским студентам, но и филологам-фольклористам, этнографам, культурологам. Тешу себя надеждой, что при дальнейшей работе над Пособием могут быть учтены и отдельные мои пожелания.

⁴ См.: Титов А. А. Рукописный песенник XVIII века из собрания РНБ с голосами, положенными на ноты / изд. подготовили Е. Е. Васильева, В. А. Лапин, Н. О. Атрощенко // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. Санкт-Петербург, 2002. Т. 1: XVIII век. Кн. 5. 311 с.

⁵ Подробно о самом Аристова и его сборнике см.: [Подрезова 2018, 123–157].

Литература

- [1] Асафьев 1979 — *Асафьев Б. В.* Культивирование народной песни в музыке города // *Асафьев Б. В.* Русская музыка XIX и начала XX века / общая ред. и примеч. Е. М. Орловой. Ленинград, 1979. С. 100–110.
- [2] Мехнецов, Иванова, Лобкова 2005 — *Мехнецов А. М., Иванова Т. Г., Лобкова Г. В.* История фольклористики и этномузыкологии // *Этномузыкология: Специальность 070112 (054000): Примерные программы дисциплин. Государственный образовательный стандарт. Примерный учебный план. Требования к материально-техническому обеспечению: Сборник учебно-методических материалов и нормативных документов / науч. ред. А. М. Мехнецов, отв. ред. И. С. Попова.* Санкт-Петербург: Шатон, 2005. С. 315–348.
- [3] Некрылова 2020 — *Некрылова А. Ф.* Сказки, записанные Пушкиным, в контексте северо-западной сказочной традиции // *Musicus.* 2020. № 1 (61). С. 59–62.
- [4] Подрезова 2018 — *Подрезова С. В.* Штрихи к портрету композитора и собирателя народных песен Алексея Павловича Аристового (1862–1910) // *Из истории русской фольклористики.* Вып. 11. Санкт-Петербург, 2018. С. 123–157.
- © А. Ф. Некрылова, 2021

Сведения об авторе

Некрылова, Анна Фёдоровна

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5956-7330>

SPIN-код: 6657-8871

e-mail: nekrylova@mail.ru

Кандидат искусствоведения (1973), научный сотрудник Отдела русского фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук
199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4

New Training Manual on the History of Folklore Studies and Ethnomusicology

Nekrylova, Anna Fedorovna

Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom) of the Russian Academy of Sciences
4 Makarova Embankment, St. Petersburg 199034, Russia

Abstract. An innovative textbook on the history of the study of folklore and ethnomusicology created by teachers of the N. A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory consists of two parts. The first part is based on the lecture material thoroughly used for many ears. The seven sections of the lecture part correspond to the main stages of formation and development of Russian ethnomusicology during the XVIII–XIX centuries. The second part presents bibliographic entries dedicated to culture figures who have contributed in the study of Russian musical folklore. Both parts, complementing each other, recreate the historical and cultural context which allows us to understand the reasons for the wide public interest in the traditional musical heritage of Russia. The textbook describes in sufficient detail the formation of ethnomusicology. Special attention is paid to the most important scientific areas, achievements of the researchers in the field of theory and methodology. The publication describes large-scale activities of representatives of different segments of the population to collect and accumulate folklore material. The authors reveal the specifics of using folk songs and instrumental melodies in the works of composers, in the performing practice of musicians. The textbook contains an overview of the most significant musical publications - from amateur ones to purely scientific. The reviewer also sees the value of the educational publication in the abundant quotation of primary sources and an impressive list of literature. The review contains a number of proposals on clarifying certain provisions. The reviewer is confident that this textbook should be included in the list of compulsory literature of higher humanitarian education.

Keywords: *training manual, folklore studies, ethnomusicology, historical and cultural context, bibliography, biographical article.*

Submitted on: 20.02.2021

Published on: 15.03.2021

For citation: *Nekrylova, Anna F.* “New Training Manual on the History of Folklore Studies and Ethnomusicology”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 1 (2021), pp. 140–150 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2021.13.1.007.

Works Cited

- [1] Asaf'ev, Boris V. (1979). "Kul'tivirovanie narodnoy pesni v muzyke goroda" ["Cultivation of folk songs in city music"]. In Boris V. Asaf'ev, *Russkaya muzyka XIX i nachala XX veka [Russian music of the 19th and early 20th centuries]*, ed. by Elena M. Orlova. Leningrad, pp. 100–110.
- [2] Mekhnetsov Anatoliy M., Ivanova Tatyana G. & Lobkova Galina V. (2005). "Istoriya fol'kloristiki i etnomuzykologii" ["History of folklore and ethnomusicology"]. In *Etnomuzykologiya: Spetsial'nost' 070112 (054000): Primernye programmy distsiplin. Gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart. Primernyy uchebnyy plan. Trebovaniya k material'no-tekhnicheskomu obespecheniyu [Ethnomusicology: Specialty 070112 (054000): Sample programs of disciplines. State educational standard. Approximate curriculum. Logistics requirements]*: Collection of teaching materials and normative documents, scientific. ed. Anatoliy M. Mekhnetsov, Irina S. Popova. St. Petersburg: Shaton, pp. 315–348.
- [3] Nekrylova, Anna F. (2020). "Skazki, zapisannye Pushkinym, v kontekste severo-zapadnoy skazochnoy traditsii" ["Tales recorded by Pushkin, in the context of the north-western fairytale tradition"]. In *Musicus*, no. 1 (61) (2020), pp. 59–62.
- [4] Podrezova, Svetlana V. (2018). "Shtrikhi k portretu kompozitora i sobiratelya narodnykh pesen Alekseya Pavlovicha Aristova (1862–1910)" ["Outlines for the portrait of the composer and collector of folk songs Alexei Pavlovich Aristov (1862–1910)"]. In *Iz istorii russkoy fol'kloristiki [From the history of Russian folklore]*. Iss. 11. St. Petersburg, pp. 123–157.

© Anna F. Nekrylova, 2021

About the Author

Nekrylova, Anna Fedorovna

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5956-7330>

SPIN-код: 6657-8871

e-mail: nekrylova@mail.ru

PhD (Arts, 1973), Researcher of the Department of Russian Folklore at the Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom), Russian Academy of Sciences
4 Makarova Embankment, St. Petersburg 199034, Russia



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)

Сведения об авторах

Игорь Станиславович Воробьев — композитор, музыковед, доктор искусствоведения (2013), доцент, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории и кафедры музыкального искусства Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. Председатель Диссертационного совета Санкт-Петербургской консерватории. Член Союза композиторов России. Член редакционного совета журнала «Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания». Стипендиат Министерства культуры РФ (1998–2000). Обладатель гранта Российского гуманитарного научного фонда (2000). Автор монографий «Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов» и «Соцреалистический „большой стиль“ в советской музыке (1930–1950-е годы)» книг и статей, посвященных различным аспектам отечественной музыки XX века. Участник международных симпозиумов, конференций и фестивалей в России, Белоруссии, Украине, Литве, Германии, США, Японии, Южной Корее, Грузии, Армении. Выступал с открытыми лекциями и мастер-классами в Московской, Екатеринбургской, Саратовской, Тбилисской, Волгоградской консерваториях, Гродненском университете, Университете имени Лавалля (Квебек, Канада), музыкальных колледжах Якутска, Пензы, Гродно, Тэджона (Южная Корея).

Ольга Леонидовна Девятова — музыковед, доктор культурологии (2004), кандидат искусствоведения (1986), профессор кафедры культурологии и социально-культурной деятельности Уральского Федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина. В 1968 году окончила Уральскую государственную консерваторию имени М. П. Мусоргского по специальности «музыковедение». С 1968 по 1994 год работала на кафедре истории музы-

Contributors to this issue

Igor S. Vorobyov — composer, musicologist. Doctor of Art History (2013), Associate Professor, Professor of Department of Music Theory at Saint Petersburg Conservatory and Department of Musical Art at the Vaganova Academy of Russian Ballet. Chairman of the Dissertation Council of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Member of the editorial board of the journal “Bulletin of the Saratov Conservatory. Issues of Art History”. Member of the Union of Composers of Russia. Holder of the fellowship of the Ministry of Culture of the Russian Federation (1998–2000). Winner of a grant from The Russian Humanitarian Research Foundation (2000). Author of the monographs “Russian Avant-garde and the Work of Alexander Mosolov in the 1920s and 1930s” and “Socio-realistic ‘Big Style’ in Soviet Music (1930s and 1950s)”, books and articles on various aspects of Russian music of the 20th century. Participant of international symposiums, conferences and festivals in Russia, Belarus, Ukraine, Lithuania, Germany, USA, Japan, South Korea, Georgia, and Armenia. He gave open lectures and master classes at the Moscow, Yekaterinburg, Saratov, Tbilisi, Volgograd conservatories, Grodno University, and the University Laval (Quebec, Canada), music colleges of Yakutsk, Penza, Grodno, Daejeon (South Korea).

Olga L. Devyatova — Doctor of Culture Science (2004), musicologist, PhD of Arts (1986), Professor of the Department of Culture Studies and Socio-Cultural Activities of the Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin. In 1968 she graduated as a musicologist from the Ural State Mussorgsky’s Conservatoire, from 1968 to 1994 she worked there at the Department of Music History. In 1986, at the Leningrad Conservatory, she defended

ки Уральской консерватории. В 1986 году в Ленинградской консерватории защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на тему «Оперное творчество С. С. Прокофьева 1910–1920-х годов (к проблеме вокального интонирования)». В 2004 году в Уральском университете защитила докторскую диссертацию на тему «Культурный феномен личности и творчества Сергея Слонимского». Автор более 180 трудов, в их числе книги: «Художественный универсум композитора Сергея Слонимского» (2003), «Живая жизнь театра. Вековая панорама, премьеры, мастера» (к 100-летию Екатеринбургского театра оперы и балета, 2012), «Культурное мироздание Петра Ильича Чайковского» (2019) и многих других. Область научных интересов — проблемы философии музыки, музыкального театра, диалога культур, музыкальной культуры XX века, творчества современных российских композиторов, музыкальной культуры Урала.

Галина Владимировна Лобкова — музыковед, кандидат искусствоведения (1997), доцент (2007), заведующая кафедрой этномузыкологии, заместитель начальника по научной работе Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Член Союза композиторов (2010). Принимала участие в разработке и совершенствовании основной профессиональной образовательной программы высшего образования в области Этномузыкологии (с 2011 года — профиль «Этномузыкология» в рамках направлений подготовки бакалавриата и магистратуры 53.03.06 / 53.04.06 «Музыкальное прикладное искусство»). Является автором 114 публикаций общим объемом 191 п. л. и редактором 20 изданий общим объемом 573 п. л., участником и организатором более 60 фольклорных экспедиций.

her PhD thesis on “Sergei Prokofiev’s Opera creations of 1910–1920s (to the problem of vocal intonation)”. In 2004, she defended her doctoral dissertation at the Ural University on “The cultural phenomenon of the personality and creativity of Sergei Slonimsky”. Author of over 180 works, including the books: “The Artistic Universe of Composer Sergei Slonimsky” (2003), “Real Life of the Theater. Century-old panorama, premieres, masters” (to the 100th anniversary of the Yekaterinburg Opera and Ballet Theater, 2012), “The Cultural Universe of Pyotr Ilyich Tchaikovsky” (2019) and many others. Research interests — problems of philosophy of music, musical theater, dialogue of cultures, musical culture of the XX century, creativity of contemporary Russian composers, musical culture of the Urals.

Galina V. Lobkova is the Head of the Department of Ethnomusicology, Deputy Head of Scientific Work of the Folklore and Ethnographic Center named after A. M. Mehnecsov of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, PhD of Arts (1997), Associate Professor (2007). She participated in the development and improvement of the professional educational program of higher education in the field of Ethnomusicology (profile “Ethnomusicology” within the training area 53.03.06 / 53.04.06 “Musicology and Music and Applied Art”). Author of 114 publications, editor of 20 collections of papers, participant and organizer of more than 60 folklore expeditions. Artistic director of the Folklore Ensemble of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (since 2008).

С 2008 года осуществляет художественное руководство Фольклорным ансамблем Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Брюс Матер — композитор, пианист; родился в 1939 году. С 1966 по 2001 год профессор Университета Макгилла (Монреаль, Канада). Преподавал также в Университете Торонто (1964–1966), Монреальском университете (1970–1973), Парижской консерватории (1978/1979).

Bruce Mather — B. 1939. Composer, pianist. Professor of the McGill University (Montréal, Canada, 1966–2001). Also taught at the University of Toronto (1964–1966), Université de Montréal (1970–1973), Conservatoire de Paris (1978/1979).

Мария Львовна Мониш — преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Санкт-Петербургского музыкального училища имени М. П. Мусоргского и Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова. В 2007 году окончила музыковедческий факультет Санкт-Петербургской консерватории (научный руководитель — проф. К. И. Южак). Соискатель учёной степени кандидата искусствоведения. Основная область научных интересов — предыстория формирования теории контрапункта С. И. Танеева на основе его рукописных материалов. Участвовала в международных научных семинарах и конференциях в Санкт-Петербурге.

Mariia L. Monich teaches theory of music at Saint Petersburg Mussorgsky College of Music and Saint Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music. In 2007, she graduated from Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory where she studied musicology under the supervision of Professor Kira Yuzhak. Currently applicant for PhD in the Conservatory: her thesis is devoted to the formation of Sergei Taneev's theory of counterpoint, a study based on the analyses of Taneev's manuscripts. She has participated in many international seminars and scientific conferences in Saint Petersburg.

Анна Фёдоровна Некрылова — филолог, фольклорист, театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения (1973), научный сотрудник Отдела русского фольклора Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук. Член Союза театральных деятелей РФ (с 1991), член редколлегии журнала «Русская литература» и научного издания «Русский фольклор», член Комиссии по фольклористике при Международном Комитете славистов (2019). Окончила филологический факультет Ленинградского государственного университета (1967), где в семинаре В. Я. Проппа

Anna F. Nekrylova is a philologist, folklorist, theater critic, PhD of Arts (1973), researcher of the Department of Russian Folklore at the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences. Member of the Union of Theater Workers of the Russian Federation (since 1991), member of the editorial board of the journal “Russian Literature” and the scientific periodical “Russian Folklore”, member of the Commission on Folkloristics at the International Committee of Slavists (2019). Graduated from the Philological Faculty of the Leningrad State University (1967), where in Vladimir Ya. Propp's seminar she specialized in East

специализировалась в области восточнославянского фольклора и этнографии. После окончания аспирантуры Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Русский народный кукольный театр „Петрушка“ в записях XIX–XX веков» (1973) под научным руководством В. Е. Гусева. Работала в Российском институте истории искусств (научный сотрудник, заведующий сектором фольклора, заместитель директора по научной работе), в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (с 1989 по 1996 год — заведующая Литературным музеем, в настоящее время — научный сотрудник). Учащица более 30 фольклорных и диалектологических экспедиций в Ленинградскую, Новгородскую, Псковскую, Нижегородскую, Ярославскую, Тверскую, Вологодскую области, в русские деревни Карелии. Список научных работ насчитывает более 200 позиций, в том числе: «Народный театр» (1991; совместно с Н. И. Савушкиной); «Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века» (1984); «Русский традиционный календарь. На каждый день и для каждого дома» (2007). Участвовала в работе над томами Свода русского фольклора — «Былины Печоры» (2001), в написании словарных статей (24) для издания «Русские фольклористы: Библиографический словарь. XVIII–XIX вв.: в 5 т. / под ред. Т. Г. Ивановой» (Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2016–2020). Главные направления исследований: фольклорный театр, традиционный театр кукол, зрелищно-игровая культура, городской ярмарочный (площадной) фольклор, искусство народного лубка, этнопедагогика, народный календарь.

Марина Михайловна Подгузова — арфистка, кандидат искусствоведения (2009); лауреат международных конкурсов арфи-

Slavic folklore and ethnography. After completing her postgraduate studies at the Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography, she defended her PhD thesis “Russian folk puppet theater ‘Petrushka’ in the records of the XIX–XX centuries” (1973) under the scientific supervision of Victor Ye. Gusev. She worked at the Russian Institute of Art History (Research Fellow, Head of the Folklore Sector, Deputy Director for Research), at the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences (from 1989 to 1996 — Head of the Literary Museum, currently Research Fellow). Participant of over 30 folklore and dialectological expeditions to Leningrad, Novgorod, Pskov, Nizhny Novgorod, Yaroslavl, Tver, Vologda regions, and to Russian villages in Karelia. The list of her scientific works has more than 200 positions, including: “The People’s Theater” (1991; jointly with Nina I. Savushkina); “Russian folk city holidays, amusements and shows. Late 18th — early 20th century” (1984); “Russian traditional calendar. For every day and for every home” (2007). She took part in the work on the volumes of the Code of Russian folklore — “Epics of Pechora” (2001), in writing vocabulary entries (24 articles) for the publication “Russian Folklorists: A Bibliographic Dictionary. XVIII – XIX centuries: in 5 volumes / ed. Tatyana G. Ivanova” (St. Petersburg: Dmitry Bulanin, 2016–2020). The main areas of research: folklore theater, traditional puppet theater, entertainment and game culture, city fair (marketplace) folklore, the art of folk splint (lubok), ethno-pedagogy, folk calendar.

Marina M. Podguzova was born in Moscow, she is the winner of International harp competitions. Graduated with honors from

стов. С отличием окончила Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского по классу арфы народной артистки России, профессора О. Г. Эрдели (2004). Является автором книги «Арфовое искусство России первой половины XX века (творчество и исполнительство)» (2010) и редактором-составителем сборников пьес для арфы.

Moscow State Tchaikovsky Conservatory in the harp class of the People's Artist of Russia, Professor O. Erdely (2004). She also defended her PhD dissertation in Arts from Moscow State Tchaikovsky Conservatory). (2009). Her scientific articles are published in musicological journals and collections of articles in Russia. She is the author of the book «Harp Art of Russia of the first half of the XXth century (creativity and performance)» (2010), editor and compiler of collections of pieces for harp.

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.

Журнал OPERA MUSICOLOGICA 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, opera_musicologica@mail.ru) как приложение к письму.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, — 0,5–1 а. л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок). 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 — по ширине страницы. В статье могут быть использованы *курсив* и **полужирный шрифт** (в качестве 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 иллюстрацию — в круглых скобках курсивом: (ил. 3). Подписи к иллюстрациям приводятся на двух языках: русском и английском. Нотные примеры принимаются в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение *.mus, *.musx) или в виде изображений, полученных сканированием изданных опусов, выполненным в натуральную величину (расширение *.tiff или *.tif; разрешение 600 dpi), с указанием выходных данных используемого источника. Графические материалы должны быть представлены в формате *.tiff (*.tif) 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 цитируемую литературу — внутритекстовые, в виде указания в квадратных скобках фамилии автора, года выхода работы, страницы, например: [Иванова 2005, 15].

В конце статьи помещаются список цитированной литературы (Литература) и наукометрический список на английском языке (Works Cited), в котором для изданий, напечатанных кириллицей, используется транслитерация в системе BGN (<https://translit.ru/ru/bgn/>).

Если в русском или иностранном источнике автор — иностранец, то его имя и фамилию следует указывать в оригинальном написании. Например: Фридрих Ницше; *верно*: Friedrich Nietzsche; *неверно*: Fridrikh Nitsche.

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании. Авторские 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 аннотация (от 160 до 200 слов) и список ключевых слов (от пяти до десяти), коды УДК (<https://teacode.com/online/udc/>) и ББК (<https://classinform.ru/bbk.html>). Название статьи, аннотация и ключевые слова переводятся также на английский язык.

Рекомендуется прислать краткую информацию о научной новизне работы по сравнению с существующей литературой по теме статьи и с предшествующими публикациями автора (до 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
Том 13. № 1. 2021

Подписано в печать 15.03.2021. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 9,875. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 1110-21.

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